

O DISCURSO DE PILAR: POLÍTICA, ENTRETENIMENTO E VIOLÊNCIA EM HEMINGWAY

PILAR'S DISCOURSE: POLITICS, ENTERTAINMENT AND VIOLENCE IN HEMINGWAY

Raquel Selner¹⁸⁴

Rejane de Souza Ferreira¹⁸⁵

RESUMO: O presente artigo tem por objetivo analisar o discurso da personagem Pilar, do romance *Por Quem os Sinos Dobram* (Ernest Hemingway), no capítulo 10, o qual é narrado em primeira pessoa pela própria personagem. Para isso, foi realizada uma pesquisa de caráter bibliográfico a respeito do contexto histórico de quando o romance foi escrito que é o mesmo do enredo apresentado na obra, a saber, a Guerra Civil Espanhola. Em seguida, foram pontuados aspectos da vida e obra de Ernest Hemingway, dando ênfase ao romance supracitado. Após, foram elencados conceitos sobre a perspectiva do narrador e sobre a análise do discurso literário. Por fim, foi realizada a análise do discurso da personagem Pilar, que se encontra na posição de narradora-testemunha do décimo capítulo da obra, pois percebe-se a mudança no discurso dela a partir do momento em que ela se dá conta de que a violência praticada por seus aliados não tem só o objetivo político inicial, mas é ao mesmo tempo uma forma cruel de entretenimento.

PALAVRAS-CHAVE: Guerra Civil Espanhola; Hemingway; política; entretenimento; violência

ABSTRACT: This article aims to analyze the discourse of the character Pilar, from the novel *For Whom the Bell Tolls* (Ernest Hemingway), in chapter 10, which is narrated in the first person by the character herself. For this, we carried out a bibliographical research about the historical context of when the novel was written, which is the same as in the plot presented in it, namely the Spanish Civil War. Then, we punctuated aspects of Ernest Hemingway's life and work, emphasizing the above-mentioned novel. Afterwards, we listed concepts about the narrator's perspective and literary discourse analysis. Finally, we analyzed the discourse of the character Pilar, who finds herself as the witness narrator of the tenth chapter of the novel, since it is possible to notice the change in her discourse from the moment she realizes that the violence

¹⁸⁴ Mestranda em Letras pela Universidade Federal do Tocantins – Brasil. E-mail: raquel_selner@hotmail.com.

¹⁸⁵ Doutora em Letras e Linguística pela Universidade Federal de Goiás – Brasil, com período sanduíche na University College Dublin – Irlanda. Professora Adjunta da Universidade Federal do Tocantins- Brasil. E-mail: rejaneferreira@uft.edu.br.

practiced by her allies not only has the initial political goal, but is at the same time a cruel form of entertainment.

KEYWORDS: Spanish Civil War; Hemingway; politics; entertainment; violence

1. INTRODUÇÃO

O século XX iniciou-se com eventos que perduraram a primeira metade do século e mudaram o curso da história para sempre. A Primeira e a Segunda Guerras Mundiais foram catalisadoras de transformações políticas, econômicas, geográficas e tecnológicas. Tais transformações foram retratadas das mais diversas formas. A música, as artes plásticas, o cinema e a literatura das primeiras cinco décadas do século XX trouxeram diferentes perspectivas a respeito dos acontecimentos que precederam, entremearam e sucederam essas guerras. Por se tratarem de conflitos armados e com fins políticos, é possível perceber que os retratos bélicos nas artes costumam ilustrar situações de violência. Não é incomum, no entanto, que esses relatos de violência estejam unidos, por outro lado, a relatos de entretenimento, pois mesmo quando a motivação é política, observa-se que a violência de um lado em relação ao outro nem sempre é cometida com desprazer, mas como se ela fosse uma forma de diversão.

A literatura, de forma especial, por ser capaz de retratar situações com riqueza de detalhes, tem certa vantagem sobre as outras artes por poder expressar diversos pontos de vista sobre uma mesma situação. No caso dos eventos bélicos, pode-se encontrar romances que acompanham os acontecimentos tanto de um lado do campo de batalha quanto do outro. Entre os anos de 1914 e 1945, abrangendo desde o início da Primeira Guerra até o fim da Segunda Guerra Mundial, a literatura de guerra aparece com mais expressividade por conta do espírito que pairava sobre os países europeus e os Estados Unidos da América, que foram as nações mais atuantes nessa fatia da história.

Vários autores estadunidenses desse período abordam a guerra como tema principal em suas obras. É o caso de Ernest Hemingway (1899-1961). O autor constantemente traz a guerra como pano de fundo de suas narrativas. Seu romance *Por Quem os Sinos Dobram* (1940), publicado logo após o fim da Guerra Civil Espanhola (1936-1939) e o início da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), encontra na guerra seu pano de fundo. O fato de o enredo se passar durante a Guerra Civil Espanhola não é aleatório: o próprio Hemingway esteve presente nesse evento histórico atuando como jornalista correspondente. Mais que um romance, *Por Quem os Sinos Dobram* é considerado um relato jornalístico pela forma precisa com que descreve cenas de ação de guerra.

Para além do relato bélico, no entanto, o romance também traz o panorama político que pairava na Espanha do fim da década de 1930. A Guerra Civil Espanhola foi o ápice de um conflito ideológico polarizado entre republicanos e nacionalistas. Como vinha sofrendo golpes políticos desde o século XIX, a Espanha viu-se tomada por sentimentos controversos e extremados. Logo surgiram grupos formados por anarquistas, fascistas, monarquistas, comunistas, republicanos, sindicalistas, entre outros. Esses grupos entraram em diversos conflitos por conta de suas divergências ideológicas, resultando em violência praticada e sofrida por todos os lados. Um desses episódios é narrado pela personagem Pilar, do romance de Hemingway em foco. Seu relato, contado em primeira pessoa, demonstra os horrores de uma carnificina promovida por republicanos contra um grupo de homens considerados fascistas. Pilar destaca o conflito de sentimentos existente entre os próprios membros do grupo autor do abate coletivo. Enquanto alguns dos algozes veem aquela violência como uma festa, outros veem como um triunfo, e ainda outros, como a própria Pilar, veem como uma crueldade desnecessária.

