

Amor em tempo de guerra: Escrita/ paisagem de trincheiras em Adeus às Armas, de Ernest Hemingway

Rosa Mesquita

Universidade do Porto - ILC

Resumo: Pretende-se uma abordagem da temática amorosa testemunhal vivida nas trincheiras, na obra de Hemingway, Adeus às Armas (1929) aliada a uma natureza que se metamorfoseia através do "sangue". A incondicionalidade de uma bela história de amor, enquadrada num cenário provável/ improvável, gera toda uma metaficcionalidade bélica que nos remete para a afirmação dos valores intemporais, poeticamente resistentes. Para Batista Bastos, "O Adeus às Armas é eleito como um intenso poema de amor e de resgate; é lido como a Bíblia de uma geração que perdeu todos os heróis, que deixou de acreditar em todos os mitos e que só aceita a esperança do imponderável". A questão da presença testemunhal do autor e do movimento de criação ficcional permite-nos conhecer um cenário de guerra em que se pressente a cada instante o aroma do sangue, enquanto essência umbilicalmente humana. Recorrendo a Primo Lévi, tratar-se-ia do "dever de memória", numa cumplicidade entre aquele que narra o vivido e aquele que acolhe toda essa vida no seu olhar de leitor comprometido, num lance de visão co-testemunhal, num movimento contra o esquecimento daqueles cuja pele não se arrepiou nas trincheiras.

Palavras-chave: amor, trincheiras, estações do ano, chuva, sangue, vida, morte, guerra

Abstract: The aim is to approach the witness loving thematic lived in the trenches, in work of Hemingway, A Farewell to Arms (1929) combined with a nature that metamorphoses through the "blood". The absoluteness of a beautiful love story, framed in a likely / unlikely scenario, generates a war metaficcionalidade which brings us to the statement of timeless values , poetically resistant. For Batista Bastos, "A Farewell to Arms is elected as an intense poem of love and redemption, is read as the Bible of a generation that has lost all heroes who stopped believing in all the myths and only accepts the hope of imponderable". The issue of witness

presence of the author and the fictional creation of motion allows us to know a war scenario which senses at every moment the scent of blood, while intimately human essence. Using Primo Levi, treat would be the "duty of memory ", a complicity between the one who narrates the lived and one that welcomes all that life as a committed reader to look at a picture of bid co- witness, a movement against forgetting those whose skin does not shivered in the trenches.

Keywords: love, trenches, seasons, rain, blood, life, death, war

*Se alguma coisa vi foi com o sangue.
De alguém a quem o sangue serviu de olhos poderá
falar quem o fizer de mim.*
Luís Miguel Nava

Muitas décadas após os olhares em sangue dos corpos que tombaram nas trincheiras da 1ª Guerra Mundial, com o nosso ponto de observação do mundo estrategicamente protegido por um território externamente pacificado, o olhar de Luís Miguel Nava permite-nos ir ao encontro de uma focalização que parte do sangue e constitui o desenho de um olhar comprometido com paisagens físicas e humanas. "O sangue" do poema deambula por territórios orgânicos internos, mesmo quando há corpos que se abrem, que se dividem, eles mantêm, no entanto, a sua totalidade ontológica. O olhar de sangue é essa ontologia.

Ora, numa perspectiva diversa, ainda que de sangue, se percecione a ambiência bélica de *Farewell to Arms*, de Ernest Hemingway uma vez que esse sangue não habita umbilicalmente no olhar de quem deambula pelas trincheiras, mas sim nas profundas feridas de guerra provocadas por forças externas aos próprios corpos. Assim, será pela captação de um sangue que se instala na paisagem física e humana, de um sangue que colore as trincheiras, de um sangue que escorre pelas intermináveis linhas que se arrastam pelos cenários de guerra que Hemingway nos transportará para uma quase vivência *in loco*

de uma história repleta de vermelho, o da guerra, o da paixão e o da tragédia humana, vislumbrável em múltiplos cenários, pressentido em muitos outros. É o sangue resultante de exercícios de aproximação às trincheiras por parte do condutor de ambulâncias, Frederic Henry, que nos faz tangenciar os combates, como se, em cada instante narrativo, pudéssemos autotransportar-nos para um teatro de guerra masculino, em que a visão de Frederic se funde com a do próprio leitor. A este propósito, Thomas Strychacz fala-nos desse teatro na obra em questão, enquanto representação de uma emblemática e metafórica força masculina em ação:

