

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA – UFU
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA – ILEEL
MESTRADO EM TEORIA LITERÁRIA**

IVONE GOMES DE ASSIS

***GUERRA EM SURDINA: A FICÇÃO DE BORIS SCHNAIDERMAN
ENTRE A POLÍTICA E A POÉTICA***

UBERLÂNDIA (MG)

2014

IVONE GOMES DE ASSIS

***GUERRA EM SURDINA: A FICÇÃO DE BORIS SCHNAIDERMAN
ENTRE A POLÍTICA E A POÉTICA***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Teoria Literária – Mestrado – no Instituto de Letras e Linguística, da UFU – Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração: Teoria Literária. Linha 2 – Poéticas do texto Literário: cultura e representação.

Orientadora: Kênia Maria de Almeida Pereira, professora Dra.

Pesquisa viabilizada pela CAPES/FAPEMIG

UBERLÂNDIA (MG)

2014

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

A848g Assis, Ivone Gomes de, 1968-
2014 Guerra em surdina : a ficção de Boris Schnaiderman entre a política e a
 poética / Ivone Gomes de Assis. - Uberlândia, 2014.
 111 f.

 Orientadora: Kênia Maria de Almeida Pereira.
 Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Letras.
 Inclui bibliografia.

 1. Literatura - Teses. 2. Literatura brasileira - História e crítica - Teses.
3. Schnaiderman, Boris - Guerra em surdina - Crítica e interpretação -
Teses. 4. Política e literatura - Teses. I. Pereira, Kênia Maria de Almeida. II.
Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em
Letras. III. Título.

CDU: 82

IVONE GOMES DE ASSIS

**GUERRA EM SURDINA: A FICÇÃO DE BORIS SCHNAIDERMAN
ENTRE A POLÍTICA E A POÉTICA**

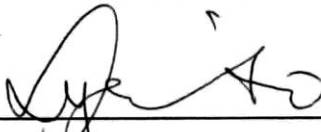
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Teoria Literária – Mestrado – no Instituto de Letras e Linguística, da UFU – Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração: Teoria Literária. Linha 2 – Poéticas do texto Literário: cultura e representação.

Uberlândia (MG), 25 de fevereiro de 2014.

Banca Examinadora:



Professora Doutora Kênia Maria de Almeida Pereira / UFU (Presidente)



Professora Doutora Lyslei Nascimento (UFMG)



Professora Doutora Regma Maria dos Santos (UFU)

DEDICATÓRIA

Dedicar algo precioso a alguém é elevá-lo ao mais alto estado de sublimação e reconhecimento que podemos conseguir, por isso, só o fazemos àqueles que nos são muito amados. É para eles que vai o meu esforço: João Davi Resende, há 17 anos, é, sem dúvida, meu ponto de equilíbrio; Xisto Gomes de Assis, meu amado pai, que não pode esperar o final desta pesquisa, porque Deus tinha uma missão especial para ele, com data marcada em 6 de fevereiro de 2013; Valdomira Hilário Ribeiro, meu exemplo de mulher, de mãe e de batalhadora, ela que abriu mão de si para não nos deixar perecer de fome na infância; Noé Hilário Ribeiro, meu avô – inquestionavelmente –, o homem mais sábio e sensato que conheço, o qual, aos 95 anos, não mede esforços para pilotar o fogão a lenha, nem para domar a enxada; Aluizio Gomes de Assis (juntos choramos, rimos e vencemos); Dra. Silvana dos Santos; Iara dos Santos; Isadora dos Santos; Gabriel Gomes (o garoto dos autógrafos); Simone Hilária de Assis (minha linda e amada irmã); Lucas de Assis (o Sorriso) – um vencedor; Erivelto Noé, outro grande vencedor; aos Hilários e aos Davis; aos amigos singulares: Iraci Sorna, Cremilda Sorna, Dr. Fernandinho; Gilma Almeida; Celiomar Martins; Mauro Jannotti (Menino de Viçosa); Cicida e Lafayette; Eliane Gussoni; Valdemar Sabino e Dona Chica; Lucilaine de Fátima; Ademar Inácio; Luiz Duarte de Ulhôa Rocha (este último, por suas memórias sobre a Ditadura Militar e pelo empréstimo de alguns livros)... ao Gilberto Mendonça Teles (pelo exemplo e conhecimento, pelo muito que ele me ensinou, desde meus primeiros passos acadêmicos e culturais); Juliane Emiliano, Nágile Cecílio, Janine Martins, Kelen Gleysse, Rossana Spacek; Raquel Ordones, Antônio Marciano, Fernanda Resende... a todos os componentes do Sarau Gotas Poéticas, pela intensidade poética nele compartilhada e pela confiança depositada; *et al.*, porque, dentro do *et al.*, cabem todos aqueles que de algum modo edificaram meus pilares, aqueles que, por alguma razão – maior ou menor –, moram em meu coração, e que não tiveram seus nomes citados aqui, por falta de espaço, dentre eles, os muitos escritores e pesquisadores que me deram guarida em seus escritos, fosse nos agradecimentos, nas orelhas, nas sinopses, nos prefácios, nas citações, nas dedicatórias, nas organizações, nos projetos gráficos, nas entrevistas ou em outro canto qualquer. Todos aqui contribuíram em minha vida, pelo carinho a mim dispensado, edificando-me a cada dia; muitos foram além, edificando também o meu *curriculum vitae*.