Este artigo tem como objetivo analisar o discurso de Pilar no capítulo 10 de *Por Quem os Sinos Dobram*, verificando a concepção que a personagem transmite a respeito da relação entre política, entretenimento e violência. Para

isso, foram trazidas ponderações teóricas a respeito de narrador e perspectiva (ROSENFELD, 1973; FRIEDMAN, 2002), análise de discurso literário (ORLANDI, 2002; MAINGUENEAU, 2005) e literatura de guerra (BURNS, 2009; ZILBERMAN, 2015). Inicialmente será realizada uma revisão bibliográfica a respeito do contexto histórico do romance; em seguida, serão pontuados alguns aspectos relevantes da vida e obra de Ernest Hemingway; então, serão trazidos conceitos sobre a perspectiva do narrador e sobre a análise do discurso literário; por fim, será feita a análise do discurso da personagem Pilar que narra o capítulo 10 do romance, levando em consideração os aspectos teóricos previamente elencados.

2. A GUERRA CIVIL ESPANHOLA: POLARIZAÇÃO POLÍTICO-IDEOLÓGICA

O período entre guerras (como ficou conhecido o período entre 1918 e 1939, ou seja, entre o fim da Primeira Guerra Mundial e o início da Segunda Guerra Mundial) foi marcado por expressões artísticas que traziam como temática os assuntos recorrentes nesses anos. A literatura desse período, de forma especial, abordou questões relacionadas à crise econômica, aos vestígios que a Primeira Guerra havia deixado, à iminência da Segunda Guerra, à ascensão do fascismo e do nazismo e às sequelas sociais e emocionais que permeavam as sociedades atingidas pelo evento bélico. Temas como exploração, mesquinha humana, morte e violência eram recorrentes nas obras redigidas e publicadas nesses anos.

Um dos eventos mais marcantes do período entre guerras foi a Guerra Civil Espanhola (1936-1939). Considerada um dos catalisadores para o início da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), a Guerra Civil Espanhola foi o retrato de um país ideologicamente polarizado. De um lado estavam os republicanos, com ideais essencialmente socialistas, que conseguiram derrubar a monarquia e chegar ao poder em 1931. Sua prioridade era a educação e a reforma agrária.

No entanto, o governo republicano “cometeu muitos excessos, principalmente anticlericais, ao incendiarem igrejas e conventos. Para Manuel Azaña, chefe do gabinete em que predominavam os socialistas, os conventos de Madri não valiam a vida de um republicano” (COSTA, 2009, p. 2). De outro lado estavam os nacionalistas, concentrados no partido chamado Falange, sob liderança de José Antonio Primo de Rivera, que tentavam, a todo custo, estabelecer uma ditadura fascista na Espanha. Os conflitos entre esses dois grupos políticos foram marcados por violência, chacinas e atrocidades motivadas unicamente pela oposição ideológica e, conseqüentemente, pelo controle político da Espanha. Em meio a esses acontecimentos, somos levados a concordar como que Selner e Morais que ao discutirem sobre política, entretenimento e violência em Mia Couto e Black Mirror, concluem que “conceber política segundo as lógicas de entretenimento e reconhecer a violência como única dinâmica capaz de dar conta da organização social são as faces do mesmo problema: a crise das sociedades democráticas” (2019, p. 134).

A guerra estoura definitivamente em 13 de julho de 1936. Os dois campos de batalha foram sustentados por frentes políticas internacionais de acordo com seus interesses ideológicos: os nacionalistas, como foram chamados os antigos monarquistas, marchando sob a liderança do General Francisco Franco, receberam amplo suprimento bélico da Itália e Alemanha, nações que, na época, estavam sob regime fascista e nazista, respectivamente. Os republicanos, por sua vez, receberam auxílio da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS). Os conflitos entre esses dois grupos resultaram em uma espécie de ensaio do que seria a Segunda Guerra Mundial. De acordo com Rémond: “Bombardeio de cidades abertas, destruição de Guernica, reides aéreos de terror sobre a população civil de Madri e Barcelona, utilização da 5ª coluna: já se delineiam os traços da guerra total que será lançada pela Alemanha” (1982 *apud* COSTA, 2009, p. 4).

Todo esse clima bélico torna-se tema para diversas representações artísticas. Rosenfeld, a esse respeito, argumenta: “(...) em cada fase histórica exist[e] certo *Zeitgeist*, um espírito unificador que se comunica a todas as manifestações de culturas em contato, naturalmente com variações nacionais” (1973, p. 75). Um exemplo disso é o quadro *Guernica*, de Pablo Picasso, retratando um dos episódios mais sangrentos da Guerra Civil Espanhola. Diferentemente de um quadro medieval, que retrataria a guerra como algo solene, divino e bravio, a pintura cubista de Picasso traz um traço icônico da guerra, mostrando o sofrimento causado por ela, sem focalizar em sua *causa*, mas em sua *consequência*. Segundo D’Alessandro, isso fica evidente pelo fato de que “o inimigo não está presente no mural, e só aparece pela indignação total das mulheres, crianças, morte, covardia” (2006, p. 93). Na pintura, não se vê o causador da morte, o algoz dos personagens retratados; vê-se apenas dor, sofrimento e desespero. Percebe-se, então, que a guerra é retratada como um evento coletivo, que atinge a sociedade como um todo, e não apenas quem está nos campos de batalha e nas trincheiras. Segundo D’Alessandro (2006, p. 58),

Uma guerra é um acontecimento prolongado e complexo, ato para proporcionar ao observador atento feitos inumeráveis, estratégicos, políticos e estatísticos, com fotografias de lances bélicos, cidades destruídas e cenas de heroísmo e morte, junto com descrições de testemunhos presenciais evocadores de imagens exatas.

Além da pintura, a literatura também é um recurso amplamente utilizado para retratar cenários de guerra e violência. Apesar do seu cunho ficcional, os enredos ambientados em cenários de guerra, em geral, trazem um apanhado sócio-histórico preciso, descrevendo não apenas as batalhas em si, mas o sentimento de medo e insegurança que pairava sobre os *fronts*. Como mescla histórias fictícias com elementos reais, segundo Regina Zilberman,

cabe cogitar se a literatura que tematiza e representa a guerra constitui um gênero – ou um subgênero – literário, já que atravessa as distintas modalidades de expressão ficcional e distingue-se de outras manifestações próximas e aparentadas, como as que dão conta do testemunho ou da espionagem, por exemplo. (2015, p. 4)

Um dos romances de guerra mais aclamados do século XX é *Por Quem os Sinos Dobram* (1940), de Ernest Hemingway. Ao mesmo tempo em que retrata um recorte do cenário da Guerra Civil Espanhola, a obra focaliza nos personagens e em seus sentimentos em meio aos acontecimentos bélicos.