Farewell never loses sight of the theatricality of such representations. And its theaters of war compose an ambiguous analysis of the dramatizations war enforces and of the self-dramatization war reveals, urging us to explore the possibility that war metaphorizes the acts of self-representation males undertake when not at war. (Thomas Strychacz on the Theatricality of War, 2003: 87-91)

Foi, na verdade, uma guerra de homens, um confronto de masculinidades pujantes, enquanto o sangue lhes não toldava os olhares, as mãos, os corpos, as emoções. A masculina linha da frente grita em silêncio, pois o corpo das nações assumia a essência de cada confronto, não o corpo de cada indivíduo. Dilui-se a identidade do sofrimento em prol de uma causa maior.

Paisagens dilaceradas iam-se enfileirando, calando a voz da natureza, diluindo o cântico das estações do ano. Meninos de suas mães que caíam e aí ficavam, metamorfoseando os espaços intensamente vividos, inscrevendo memórias felizes em territórios apocalípticos.¹ Tratava-se de um cenário de guerra habitado em pleno pelos seus participantes, considerado ponto de ancoragem duradouro num conflito que se prolonga para lá de qualquer limite. Talvez seja essa a razão para, logo na abertura da obra, o narrador assumir essa temporalidade que contempla a vivência nos lugares da guerra e não apenas uma breve passagem:

No fim do Verão daquele ano vivíamos numa aldeia que, para lá do rio e da planície, confrontava as montanhas. No leito do rio havia seixos e pedregulhos, secos e brancos ao sol, e a água clara corria suavemente pelos canais. Passavam tropas em frente da estrada e desciam a estrada, e a poeira que

levantavam cobria as folhas das árvores. Os troncos das árvores estavam também cobertos de pó e as folhas caíam cedo naquele ano, víamos as tropas marchando pela estrada fora e o pó que se levantava e as folhas, levantadas pela brisa, caíam sobre os soldados em marcha e depois a estrada deserta e branca sem nada além das folhas.

Na planície, além dos campos cultivados, havia muitos pomares, e para lá da planície as montanhas erguiam-se escuras e nuas. Combatia-se nas montanhas e de noite podíamos ver os clarões de artilharia. Na escuridão, dir-se-iam relâmpagos de calor, mas as noites estavam frias e não se sentia a aproximação de nenhuma tempestade. (Hemingway 1929: 11)

Tudo parece reconhecível, espaços e tempos desde há muito habitados, recortes de paisagens familiares, suavidades que a natureza oferece ao olhar habitual. No entanto, “nas montanhas” uma quase irrealdade atravessa os céus, uma vez que os próprios “clarões de artilharia”, no seu trágico esplendor, parecem “relâmpagos”, ainda que não anunciadores de qualquer tempestade natural. A tempestade gerada pela humanidade, essa sim, encontrava-se já em processo de maturação, o confronto acontece numa paisagem cujo desenho contempla agora as armas, os corpos, o sangue.