AGRADECIMENTOS

O agradecimento é uma forma de expressar ao outro o quanto ele foi essencial naquilo pelo que está sendo reconhecido. Ao contrário de muitos, que deixam para o final, iniciei a escrita da dedicatória e dos agradecimentos juntamente à primeira linha produzida há dois anos. Citarei, pela ordem dos fatos, aqueles a quem mais devo, por isso agradeço, correndo o risco de ser injusta por esquecer algum nome:

- Deus, este que me dá fôlego e sabedoria continuamente;
- CAPES/FAPEMIG, que financiou meu mestrado, pois sem esta ajuda financeira, eu não teria a menor condição de conquistar o que eu conquistei;
- Professora Dra. Kênia Maria de Almeida Pereira, que, novamente, aceitou me orientar. Entre uma brincadeira e outra, soube lidar com as indiferenças e ensinar, com maestria, a tarefa de casa. Com ela, aprendi a levar erros e mágoas para a fogueira e, das cinzas, adubar um novo jardim. Obrigada!
- Professor Dr. Boris Schnaiderman, por ter escrito *Guerra em surdina*, por sua leitura crítica, pelas indicações bibliográficas tão relevantes que ele me fez. Não tenho como retribuir o carinho a mim dispensado, pela disponibilidade em me receber em sua casa. Obrigada por me ensinar tanto e por existir no “*hall*” dos sábios, de cujo lugar recebi o convite para entrar e pesquisar à vontade;
- João Davi Resende, que contribuiu, significativamente, para esta pesquisa, por meio de suas incansáveis leituras e reconfortantes palavras; uma paz para meu espírito.
- Professora e revisora Ione Mercedes Miranda Vieira, uma das pessoas mais sábias que o mundo já teve, cujos ensinamentos tenho a honra de receber.
- Professora e revisora Maria Alcinda Dutra Costantin, desde minha graduação ela faz parte da edificação de meu saber.
- Professor, *Doutor Honoris causa*, Juarez Altafin, que iniciou este sonho, bem antes que eu nascesse; quando, sem perder a fé na possibilidade, lutou e conseguiu, junto a outros nomes, a federalização da Universidade Federal de Uberlândia, de que foi o primeiro reitor. É graças ao seu trabalho, que milhares de pessoas se formam (e se transformam) todos os anos.
- Professor Dr. Elmiro Santos Resende, atual reitor da Universidade Federal de Uberlândia, que me ensinou, com maestria, o que é a memória por meio das casas. A UFU foi minha casa durante o mestrado, e dela guardarei minhas lembranças, as quais compõem parte de minha história.