3. HEMINGWAY E POR QUEM OS SINOS DOBRAM

Escritor norte-americano pertencente à *lost generation*¹⁸⁶, Ernest Hemingway (1899-1961) viveu boa parte de sua vida na Europa, em países como a França e a Espanha, onde muitos de seus romances e contos são ambientados. Autor de obras como *O Sol Também se Levanta* (1926), *Por Quem os Sinos Dobram* (1940) e *O Velho e o Mar* (1951), Hemingway foi premiado com o Nobel de Literatura em 1954. Sua vida foi marcada por variações: além dos diversos países em que morou, casou-se quatro vezes e teve vários *hobbies*, como safáris, caçadas, pesca e tourada. Suicidou-se em casa, em 1961, com um tiro na cabeça.

Além dos romances premiados, Hemingway é conhecido por publicar diversos contos também. Seu estilo de escrita é considerado objetivo, visto que ele não se delonga em trabalhos com a língua ou mesmo em desenvolver uma linguagem poética. Para Tom Burns, de modo geral, a escrita de Hemingway é composta por “frases paratáticas, urdidas com poucos adjetivos e advérbios,

¹⁸⁶ Geração perdida – termo originalmente cunhado pela escritora americana Gertrude Stein para designar a geração que vivenciou a Primeira Guerra Mundial em sua adolescência e testemunhou, em sua vida adulta, os “Loucos Anos 20”, que culminaram na Grande Depressão de 1929.

admiravelmente adequadas à mordacidade e à ironia” (2009, p. 226), dando ao seu estilo um caráter jornalístico, justamente por atentar-se a relatar *o que* aconteceu, sem dar grandes detalhes a respeito dos sentimentos dos personagens. Entretanto, mesmo sem as descrições introspectivas, é possível ao leitor compreender os sentimentos a partir das ações, gestos, falas e pensamentos dos personagens, os quais Hemingway descreve. Como o autor era jornalista, sua literatura desenvolveu-se principalmente por meio das experiências que viveu na sua função, chegando a mudar-se para a Espanha para ser correspondente de guerra para a *North American Newspaper Alliance* a partir de 1937, enquanto a Guerra Civil Espanhola já estava ocorrendo. Dessa experiência surgiu o romance *Por Quem os Sinos Dobram*, ambientado na Espanha de 1937. Publicado em 1940, essa é uma das obras-primas de Hemingway. A narrativa acompanha três dias na vida de Robert Jordan, um americano que serve os republicanos ao longo da guerra mencionada. Ele recebe a missão de explodir uma ponte. Durante sua trajetória, Robert conhece outros companheiros, e as relações entre eles se tornam o fio que guia o enredo do romance.

Uma das personagens que Robert Jordan conhece é Pilar, ou a *mujer* de Pablo, como é referida em alguns momentos do romance, uma cigana mal-humorada de porte grande e voz grave. Apesar de seus companheiros a acharem demasiadamente rude, na mesma medida eles a admiram e respeitam. Ela é descrita da seguinte forma pelo personagem de nome Rafael: “– Uma coisa grosseira – arreganhou os dentes o cigano. – Uma coisa *muito* grosseira. Se você pensa que Pablo é feio, deveria ver essa mulher. Além disso, ela é valente. Cem vezes mais corajosa do que Pablo. Mas é algo grosseira” (HEMINGWAY, 2017, p. 51). Algumas páginas adiante, quando a própria Pilar aparece pela primeira vez a Robert Jordan, o narrador nos dá a seguinte descrição dela:

Robert Jordan viu uma mulher de mais ou menos cinquenta anos, quase tão grande quanto Pablo, quase tão gorda quanto alta, usando uma saia preta de camponesa e corpete, meias grossas de lã, alpargatas pretas de sola de corda e aquele rosto moreno, feito um molde para um monumento de granito. Tinha mãos grandes, mas bonitas; e os cabelos espessos, negros e cacheados, estavam enrolados num coque abaixo da nuca. (HEMINGWAY, 2017, p. 57)

Ao longo do enredo, Robert Jordan aproxima-se bastante de Pilar, principalmente por, em certa altura da história, ela tornar-se a líder do bando de guerrilheiros. Ela demonstra ser bastante experiente nos assuntos da guerra, inclusive tendo presenciado diversos momentos determinantes para o evento bélico na Espanha de 1936-1939. Um desses momentos é narrado por ela no capítulo 10. Ela conta a história de como um grupo de republicanos, liderados por Pablo, executaram um massacre de fascistas. Exploraremos essa narrativa a seguir.

4. NARRADOR-TESTEMUNHA E DISCURSO LITERÁRIO

O capítulo 10 de *Por Quem os Sinos Dobram* é o segundo mais longo do romance. Sua narrativa é peculiar pelo fato de o narrador ceder a narrativa quase exclusivamente a uma personagem, o que ocorre ao longo de 40 páginas¹⁸⁷. Dessa forma, o episódio inteiro foi narrado não a partir do ponto de vista de um narrador em terceira pessoa, mas da personagem chamada Pilar.

Por se tratar de um episódio a que Pilar assistiu passivamente, construindo suas próprias opiniões sobre o que ocorria, mas sem protagonizar os acontecimentos, a personagem cigana torna-se a narradora-testemunha da história no momento em que a conta. No contexto de sua narração, Pilar estava conversando com Maria e Robert Jordan, protagonista do romance. Eles estão

¹⁸⁷ Na edição da Bertrand Brasil, 2017, o relato de Pilar inicia-se no final da página 155 e finaliza no início da página 196.

ouvindo a história dela e, por o narrador onisciente do romance incidir seu foco em Robert Jordan, nós, como leitores, também sentamo-nos juntos de Pilar para ouvir seu relato. De acordo com Norman Friedman

A consequência natural desse espectro narrativo é que a testemunha não tem um acesso senão ordinário aos estados mentais dos outros; logo, sua característica distintiva é que o autor renuncia inteiramente à sua onisciência em relação a todos os outros personagens envolvidos, e escolhe deixar sua testemunha contar ao leitor somente aquilo que ele, como observador, poderia descobrir de maneira legítima. À sua disposição o leitor possui apenas os pensamentos, sentimentos e percepções do narrador-testemunha; e, portanto, vê a estória daquele ponto que poderíamos chamar de periferia nômade. (2002, p. 176)