Diante de uma guerra que ultrapassa toda e qualquer previsibilidade, não resta aos soldados outra possibilidade interior que não a de «habitarem» um cenário hostil que passou a ter o estatuto de «residência»:

No ano seguinte, houve muitas vitórias. A montanha que ficava do outro lado do vale e a encosta dos castanheiros foi tomada e houve vitórias para lá da planície, no planalto que ficava ao sul, e em Agosto atravessamos o rio e fomos viver para uma casa em Corizia que tinha uma fonte e um jardim murado cheio de árvores umbrosas e uma glícinia púrpura trepava pela parede da casa. Agora combatia-se nas montanhas próximas, a menos de uma milha. A cidade era muito bonita e a nossa casa muito agradável. (*idem*: 13)

E sempre que os combates se deslocam, os seus «habitantes» acompanham a mudança, mudança essa que acolhe a chegada e a partida das estações do ano:

(...) e com o fim do Verão, as noites frescas, a luta nas montanhas para além da cidade (...) tudo isto e a visão súbita do interior de casas a que o bombardeamento deitava uma parede abaixo, com pedaços

de calça e de estuque nos jardins e às vezes na rua, e tudo a correr bem no Carso, tornava o Outono muito diferente do Outono anterior, quando tínhamos estado naquela aldeia. A guerra também se modificara.

A floresta de carvalhos, na montanha para lá da cidade, desaparecera. A floresta fora verde no Verão, quando tínhamos vindo para a cidade, mas agora estava reduzida a cepos e troncos quebrados e a terra revolvida, e um dia, para o fim do Outono, quando eu estava onde tinha sido a floresta de carvalhos, vi uma nuvem que avançava por sobre a montanha. Vinha muito depressa, e o Sol ficou de um amarelo apagado, e tudo se tornou cinzento, e o céu coberto, e a nuvem veio descendo a montanha e de repente envolveu-nos e era neve. (Hemingway 1929: 13-14)

A visão de um outono vivido diferentemente do anterior acontece, não porque as condições inerentes à estação do ano se tivessem alterado significativamente, mas porque a intensidade da presença da “guerra” provocara mutações paisagísticas que vieram agravar o fenómeno de queda que se associa com naturalidade ao Outono. Efetivamente, “[a] guerra também se modificara”.

O Inverno chegara, a natureza continuava a seguir o seu curso natural, apesar da situação humana explosiva, e as paisagens iniciais possuíam a vida, a verdade e a verdura do cultivo, a força da entrada de cada nova estação. Ainda assim, a brancura da estrada não tardaria a deixar-se vermelhejar por longas filas de homens cujas feridas adoeciam a paisagem. A chegada da neve parece vir, de repente, purificar as terras, afastá-las da maldição do sangue que aí se havia instalado. Mas não, pois eis que, de súbito, a aparente proteção da “neve” se desfaz em pedaços: “ ... e de repente um relâmpago como quando se abre de repente a porta de uma fornalha de fundição, um ribombar, branco primeiro, depois vermelho, num súbito revolver de ar... (Hemingway 1929: 56). A paragem estava então consumada, a guerra ficaria em modo de espera para Frederic, uma vez que este recolheria ao hospital para retirar o excesso de vermelho que de si se apoderara. Mas antes desse ritual salvífico, o cenário circundante oprimia os corpos que, por sua vez, oprimiam a paisagem:

Daqui do posto, no escuro, jaziam muitos homens no chão. Levavam feridos para dentro e traziam feridos para fora. Via-se a luz lá de dentro quando se abria a cortina ou levavam e traziam alguém. Os

mortos eram postos a um lado. Alguns dos feridos faziam barulho, mas a maior parte estava silenciosa. O vento movia as folhas dos ramos que alargavam a porta e a noite começava a arrefecer. (*idem*: 58)

Vemos que a noite arrefecia ao ritmo dos cadáveres e que um profundo silêncio de dor se incrustava na natureza. O sangue havia retomado a sua cadência de guerra, nos hospitais de campanha o seu “cheiro adocicado” instalara-se na atmosfera, transformando-a, mutilando-a. Esse mesmo sangue ainda “quente e viscoso” escorria de corpos ainda vivos, diminuindo, naturalmente, a sua intensidade à medida que a vida se esvaía: “ Agora as pingas caíam muito lentamente, como caem de uma estalactite de gelo depois do pôr-do-sol (*idem*: 62).