- Professora Dra. Elaine Cristina Cintra, coordenadora atual da Pós-Graduação em Letras / Mestrado em Teoria Literária, por ensinar, por meio de seu exemplo, a essência de um líder;
- Professora Dra. Enivalda Nunes de Freitas, uma amiga que, ao longo da vida, me ensinou os valores da simplicidade, da ética, da vida, do bem querer, do conhecimento e do reconhecimento.
- Professoras Doutoras Joana Muylaert e Suzana Maria do Carmo, que muito contribuíram para meu crescimento acadêmico, por meio de suas disciplinas e orientações ao longo do curso;
- Professor Dr. Luiz Roberto Cairo, Unesp de Assis, que fez uma leitura crítica de meu trabalho, logo no início de minha pesquisa;
- Professora Dra. Jerusa Pires Ferreira, por compartilhar da mesma gentileza do Professor Schnaiderman. Jamais me esquecerei da cozinha com alguns móveis antigos, onde a conversa foi irrigada a chá, de sabor inquestionável.
- Maiza Maria Pereira, Secretária do Programa de Pós-graduação em Letras. Ela é a pessoa que faz as coisas acontecerem, por isso (e muito mais), deve ser reconhecida e parabenizada por professores, alunos e visitantes;
- Professora Dra. Elzimar Fernanda Nunes Ribeiro, que muito gentilmente me convidou a fazer parte da comissão organizadora do VII SEPEL / UFU e também a executar uma performance cultural;
- Professora Dra. Elizabeth Gonzaga de Lima (UNEB), pela significativa contribuição em ler minha pesquisa, fazer sugestões e me ouvir;
- Professor Dr. Leonardo Francisco Soares, por me acompanhar em diversas etapas desta pesquisa, como ministrante de disciplina, como líder de Grupo de Pesquisa, como membro da Banca de Qualificação, em 09/08/2013, sempre recomendando-nos: “Cuidado com as escadas!”.
- Professora Dra. Regma Maria dos Santos, por contribuir tão efetivamente tanto em minha Banca de Qualificação, em 09/08/2013, como em minha Banca de Defesa, em 25/02/2014. Sua sabedoria vai além do conhecimento, encontra-se, principalmente, na forma de expressar;
- Professora Dra. Lyslei do Nascimento, por aceitar o desafio das turbulências de voo para fazer parte da minha Banca de Defesa; também pelo inestimável convite para publicar na Revista Arquivo Maaravi;
- Grupo de Pesquisa LEJ – Laboratório de Estudos Judaicos, pois aprendi muito desde a sua fundação, com pessoas como Maria Luiza Tucci Carneiro, Moacir Amâncio e outros...

Também agradeço ao “e outros”, porque é ele que me permite esquecer nomes e ser perdoada, assim como citar um milhão de pessoas sem sufocar as páginas e sem perder a poética.

RESUMO

ASSIS, Ivone Gomes de. *Guerra em surdina: a ficção de Boris Schnaiderman entre a política e a poética*. Uberlândia, 2014. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras, Universidade Federal de Uberlândia (MG).

Guerra em surdina: a ficção de Boris Schnaiderman entre a política e a poética tem por objetivo apresentar a política de uma época e a poética de Boris Schnaiderman, por meio de sua prosa, ao longo de 220 páginas, em 19 capítulos, de *Guerra em surdina*, que narra, no eixo literário, uma vivência de guerra. Trata-se de uma obra de ficção, que leva muito de recorte memorial do autor, na Segunda Guerra Mundial, no espaço geográfico Brasil e Itália. A narrativa, que se inicia a partir de 1944, quando da convocação de alguns brasileiros para a guerra, tem seu desenvolvimento na Itália e é finalizada com o retorno dos combatentes ao Brasil, após a derrota da Alemanha, de Hitler. Esta dissertação está organizada em três capítulos, a saber: 1. Boris Schnaiderman – um oficial das palavras, em que serão abordadas temáticas pertinentes ao autor em estudo; 2. A literatura e a guerra; 3. Dos escombros da história, a ficção, responsável pela análise da obra em estudo. Incluem-se, ainda, o pré e o pós-textual; este último trata da conclusão e das referências bibliográficas. Boris Schnaiderman é um dos mais conhecidos e mencionados tradutores da língua russa, no Brasil, no entanto sua obra ficcional ainda é pouco explorada no universo acadêmico, sobretudo, na área da Literatura. As pesquisas que encontrei em minhas buscas, que fazem referência à obra *Guerra em surdina*, estão, na maioria, direcionadas para a área de História; sendo que nenhuma delas é unicamente sobre a obra em si, o que não impossibilita a existência de alguma, que eu não tenha alcançado.

Palavras-chave: 1. Boris Schnaiderman; 2. Guerra em surdina; 3. Ficção; 4. Segunda Guerra; 5. Poética e política.

ABSTRACT

ASSIS, Ivone Gomes de. *Hidden War: The fiction of Boris Schnaiderman between the political and poetic*. Uberlandia, 2014. Dissertation. Modern Languages Department, Federal University of Uberlandia (MG).