Sendo assim, “o narrador-testemunha é um personagem em seu próprio direito dentro da estória, mais ou menos envolvido na ação, mais ou menos familiarizado com os personagens principais, que fala ao leitor na primeira pessoa” (FRIEDMAN, 2002, p. 175-176). Dessa forma, a narrativa do capítulo 10 de *Por Quem os Sinos Dobram*, por ser transmitida ao leitor através de uma narradora-testemunha, foi conseqüentemente permeada por sua perspectiva perante os eventos narrados. A respeito da perspectiva dentro das manifestações artísticas modernas, Rosenfeld postula: “A perspectiva cria a *ilusão* do espaço tridimensional, projetando o mundo a partir de uma consciência individual. O mundo é relativizado, visto em *relação* a esta consciência, é constituído a partir dela; mas esta relatividade reveste-se da *ilusão do absoluto*” (1973, p. 77, grifos do autor). Desse modo, mesmo que a narrativa de Pilar seja subjetiva, seus ouvintes são induzidos a acreditar na versão que ela apresenta.

Com relação à análise do discurso literário, é importante salientar que ele “não tem território próprio: toda obra é *a priori* dividida entre o fechamento sobre o *corpus*, reconhecido como plenamente literário, e a abertura à

multiplicidade das práticas linguageiras que excedem esse *corpus*” (MAINGUENEAU, 2005, p. 21). Entende-se, portanto, que o discurso presente em uma obra literária não se limita ao interior do texto, mas permeia-o, envolve-o e reflete o discurso existente anteriormente, durante e posteriormente à existência da obra. Além disso, apoia-se a teoria bakhtiniana que compreende “a Literatura, (...), como um fenômeno estético totalmente articulado ao contexto cultural mais amplo. (...) Para Bakhtin, o discurso é uma enunciação que torna passível considerar a performance da voz que o enuncia e o contexto social que é enunciado” (MELLO, 2005, p. 34).

Considerando as ponderações teóricas feitas anteriormente, este texto se propõe, a seguir, a analisar o discurso de Pilar presente em sua narrativa, focalizando sua perspectiva a respeito da violência como forma de dominação política e de entretenimento.

5. O RELATO DE PILAR

O relato começa quando, descansando de uma caminhada que estão fazendo até o topo de uma colina, Robert Jordan, Maria e Pilar param à beira de um rio. Robert Jordan, então, pergunta à Pilar onde ela estava quando o movimento começara. O movimento a que ele se refere era dos republicanos em contrapartida ao dos fascistas. Foram movimentos como esses que, iniciando-se em diversos pontos da Espanha, culminaram na Guerra Civil Espanhola. Pilar resiste em contar a história completa, pois quer poupar Maria de ouvi-la devido à brutalidade. Maria garante que não se incomodará em ouvir o relato, então Pilar prossegue com sua narrativa. Ela diz que aconteceram “muitas coisas (...) e tudo muito feio. Mesmo o que foi glorioso” (HEMINGWAY, 2017, p. 154). A presença dos adjetivos “feio” e “glorioso” no mesmo contexto, sendo eles contraditórios, já anuncia a dualidade das impressões de Pilar a respeito da guerra e a complexidade de seu discurso que está prestes a ser anunciado.

Segundo Orlandi (2002, p. 33), “todo dizer, na realidade, se encontra na confluência dos dois eixos: o da memória (constituição) e o da atualidade (formulação). E é desse jogo que tiram seus sentidos”. Vemos que a formulação do discurso de Pilar modificou-se, pois os seus princípios foram abalados ao ver o tratamento que o seu grupo deu aos inimigos.

Logo no início de seu relato, Pilar demonstra identificar-se com aqueles que estavam sendo mortos, que eram os *guardias civiles*¹⁸⁸ da cidade. Segundo ela, após o ataque ao alojamento deles, quatro se entregaram e foram posicionados contra uma parede por Pablo, marido de Pilar e líder do movimento naquela cidade. Ela assim os descreve: “Eles eram altos, com caras de *guardias civiles*, **parecida com a minha**¹⁸⁹. Exceto pelo fato de que eles estavam com a barba por fazer e estavam parados contra a parede, calados” (HEMINGWAY, 2017, p. 157, grifos nossos). A diferença que Pilar encontra entre ela e os seus opositores é a barba por fazer e o fato de eles estarem rendidos, demonstrando que ela tem consciência de que seus inimigos também são seus semelhantes. Antes de executá-los, Pablo pergunta-lhes se eles têm algo a dizer, ao que se segue o diálogo:

- “*Nada*” - respondeu o *civil*. - “Nada. Mas isto é uma coisa horrível.”
- “E você é uma coisa horrível” - replicou Pablo. - “Assassino de camponeses. Você mataria a sua própria mãe.”
- “Nunca matei ninguém. E não fale da minha mãe.”
- “Mostre como se morre. Você, que sempre foi o matador.”

¹⁸⁸ Uma das características do romance *Por Quem os Sinos Dobram* é o fato de o autor ter reproduzido algumas palavras e expressões em espanhol. Como o autor redigiu o romance em inglês, o recurso que ele utilizou para lembrar o leitor de que, na verdade, os diálogos eram em espanhol foi fazer essa mistura entre as línguas (BURNS, 2009). Como a língua portuguesa é semelhante ao espanhol, essa mistura por vezes não fica evidente, como é o caso da palavra “nada”, cuja grafia é idêntica nos dois idiomas.

¹⁸⁹ Como Hemingway utiliza o itálico para indicar as palavras e expressões em espanhol, utilizaremos o negrito para diferenciar os nossos grifos.

– “Não precisa nos insultar” – disse o outro *civil*. – “Nós sabemos como se morre.” (HEMINGWAY, 2017, p. 158)

No trecho citado, é possível verificar que Pablo insiste na acusação de que os *civiles* são assassinos, mesmo depois de eles negarem ter matado uma pessoa sequer. A imagem que Pablo faz da *guardia civil*, devido às suas concepções político-ideológicas, é a de assassinos a sangue-frio, independentemente da real conduta desses homens. Considerando que para Orlandi, a imagem “não ‘brota’ do nada: assenta-se no modo como as relações sociais se inscrevem na história e são regidas, (...), por relações de poder” (2002, p. 42), podemos inferir que a imagem que Pablo tem de seus reféns se deve a generalização que se é feita dos *guardias civiles*, independente da particularidade de cada um. Como ninguém pode provar se os *guardias civiles* são assassinos ou não, a acusação que prevalece é a de quem executa, ou seja, aquele que carrega a pistola. Em outras palavras, não interessa o que o executado, de fato, fez; o que interessa é aquilo que se acredita que ele fez. “Mas isto é uma coisa horrorosa” (HEMINGWAY, 2017, p. 158).