Estes corpos de trincheiras de *O Adeus às Armas* poderiam ser aqueles que, do outro lado da trincheira, do lado alemão, se visualizam na obra do pintor Otto Dix, também ele uma testemunha daquela guerra.² Tendo sido um combatente em França e na frente oriental, fez prova testemunhal, da qual nasceu um conjunto de trabalhos em que a luz, ou falta dela, a cor, o movimento, a sugestão de morte se enquadram em temáticas reveladoras do sofrimento humano, do sacrifício absoluto dos soldados, peças de um xadrez cujas jogadas nunca estiveram ao alcance das mãos que se agitavam nas trincheiras. A intensidade da expressão é particularmente dada pela “Têmpera”, técnica em que as cores se densificam pela adição de goma ou de ovo. Recorrendo ao uso do retábulo, resquício técnico com raízes na Idade Média, Otto Dix como que confere uma aura divina, sacralizando os corpos que caíram nos campos de batalha. Diante de uma guerra em que a essência do absurdo se tornara um espectro onnipresente, o pintor honra os sacrificados, aqueles que, sem escolha, foram lançados como sementes de dor e de sofrimento. O pormenor, o detalhe da figuração humana revelam uma densificação da dor que acompanha a densificação da matéria plástica. A crueldade de uma guerra percecione-se no expressionismo testemunhal de Dix, fruto dos destroços existenciais gerados pelo combate sangrento. Para Alfredo Margarido, as consequências deste período de trincheiras visualizam-se no traço de artistas como Otto Dix:

Milhões de homens morreram e sobretudo os combates multiplicaram os estropiados: os desenhos involuntariamente cruéis do expressionista alemão Otto Dix – que o nazismo incluiu entre os “artistas degenerados” – mostram a paisagem humana das cidades, ocupadas pelas próteses e pelas muletas. (Alfredo Margarido 2005: 48)

Perdem-se os rostos nas trincheiras, resta-nos a artificialidade das “próteses” que substituem os corpos numa anterior, harmoniosa e natural composição dos aglomerados citadinos. A arte retrata esse agonizante processo de um tempo em busca dos seus limites.

Nos 51 trabalhos que compõe o *Der Krieg* [Guerra] (1924), de Otto Dix somos confrontados com uma imagética do horror, da perversidade, resultantes do sangue derramado nos espaços de batalha. Para Marc Henshaw,

Der Krieg [War] 1924 arose out of Dix's own experiences of the horrors of war. As outlined above, he had volunteered for service in the army and fought as a machine-gunner on the Western Front. He was wounded a number of times, once almost fatally. War profoundly affected him as an individual and as an artist, and he took every opportunity, both during his active service and afterwards, to document his experiences. These experiences would become the subject matter of many of his later paintings and are central to the *Der Krieg* cycle. (Henshaw s/d: 1)

O indivíduo, Otto Dix, ferido no corpo e no espírito, converte a dor vivida numa experiência estética em que os olhares sobre a guerra resultam numa revelação sobre as atrocidades de ser humano para ser humano.³

Tal como Hemingway, também Otto Dix se havia voluntariado para participar no conflito armado. Sobre as trincheiras, diz o próprio:

I'm amazed, people in trenches reported I was calm before battle, seated by myself sketching images and impressions of the Great War, and then roused on command to fire my machinegun and slaughter or more of the enemy until hostilities waned and I quietly sat back down and relaxed as I resumed sketching. I sketched so I wouldn't scream, putting feelings on papers I reviewed a few years later when painting “The Trench” in which ghosts and a gas-masked soldier lurk amid heads, limbs, and rubble choked by dust and colored by sky gray as death”.