Hidden War: the fiction of Boris Schnaiderman between the political and poetic aims to present the political features of an era and Boris Schnaiderman's poetics, through his prose, along 220 pages in 19 chapters of *Hidden War*, which narrates, in the literary event, the experience of war. *Hidden War* is a work of fiction that comprises a lot of memory snippets from its author, in The Second World War and in the geographic space of Brazil and Italy. The narrative, which begins in 1944, when some Brazilians were summoned to war, has its denouement in Italy and it is finalized with the regress of soldiers to Brazil after defeating Hitler in Germany. This dissertation is organized in 3 chapters, as follows: Boris Schnaiderman – an officer of words, in which themes concerning the researched author will be addressed; 2. Literature and War; 3. From wreckage to History, the fiction used to analyze the researched literary work. The pre and post textual context are included; and the post textual aspects are the conclusion and references. Boris Schnaiderman is one of the most cited and well-known translators of Russian in Brazil however his work is still underexplored in the academic universe, especially in the field of Literature. The researches that I found on my research, which refer this work, *Hidden War*, are, mostly, related to the field of History, and none of them is exclusively about this work itself, fact that does not make it impossible that some of his other work may have not been reached.

Key-words: 1. Boris Schnaiderman; 2. Hidden War; 3. Ficction; 4. Second World War; 5. Poetic and the political

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO I BORIS SCHNAIDERMAN: UM OFICIAL DAS PALAVRAS.....	12
CAPÍTULO II A LITERATURA E A GUERRA.....	27
CAPÍTULO III DOS ESCOMBROS DA HISTÓRIA, A FICÇÃO.....	41
CONCLUSÃO.....	99
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	106

INTRODUÇÃO

A temática instituída para esta dissertação é decorrente de uma investigação sobre *Guerra em surdina*, obra ficcional desenvolvida a partir da memória de guerra de um ensaísta, que se consagrou na tradução da língua russa no Brasil. Pesquisar *Guerra em surdina* é buscar compreender a memória, a poética e a política, ou seja, a razão, a emoção e o período histórico de um povo, na voz de um ex-combatente de guerra, além de procurar obter maior entendimento sobre sua práxis literária.

Compreendo que o conhecimento é uma boca insaciável, por isso ponderei meu desejo de pesquisa com a obra escolhida, focando apenas em alguns pontos que considere relevantes no momento, em consonância com as orientações recebidas.

A política que intitula *Guerra em surdina: a ficção de Boris Schnaiderman entre a política e a poética* não ambiciona a exploração histórica da política nacional, mas, tão somente, uma breve ilustração dela no período da Segunda Guerra Mundial, para que melhor se compreenda a temática abordada.

A Segunda Guerra tem suas marcas ainda muito recentes nas famílias brasileiras, o que provoca certa perplexidade ao se deparar com alguns destroços escavados na memória, que servem para cotejo entre realidade e imaginário. Com isso, talvez seja possível alcançar parte da emoção de um escritor de ficção ex-combatente, visto que esta é uma missão de fogo cruzado, cujo desafio é, primeiramente, implantado pelo próprio autor, neste caso, Boris Schnaiderman, que aplica a arte literária ficcional naquilo que ele vivenciou em campo de batalha, forçando-se a um distanciamento da própria angústia, para que a literatura ganhe mais espaço.

Deste modo, esta pesquisa científica apresenta um estudo sobre a narrativa *Guerra em surdina*, em que Boris Schnaiderman, um escritor acadêmico, (re)apresenta a poética e a guerra, no viés da ficção, sob a perspectiva de um soldado em batalha.

O elemento de interface deste estudo é composto de 220 páginas, ao longo de 19 capítulos. A edição escolhida foi a terceira (1995), contudo a primeira, a segunda e a quarta edição (2004) também foram consultadas. *Guerra em surdina*, embora pareça ter força de construção na memória do autor – devido ao curto

prazo que havia de seu retorno da Segunda Guerra Mundial, na Itália, o que poderia induzi-lo à linha de depoimentos ou autobiografia – manteve-se fiel na proposta ficcional, deixando a parte autobiográfica a cargo do protagonista João Afonso.