Logo após a execução, Pilar novamente identifica-se com os seus opositores, agora mortos, refletindo sobre suas roupas: “Todos cobertos de poeira cinza **como nós**, mas cada um deles umedecendo com o próprio sangue a poeira seca da parede onde se encostavam” (HEMINGWAY, 2017, p. 159, grifos nossos). Percebe-se que a cigana é capaz de enxergar a semelhança entre ela e seus inimigos, e que as diferenças que os separam são advindas das condições a que eles foram submetidos como cativos. A respeito de perceber as semelhanças e diferenças entre inimigos, Hannah Arendt (2007, p. 67-68) comenta:

Quando já não se pode discernir a mesma identidade do objeto, nenhuma natureza humana comum, e muito menos o conformismo artificial de uma sociedade de massas, pode evitar a destruição do

mundo comum, que é geralmente precedida pela destruição dos muitos aspectos nos quais ele se apresenta à pluralidade humana. Isto pode ocorrer nas condições do isolamento radical, no qual ninguém mais pode concordar com ninguém, como geralmente ocorre nas tiranias; mas pode também ocorrer nas condições da sociedade de massas ou de histeria em massa, onde vemos todos passarem subitamente a se comportar como se fossem membros de uma única família, cada um a manipular e prolongar a perspectiva do vizinho. Em ambos os casos, os homens tornam-se seres inteiramente privados, isto é, privados de ver e de ouvir os outros e privados de ser vistos e ouvidos por eles. São todos prisioneiros da subjetividade de sua própria existência singular, que continua a ser singular ainda que a mesma experiência seja multiplicada inúmeras vezes. O mundo comum acaba quando é visto somente sob um aspecto e só se lhe permite uma perspectiva.

Nos parágrafos seguintes, Pilar relata como foi a matança dos demais fascistas da cidade. Segundo ela, nenhum outro fascista, além dos *guardias civiles*, foi morto fuzilado. A execução dos demais foi difícil para ela assistir: “E nunca mais na minha vida quero ver cena como aquela da praça, do açoite com manguais até a morte e corpos jogados no penhasco dentro do rio” (HEMINGWAY, 2017, p. 160).

A personagem prossegue em sua narrativa contando que os fascistas haviam sido presos na noite anterior ao ataque no alojamento dos *guardias civiles*. O bando de Pablo prendera-os no *Ayuntamiento*, a prefeitura da cidade, e mandou o padre até lá para “tomar a confissão dos fascistas e dar a eles os sacramentos necessários” (HEMINGWAY, 2017, p. 161). Enquanto isso, eles prepararam a praça para o massacre fechando as ruas. “Carroças foram colocadas exatamente como se fosse haver uma *capea*¹⁹⁰, exceto pelo fato de que o lado em direção ao rio não foi fechado. Ficou aberto” (HEMINGWAY, 2017, p.161). Nesse e em outros trechos, Pilar compara o evento bélico com eventos esportivos ou festivos:

¹⁹⁰ Tourada de amadores que tinha lugar nas praças públicas das cidades.

– Ele colocou as pessoas em duas filas como se fosse prepará-las para **um jogo de cabo de guerra**, ou como se elas estivessem assistindo a uma **corrida de bicicletas** (...), ou como se as pessoas estivessem aguardando a **passagem da imagem de um santo numa procissão**. (HEMINGWAY, 2017, p. 162, grifos nossos)

A utilização de comparações como essas demonstra que Pilar, antes de o massacre acontecer, parecia entender aquilo tudo como um esporte, um evento de entretenimento, ou até mesmo um evento religioso. À medida que os fatos se desenrolam, porém, o discurso dela vai se transformando. A esse respeito, remetendo-se a um conceito foucaultiano, Mello postula: “O discurso não é, desse modo, atravessado pela *unidade* do sujeito e sim pela sua *dispersão*; dispersão decorrente das *várias posições possíveis de serem assumidas por ele* no discurso” (2005, p. 37, grifos nossos).

Adiante, ela ressalta as falas dos camponeses em preparação para o ataque:

- “Nunca matei ninguém” – disse [um camponês].
- “Então você irá aprender” – o camponês a seu lado observou. – “Mas não acho que uma porrada com isto vá matar um homem” – e ergueu seu mangual, olhando com descrédito para ele.
- “**Esta é a beleza disso**” – outro camponês falou. – “Tem que dar muitas porradas.” (HEMINGWAY, 2017. p. 163, grifos nossos)

A utilização da palavra “beleza” para um ato violento mostra a elevação da violência a uma categoria artística, sua transformação em um espetáculo, algo digno de ser visto. Segundo o discurso desse camponês, é belo matar alguém com muitas pancadas.

Alguns parágrafos depois, os camponeses estão conversando com Pilar a respeito da forma como o massacre será feito (com armas brancas, e não por meio de fuzilamento). Eles questionam a cigana:

- “(...) Por que isto está sendo feito desse jeito, Pilar?”
- “Para economizar balas” – respondi. – “E para cada homem ter sua **cota de responsabilidade.**”
- “Então quando é que vai começar? Que comece de uma vez” – olhei para ele e o vi chorando.
- “Por que você está chorando, Joaquín?” – perguntei. – “Isto não é motivo para chorar.”
- “Não posso evitar, Pilar. **Eu nunca matei ninguém**” – respondeu-me ele. (HEMINGWAY, 2017, p. 164, grifos nossos)