Esboçar as trincheiras nas próprias trincheiras acaba por ser a salvação para Otto Dix que,

anos mais tarde, pinta o cenário onde tudo aconteceu. Há, na verdade, um assumir da passagem do homem, do artista pela frente de combate alemã, o que foi decisivo para a configuração das suas telas.

Já Hemingway, posicionado no outro lado da moeda de guerra, a trincheira aliada, não vive, exatamente, o mesmo tipo de experiências, uma vez que a sua estadia foi curta, pois, um mês após a sua chegada, foi ferido e transportado para um hospital em Milão.⁴

Há, com efeito, uma série de confluências entre o autor e a personagem Frederic Henry, embora este último tenha consumado o romance com Catherine, o que nunca aconteceu entre Hemingway e Agnes Kurowsky. E é precisamente esta história de amor em tempo de guerra que, tendo surgido com pouca convicção por parte de Frederic, acaba por se afirmar com toda a força de uma intensa paixão, que explode confinada a um espaço de guerra, mas que vai necessitar de uma fuga a esse espaço opressor para poder crescer e afirmar a sua plenitude. Para Carlos Baker:

The most obvious parallel that Henry and Catherine, like their Elizabethan prototypes, might be seen as star-crossed lovers. Hemingway might also have been thinking of how rapidly Romeo and Juliet, whose affair has begun as a mere flirtation, pass over into the status of relatively mature lovers. In the third place, he may have meant to imply that his own lovers, caught in the tragic pattern of the war on the Austrian-Italian front, are not far different from the young victims of the Montague-Capulet family feud. (Baker 2010: 69)

Em última análise, a fonte da tragédia, em ambas as histórias de amor, é sempre a guerra, num caso entre famílias, no outro entre poderes, entre nações. Uns e outros tiveram que se esconder do mundo para realizarem as suas paixões. No caso de Catherine, depois de tantas aventuras, de tantas vivências a sua morte apanha o leitor completamente desprevenido. Não que ele não tivesse dificuldade em imaginar a sobrevivência e a continuidade daquele amor num tempo pós-guerra, mas, com efeito, o leitor vai-se instalando nas conquistas do par amoroso e, quando a abrupta morte acontece, este já só esperava o triunfo, a glória, a vitória do amor. Para Harold Bloom, a natureza pronuncia-se no momento do desaparecimento de Catherine: “the death of the beloved woman in

Hemingway is part of that tropological cosmos, in which the moist element dominates because the death of the mother is the true image of desire. For Hemingway, the rain replaces the sea” (Bloom 2010: 13).

Chove, chove muito ao longo de toda a obra, ao longo de toda a guerra. Curiosamente, ou talvez não, logo no primeiro capítulo, com a entrada do outono e, mais tarde, do inverno, a descrição da paisagem envolvente abre, desde logo, um prenúncio de morte, que termina com uma forte analogia entre os soldados tão fisicamente armados e a metáfora de um estado gestacional:

(...) [q]uando chegou o Outono e vieram as chuvas, todos os castanheiros perderam as folhas e os ramos ficaram nus e os troncos negros com a chuva. As vinhas ficaram também despidas, e toda a região húmida e castanha e morta com o Outono. Nevoeiros cobriam o rio e nuvens a montanha, e os camiões esparrinhavam lama na estrada e as tropas que passavam traziam os capotes enlameados e húmidos; as espingardas vinham húmidas e as duas cartucheiras de couro à frente, sobre o cinturão, pesadas caixas cinzentas com carregadores cheios de longos e finos cartuchos de 6,5mm, avolumavam-se debaixo dos capotes de forma que os homens, passando na estrada, pareciam grávidos de sete meses. (...) Quando começou o Inverno, a chuva tornou-se permanente. (Hemingway 1929: 12)

Aqueles homens, aqueles soldados caminham pesadamente «grávidos» de armas, «grávidos» de guerra, «grávidos» de esperança. Homens condenados à morte, a um sofrimento de trincheiras, ou, então, destinados às vitórias, mas sempre pisando a ténue linha que separa a morte da vida.

Catherine, grávida de uma criança concebida em tempos de guerra e cujo nascimento acontece já sem vida. A esperança da vitória durante nove meses acalentada esmoreceu diante da crueldade trágica de uma inevitabilidade. A chuva continua a cair e abraça Frederic Henry na sua caminhada de despedida de Catherine: “– Passado um momento, saí, deixei o hospital e voltei ao hotel, debaixo de chuva!” (*idem*: 310). A atmosfera do húmido elemento que envolve a trágica luta de uma guerra com mais perdas do que glórias marca uma forte presença no final decetivo de uma luta que tinha tudo para a conquista da vitória. A guerra havia chacinado ainda palavras que davam corpo ontológico à crença na própria

humanidade:

As palavras “sagrado”, “glorioso” e “sacrifício” e a expressão “em vão” deixavam-me sempre embaraçado. Tínhamo-las ouvido, muitas vezes, de pé, à chuva, quase fora do alcance do ouvido, de forma que só nos chegaram as palavras gritadas e tínhamo-las lido, em proclamações, que eram coladas sobre outras proclamações, vezes sem conta, e eu não tinha visto nada sagrado, e as coisas que eram gloriosas não tinham glória e os sacrifícios eram como os matadouros de Chicago, com a diferença de que a carne servia só para ser enterrada. Havia muitas palavras que não se podiam suportar, e por fim só os nomes dos lugares conservavam ainda dignidade. (...) Palavras abstractas como «glória», «honra», «coragem», ou «santidade» tornavam-se obscenas comparadas aos nomes concretos das aldeias, aos números das estradas, aos nomes dos rios, aos números dos regimentos e às datas. (Hemingway 1929: 178)

O carácter sagrado da existência humana havia sido completamente estilhaçado e tudo à sua volta colapsava. A aura valorativa das palavras, até então intocáveis, havia sido destruída pela intensidade da dor vivida nas trincheiras, pelo sangue que se diluía numa “chuva permanente”, ainda assim incapaz de purificar a catástrofe não natural que a humanidade vivia. Não podemos esquecer o medo que a “chuva” sempre provocava em Catherine, um pânico acompanhado de premonitórias visões de morte. Para Maria Joseph,

Hemingway uses foreshadowing to greta effect in the novel. Catherine’s fear of the rain, in which she sees herself and henry dead, creates a sense of foreboding. Indeed, Hemingway uses the melancholic atmosphere of rain during several deaths, such as that of Aymo, and in the very last line of the novel when he leaves Catherine’s body. (Joseph 2009: 4)

A única força natural que ousara interromper os duros combates fora ainda o líquido elemento, ainda que solidificado, a “neve”, como se com a sua brancura se ensaiasse a paz a intervalos invernosos: “(...) vendo a neve cair lenta e pesadamente, compreendemos que tudo estava arrumado por aquele ano. Para cima do rio as montanhas não tinham sido tomadas, nenhuma das montanhas para lá do rio tinha sido tomada. Ficava tudo para o próximo ano” (Hemingway 1929: 14).

Eram tréguas forçadas pela essência da natureza, não pela vontade dos homens no

comando dos destinos de milhões de pessoas.

E a guerra continuaria a pintar de vermelho a paisagem, a desagregar a própria natureza, a matar histórias de amor que tinham tudo para vencer, mas que, ao mesmo tempo, continham em si os genes da fatalidade. Os homens continuariam a caminhar na frente, ainda que para incerto destino. As mulheres, na retaguarda, como cuidadoras de vidas e de dores absolutas, continuariam a suavizar as profundas feridas que dilaceram corpos e almas.

A primavera trará o renascimento e, ao mesmo tempo, a morte, de muitas vidas que, ansiosamente, aguardavam pelo recomeço dos confrontos. E com a sua chegada, reavivaram-se iam as trincheiras, reativando as longas linhas humanas que enformavam o desenho de uma paisagem física e humana em movimento contínuo de ascensão e queda.