Nesse e em outros trechos, Pilar enfatiza a necessidade de que cada republicano participante do movimento tenha sua cota de responsabilidade nos acontecimentos. Nesse instante, um dos republicanos começa a chorar porque nunca havia matado ninguém. Poder-se-ia entender, com isso, que o choro dele era de nervosismo. No entanto, logo em seguida, a cigana prossegue seu relato, dirigindo-se a seus interlocutores: “– Se você ainda não viu o dia da revolução numa cidade pequena, **onde todos se conhecem e sempre se conheceram**, você não viu nada” (HEMINGWAY, 2017, p. 164, grifos nossos). A ênfase que ela dá ao fato de a revolução ocorrer entre pessoas conhecidas pode indicar o motivo pelo qual Joaquín chorou: ele sabia que teria de matar conhecidos. Diferentemente da Primeira Guerra Mundial, em que se lutou ao lado de conterrâneos contra outros povos, na Guerra Civil Espanhola (e em guerras civis, de modo geral) a luta é entre pessoas que se conhecem. Pilar reconhece a dificuldade disso, mas apenas no momento em que faz o relato para Robert Jordan e Maria, quando já é capaz de refletir sobre os fatos que se desenrolaram. Ao contar sua história, a cigana não esconde sua própria parte de escárnio, ou sua “cota de responsabilidade”, no massacre:

- Eu tinha na cabeça um daqueles quepes de verniz, de três pontas, da *guardia civil*, **de deboche**, (...) E quando eu pus o quepe **de brincadeira**, ele me caiu muito bem, (...). Mas um dos homens

alinhados gritou para mim: – “Pilar, filha. Eu acho de mau gosto que uses este quepe. Agora que acabamos com a *guardia civil*.” (HEMINGWAY, 2017, p. 166, grifos nossos)

Pelo termo “filha” com que o homem se referiu à Pilar, é possível inferir que ele fosse mais velho que ela. Por esse motivo, ele a admoesta em relação ao seu deboche, possivelmente por considerá-lo um desrespeito aos mortos. Para esse homem, mesmo que fossem inimigos, os *guardias civiles* mereciam paz e dignidade após sua partida, e brincar com isso não era prudente. Até aquele momento, Pilar ainda não se comovera nesse sentido. Mesmo assim, entregou-lhe o quepe, e ele atirou-o no penhasco.

Em seguida, os fascistas começam a sair do *Ayuntamiento* em direção às fileiras, prontos para morrer. O primeiro a sair foi Dom Benito, o prefeito da cidade. Em um primeiro momento, ele passou ileso pelos homens armados, até que um deles se adiantou e o golpeou. Sua iniciativa incentivou os demais a fazerem o mesmo. Sobre o homem que deu o primeiro golpe, Pilar comenta: “Era um tenente de Dom Benito e os dois nunca se deram bem. Tinha havido uma disputa por um pedaço de terra, próxima do rio, que Dom Benito tirou desse homem e deu a outro, e desde então aquele homem tinha raiva do prefeito” (HEMINGWAY, 2017, p. 168). Pode-se entender que esse homem agrediu Dom Benito não por rivalidade político-ideológica, mas por questões pessoais, vingando-se do mal que o prefeito lhe fizera no passado. A execução de Dom Benito acaba, então, por desviar de seu propósito inicial.

Mais tarde, outro fascista a deixar o *Ayuntamiento* é Dom Ricardo. Tendo ele provocado os republicanos, após sua execução, Pilar percebe que seus aliados passam a sentir “que aqueles que saíam [do *Ayuntamiento*] eram de fato inimigos e deveriam morrer” (HEMINGWAY, 2017, p. 171). Essa frase relaciona “inimigos” com “dever morrer”; o parâmetro para matar é a inimizade. De acordo com Selner e Morais, “[e]sse [tipo de] discurso delineia as políticas com

os corpos, elegendo vidas que não são relevantes politicamente ou que só podem ser pensadas dentro de uma lógica de entretenimento” (2019, p. 131). O entretenimento misturou-se à violência à medida que a multidão na praça inflou seus humores. Após as provocações que Dom Ricardo fizera quando passara pelas fileiras, o comportamento dos republicanos mudou. Segundo a própria Pilar, “se antes eles estavam apenas executando uma tarefa por **dever**, sem prazer algum, agora estavam furiosos, e a diferença era visível” (HEMINGWAY, 2017, p. 171-172, grifos nossos). Matar passou de dever a prazer a partir do surgimento de um sentimento de raiva. Isso ficou ainda mais forte depois que Dom Faustino, ao passar pelas fileiras, o fez de forma “covarde” (nas palavras de Pilar), pois a crueldade das execuções foi atizada ainda mais pelo medo de um homem diante da sua morte: “Foi quando eu percebi que as fileiras haviam se tornado cruéis, primeiro por causa dos insultos de Dom Ricardo, segundo pela covardia de Dom Faustino” (HEMINGWAY, 2017, p. 176).

Para Pilar, no entanto, o momento mais vergonhoso da execução foi quando Dom Guillermo apareceu. “Dom Guillermo era fascista, mas fora isso não havia nada contra ele” (HEMINGWAY, 2017, p. 177). Segundo a cigana, ele era um homem honesto e de índole irretocável, e acabou indo para as fileiras pelo simples fato de frequentar as reuniões dos fascistas.

Mas não se mata uma pessoa por isso. Tenho certeza de que se não fosse pelos insultos de Dom Ricardo Montalvo e o lamentável espetáculo de Dom Faustino, mais a bebedeira consequente da emoção de todos por tudo isso, alguém teria gritado: – “Que Dom Guillermo vá em paz. Nós temos os seus manguais. Soltem-no”. (HEMINGWAY, 2017, p. 177-178)

Nessa fala, a própria Pilar demonstra que a motivação para as execuções não deveria ser meramente política. Mesmo que Dom Guillermo fosse fascista declarado, ele não *fazia* coisas ruins como os outros. Segundo a moral de Pilar,

o movimento político com o qual alguém se identifica não deve ser o motivo para a morte, mas suas atitudes como ser humano. Para a cigana, os demais republicanos da cidade também pensariam assim, não fosse o comportamento dos fascistas executados anteriormente: “Penso assim, porque as pessoas dessa cidade são tão afáveis quanto podem ser cruéis e têm um senso natural de justiça e o desejo de fazer o que é certo” (HEMINGWAY, 2017, p. 178). Na continuidade de seu relato da execução de Dom Guillermo, ela ressalta:

– Por mim, já tinha tido emoção o bastante no fuzilamento da *guardia civil* executado por Pablo. Foi uma coisa horrorosa, mas algo que tinha de ser feito. Pelo menos não foi cruel, somente a privação de vidas, e, como aprendemos nesses anos, uma coisa horrenda, no entanto necessária, se quisermos vencer para preservar a República. (...) Certamente que, se os fascistas deveriam ser executados pelo povo, seria melhor toda a gente ter participação naquilo, e eu queria a minha **cota de culpa** como qualquer outra pessoa, assim como esperava **a minha parte nos benefícios** quando a cidade fosse nossa. Mas após Dom Guillermo, eu tive um sentimento de vergonha e desgosto, e com a chegada dos bêbados e vagabundos para as fileiras, e a abstenção daqueles que as abandonaram em protesto, depois de Dom Guillermo, desejei me afastar das fileiras (...). (HEMINGWAY, 2017, p. 181, grifos nossos)

Pilar deseja a sua cota de culpa em troca da sua parte nos benefícios. O uso do termo “culpa” pela cigana já demonstra seu julgamento em relação ao que estava acontecendo: era errado, justamente pelo caráter de crueldade. Todas essas ações ocorriam em prol da manutenção da República, e essa causa teria de ser defendida a qualquer custo – nesse caso, com o custo de vidas humanas. No entanto, o cenário se transforma a partir do momento em que as execuções são motivadas por pura e simples crueldade e por bebedeira. Segundo Selner e Morais, “[a] violência como entretenimento provoca alguns impasses no cenário político: a crença em violências centradas nelas mesmas e o esvaziamento do debate público, uma vez que tudo ficaria restrito a identificações de cunho passional e privado” (2019, p. 129). A cigana não quer

mais fazer parte disso. Ela, então, afasta-se e sobe em uma cadeira para verificar o que está acontecendo dentro do *Ayuntamiento*.

Enquanto as fileiras de republicanos se desfazem e começam a gritar “Abram! Abram!” para finalizarem o massacre dentro da prefeitura, Pilar observa o comportamento de Pablo, que está dentro do recinto junto com os demais fascistas, assistindo-os em seus atos religiosos. Ela relata: “vi Pablo com seu cigarro aceso, sentado na mesa, balançando as pernas, a arma a tiracolo, brincando com a chave [do *Ayuntamiento*] na mão” (HEMINGWAY, 2017, p. 187). Pela descrição dela, percebe-se que Pablo estava descontraído com a situação, como se tudo aquilo fosse uma forma de entretenimento para ele.

Após um tempo aguardando que os fascistas finalizassem suas orações, Pablo finalmente abre a porta do *Ayuntamiento*. A cena que Pilar descreve é da mais absoluta brutalidade: os republicanos adentram o recinto, munidos de seus porretes e manguais, e começam uma verdadeira chacina no local. Em meio ao cenário de violência, Pablo permanece sentado, com a carabina em seu colo, apenas assistindo à cena. Pilar, que estava em cima da cadeira para ter visibilidade, acaba caindo por causa de outro homem que subiu na cadeira. A cigana descreve:

– Foi assim que a matança dos fascistas terminou em nossa cidade e, impedida de ver tudo, fiquei contente de não ter visto mais do que pude, por causa daquele bêbado. Até que ele serviu para alguma coisa, pois no *Ayuntamiento* aconteceu uma coisa que quem estava lá deve lamentar ter visto. (HEMINGWAY, 2017, p. 191)

Mais uma vez, percebemos a reflexão de Pilar a respeito dos acontecimentos passados no momento de sua enunciação aos seus ouvintes, pois na hora do massacre, ela estava interessada em assistir e não conseguiu parar de ver até ser impedida por outra pessoa que lhe atrapalhou o entretenimento. Não conseguindo mais assistir, ela, contraditoriamente, diz que

preferiu assim, como se estivesse aliviada por ser poupada de ver tanta violência. Essa contradição denuncia mais uma vez, a transformação de seu discurso sobre a guerra, pois inicialmente, como mostramos, ela achava a violência necessária para a manutenção da República e fazia questão de sua cota de responsabilidade, assim como achava justo que cada republicano tivesse a sua.

Mais tarde, conversando com Pablo, ambos dialogaram a respeito do que ocorrera. Pablo perguntou à sua esposa se ela havia gostado do que aconteceu, e ela negou. Pablo, por sua vez, afirma ter gostado de tudo, menos da morte do padre – não por piedade, mas por o religioso ter agido de forma covarde, segundo o julgamento do republicano. “– ‘Ele morreu muito mal’ – disse Pablo. – ‘Ele teve muito pouca dignidade’” (HEMINGWAY, 2017, p. 193). Pilar questiona Pablo se é possível ter dignidade quando se é linchado por uma multidão. Para ela, tudo o que acontecera na prefeitura fora indecoroso. “– ‘Foi’ – respondeu Pablo. – **‘Teve pouca organização.** Mas um padre, ele tinha que dar o exemplo’” (HEMINGWAY, 2017, p. 194, grifos nossos). Para Pablo, a organização é que fora vergonhosa, e não a crueldade dos atos daquele dia, o que demonstra que Pablo estava mais se divertido que cumprindo seu dever de manter a República. Até o jeito de ele perguntar a esposa se ela havia gostado lembra a forma de alguém perguntar a outra pessoa se ela gostou de alguma diversão para a qual ela fora convidada. Além disso, Pablo gozava do poder de ser o líder do massacre com a chave do *ayuntamiento* na mão, tendo todas aquelas pessoas prontas para executar seu serviço, como se fosse o maestro de uma orquestra com seus músicos a seu dispor para tocar a música que ele estava regendo, mas que ao final, saiu insatisfeito pela desarmonia dos músicos que tocaram desafinadamente.

Chegando ao fim de seu relato, Pilar reflete a respeito da sensação ruim que todos aqueles acontecimentos lhe haviam deixado:

Como se fosse depois de uma tempestade, ou enchente, ou batalha, todos estavam cansados e ninguém falou muito. Eu mesma **me sentia oca**, não estava bem, **cheia de vergonha**, com uma sensação de **pecado cometido**, e uma angústia, sentia que algo de ruim ainda estava por acontecer, (...). E, de fato, em três dias o mal apareceu. (HEMINGWAY, 2017, p. 193, grifos nossos)

A cigana utiliza termos como *oca*, *vergonha*, *pecado* para designar o seu sentimento em relação aos eventos narrados. Nota-se que, apesar de ela não ter relatado que matara alguém com as próprias mãos, ela sentia-se culpada do mesmo jeito, como se tivesse feito algo injusto, pelo fato de ter assistido à cena toda e por fazer parte do grupo que promoveu as execuções. A palavra *pecado*, em especial, designa uma culpa diante de Deus, o que é incomum observar no discurso da cigana, tendo em vista que ela não tinha vínculos religiosos.