Figuras



Otto Dix (German, 1891-1969)

(Transport of the Wounded in the Houthulster Wood)

Plate 47 from Der Krieg (The War)(1924)

Etching and aquatint, 19.4 x 25.9 cm.



Wounded Man [Spring 1916, Baupaume



A Guerra, de Otto Dix.

Pintura a têmpera, suporte de madeira (1929-32);

painel central: 204 X 204 cm, painéis laterais 204X 102cm.

Museu de Belas Artes de Dresden Alemanha.

Bibliowebgrafia

Henshaw, Mark (2014), "Introduction", The Art of War, Otto Dix's **Der Krieg [War]** cycle 1924, C:\Users\Utilizador\Desktop\The Art of War - Otto Dix's Der Krieg [War] cycle 1924.html

Armada, Joaquín (2013), "La Guerra de Dix", *Unfollow, Revista de periodismo y contenidos culturales*, <http://unfollowmagazine.com/2012/10/que-es-unfollow/>

Bloom, Harold (org.) (2010), Bloom's Guides: A Farewell to Arms, Nova Iorque, Infobase Publishing.

Rémond, René (1974), *Introduction à l'histoire de notre temps, "Le XX^e siècle – de 1914 à nos jours*, Paris, Éditions du Seuil: 11-66.

Hemingway, Ernst (1929), *A Farewell to Arms*, edut.: *O Adeus às Armas*, trad. Adolfo Casais Monteiro Lisboa, Livros do Brasil, 2013.

Rosa Mesquita é Doutorada em Literaturas e Culturas Românicas – especialidade de Literatura Portuguesa, pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto, apresentou a tese intitulada: *Luís Miguel Nava, Leitor de Eugénio de Andrade: Duas Poéticas em Diálogo*, mostrando as vozes surdas que ecoam entre distintas formas de escrita/leitura. É docente do Ensino Secundário, onde leciona as disciplinas de Português e de Francês. No Instituto de Contabilidade e Administração do Porto (ISCAP), leciona as disciplinas de Teoria da Comunicação e Práticas Textuais I e II. Participa ainda, como colaboradora externa, na equipa de investigação "Intermedialidades", no Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Com interesse especial

pela poesia portuguesa dos séculos XX e XXI e pelas suas relações com outras artes, nomeadamente com o cinema e com a pintura, trabalhou a obra Migrações do Fogo, de Manuel Gusmão, articulando a palavra poética com toda uma vertente ecfástica implícita/explicita.

NOTAS

¹ Cf. poema “O menino de sua mãe”, de Fernando Pessoa

² Otto Dix – 1891- 1969 . Pintor expressionista alemão que serviu na Primeira Guerra Mundial. As suas obras revelam o seu posicionamento emocional diante de uma guerra que devastou a humanidade.

³ Ver no Anexo 1, uma seleção de obras de Otto Dix sobre a 1ª Guerra Mundial

⁴ Num esboço biográfico, apresentado num guia para a análise da obra, editado por Harold Bloom, refere-se essa vinda de Hemingway para o *front*: “Ernst Hemingway was 18 years old and a high school graduate when he signed on to work for the American Red Cross in the european theater of the war. He was sent to northern Italy where, for just one month during the summer of 1918, he worked as an ambulance driver until he was wounded by a mortar shell”. Além dessa curta estadia no *front*, Hemingway também viveu a experiência da pixão em tempos de guerra, como acrescenta ainda a sua biografia: “Hemingway's single month of noncombat service was not his only direct experience with the war, however. Like Frederic Henry, he also fell in love with a wartime nurse. With what turne out to be more than two hundred pieces of shrapnel in his legs, Hemingway was taken to the American hospital in Milan an operated on twice. Among the nursing staff at the hospital was Agnes Hannah von Kurowsky, who became the model for Catherine Barkley”.