Pilar conclui seu relato:

- Então eu retornei para o quarto e fiquei sentada lá, sem querer pensar, pois tinha sido o pior dia da minha vida, até que viesse um pior.
- E houve um pior? – perguntou Maria.
- Três dias mais tarde, quando os fascistas retomaram a cidade. (HEMINGWAY, 2017, p. 196)

A cigana não conta como foi a retomada dos fascistas à cidade, mas tinha intenção de fazê-lo quando fosse possível: “- É justo que eu conte o resto, já que contei o que nós fizemos – explicou Pilar” (HEMINGWAY, 2017, p. 197). Essa virada nos fatos tem grande influência sobre o discurso da cigana, pois, como fora vitoriosa em um dia e derrotada em outro, seu lugar na relação de forças foi invertido. Para Orlandi, “segundo [a noção de relação de forças], podemos dizer que o lugar a partir do qual fala o sujeito é constitutivo do que ele diz” (2002, p. 39). Sendo assim, não há como saber qual teria sido o discurso da

personagem em circunstâncias favoráveis a ela dentro do contexto da guerra. Sua narrativa foi tecida a partir das impressões dela sobre o que aconteceu, levando em conta a sua memória discursiva, o seu “saber discursivo que torna possível todo dizer e que retorna sob a forma do pré-construído, o já-dito que está na base do dizível, sustentando cada tomada da palavra” (ORLANDI, 2002, p. 31).

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os eventos bélicos do início do século XX transformaram o mundo moderno em diversos sentidos. A geografia, a economia, a ciência e a comunicação que conhecemos hoje têm muitas de suas bases nas Grandes Guerras e nos acontecimentos que as entremearam e sucederam. No entanto, talvez uma das maiores modificações observadas nesse período foi a social. O ser humano mostrou sua capacidade tanto para a abnegação incondicional, quando deixou tudo para servir seu país de forma patriótica e sacrificial, quanto para a crueldade extrema, quando executou outros seres humanos enquanto os olhava nos olhos.

O papel das artes nesses eventos foi o de retratar os acontecimentos principalmente sob a perspectiva consecutiva, e não causal. Não mais se retratavam as batalhas, com tropas organizadas erguendo sua bandeira ao enfrentar o inimigo, mas a destruição deixada pelos embates e pelas bombas. A destruição, por sua vez, não foi ilustrada só em sua forma material, mas principalmente pessoal. Cenários de desolação aparecem descritos juntamente com a miséria humana, o sofrimento, o luto e as marcas deixadas pela violência.

Por Quem os Sinos Dobram é um romance que consegue retratar esses cenários causados pela Guerra Civil Espanhola. O leitor tem acesso a descrições detalhadas de batalhas entre inimigos, conflitos entre aliados, atos de misericórdia e atos de violência. Uma dessas descrições encontra-se no capítulo

10, narrada por Pilar, personagem icônica do romance. Seu relato, feito em primeira pessoa, traz os horrores de um massacre praticado pelos aliados da cigana contra seus opositores político-ideológicos. Nesse momento, a personagem demonstra o desenvolvimento de seu discurso ao fazer reflexões a respeito da (des)necessidade dos acontecimentos relatados.

Ao longo da narrativa de Pilar, percebe-se que seu discurso foi transformado pelas suas condições de enunciação, que, por sua vez, foram modificadas pelo desenrolar dos fatos. Apesar de estar do lado vitorioso desse embate, a *mujer* de Pablo não encontra satisfação nos eventos presenciados. Seu posicionamento, inicialmente debochado diante da superioridade de seu grupo sobre os opositores derrotados (por ora), transforma-se à medida que seus próprios princípios e senso de justiça são colocados em cheque diante da violência banalizada e espetacularizada, tornada em entretenimento. Sua concepção de inimizade não mais se resume a uma posição política, mas à dignidade humana. No fim das contas, permanece a reflexão: “*Qué cosa más mala es la guerra*” (HEMINGWAY, 2017, p. 465).

REFERÊNCIAS

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Tradução de Roberto Raposo. 10. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

BURNS, Tom. Ernest Hemingway e a Guerra Civil Espanhola. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, v. 19, n. 02, p. 225-236. Belo Horizonte: POSTLIT, Faculdade de Letras da UFMG 2009. Disponível: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1483>. Acessado em 02/07/2019.

COSTA, Maria do Carmo Cardoso da. Cultura e resistência na guerra civil espanhola. In: *Cadernos Neolatinos*. v. 9, n. 7, p. 1-7, Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da UFRJ 2009. Disponível: http://www.letras.ufrj.br/neolatinas/media/publicacoes/cadernos/a9n7/maria_costa.pdf. Acessado em 27/06/19.

D’ALESSANDRO, Eliana Angélica Péres. *Visualidade e História em Guernica*. 2006. 121 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: O desenvolvimento de um conceito crítico. 1967. Trad. Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*, São Paulo, n. 53, mar./maio 2002, p. 166-182.

HEMINGWAY, Ernest. *Por Quem os Sinos Dobram*. 1940. Tradução de Luiz Peazê. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2017.

MAINGUENEAU, Dominique. O discurso literário contra a literatura. In: MELLO, Renato de (Org.). *Análise do Discurso & Literatura*. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2005, p. 17-29.

MELLO, Renato de. Análise do Discurso & Literatura: uma interface real. In: MELLO, Renato de. (Org.). *Análise do Discurso & Literatura*. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2005, p. 31-44.

ORLANDI, Eni. *Análise de Discurso: Princípios & Procedimentos*. Campinas – SP: Pontes, 2002.

ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto: ensaios*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1973.

SELNER, Raquel; MORAIS, Maria Perla Araújo. Waldo e os palhaços: política, entretenimento e violência em Mia Couto e *Black Mirror*. *Humanidades & Inovação*, v. 6, n. 3, p. 123-136. Palmas: Unitins, 2019.

Disponível em:
<https://revista.unitins.br/index.php/humanidadesinovacao/article/view/955>. Acessado em: 02/07/2019.

ZILBERMAN, Regina. Apresentação: a guerra – mais que um tema para a literatura. *Nau Literária: crítica e teoria de literaturas*, v. 11, n. 2, p. 01-06. Porto Alegre: PPG-LET da UFRGS. 2015.

Disponível: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/164940>. Acessado em: 02/07/2019

Recebido em 14/10/2019.

Aceito em 03/01/2020.