Quando a obra ficou pronta, houve um breve impasse, porque era o início da Ditadura Civil Militar, comandada por muitos daqueles que compuseram o período narrativo de *Guerra em surdina* e, agora, estranhamente, protegiam um regime político que vetava a liberdade de expressão; algo contrário às cobranças de, por exemplo, *E a cobra fumou*, um dos mais ousados feitos dos combatentes. Esse jornal trazia em seu cabeçalho a informação de que não era registrado no D.I.P. (Departamento de Imprensa e Propaganda), controlado por Filinto Müller, para que ficasse evidente o repúdio ao controle de imprensa, imposto por Getúlio Vargas. O jornal publicava livremente suas denúncias e notícias, o que o tornou muito popular entre os soldados, na Itália.

O Brasil viveu uma sucessão de ditaduras; primeiro, a Vargas (Estado-Novo), período este um pouco confuso, para não dizer incompreensível, para os combatentes da FEB (Força Expedicionária Brasileira), uma vez que homens que viviam sob um regime fascista eram colocados em ação, em terra estrangeira, para lutar pela Democracia de outros países, alheios ao deles; em seguida, veio a Ditadura Civil Militar¹.

É possível considerar que *Guerra em surdina* tenha sido elaborada com o intuito de irromper com o silêncio pós-guerra de Boris Schnaiderman. A obra é narrada em primeira e terceira pessoa. Na primeira, na voz da personagem João Afonso – um estudante de medicina –, o “duplo ficcional” do autor Boris Schnaiderman; na terceira, quando dá voz apenas ao narrador.

Esta dissertação encontra-se organizada em três capítulos, são eles: 1. Boris Schnaiderman – um oficial das palavras; em que serão abordados pontos pertinentes ao autor de *Guerra em surdina*; 2. A literatura e a guerra; em que serão apresentadas, de modo sucinto, outras literaturas sobre a Segunda Guerra, inclusive algumas sob o olhar do poeta 3. Dos escombros da história, a ficção; responsável pela análise da obra em estudo. Incluem-se, também, o pré e o pós-textual, sendo este último composto pela conclusão e pelas referências.

¹ Forma como se diz, atualmente. Antes, apenas Ditadura Militar.

Embora existam muitos trabalhos relevantes sobre Boris Schnaiderman, tais como documentários, dossiês e outros, quanto à sua escrita ficcional, *Guerra em surdina*, esta ainda se encontra, praticamente, inexplorada, sobretudo, na área da Literatura.

1 BORIS SCHNAIDERMAN: UM OFICIAL DAS PALAVRAS

Boris Schnaiderman será apresentado, neste item, na condição de imigrante ucraniano, escritor brasileiro, tradutor da língua russa e soldado sobrevivente da Segunda Guerra Mundial. Estas subdivisões pretendem descrever algumas vivências do autor e sua produção, sua singularidade, em cada segmento.

Ao expor sobre o autor em estudo, o intento é levar maior compreensão do sujeito/objeto e de sua produção ao leitor – independente de este ser ou não reconhecido no mercado editorial –, fatores basilares para que se compreenda a pretensão deste estudo. O que talvez contribua para a apreensão do gênero e da obra em si.

O ucraniano Boris Solomônovitch Schnaiderman, atualmente, com 96 anos de idade, nasceu em 12 de maio de 1917, na cidade de Úman, em pleno ano da Revolução Russa ou Revolução Bolchevique. Em seguida, a família se mudou para Odessa, ainda na Ucrânia, como o próprio Schnaiderman confidencia em um depoimento publicado na *ProIn – Seminários 3*: “Quando eu tinha apenas um ano de idade, meus pais se mudaram [...] por causa dos pogroms, os massacres de judeus”. Nessa mesma cidade, em 1925, o pequeno Schnaiderman, de forma desintencional, presenciou as filmagens de *O encouraçado Potemkin*, do cineasta Sergei Eisenstein, como ele próprio relembra:

[...] Eu estava brincando na grande escadaria que existe em Odessa, perto da qual morávamos e havia lá naquele dia um movimento completamente incomum. Vi umas damas com umas vestes grã-finas do começo do século XX e uns senhores engravatados e de chapéu. Isso chamou minha atenção. Era tudo muito estranho, e de repente aqueles senhores começaram a atirar os chapéus para o ar. Filmava-se então uma cena do *Encouraçado*, coisa que só compreendi completamente mais tarde. Acredito que eu tenha visto uns três dias da filmagem, muito interessado, mas não me lembro de ter visto Eisenstein. Mais tarde, já no Brasil, meus pais me levaram para ver o filme no cinema e fiquei espantado ao reconhecer as cenas que vi na escadaria. (SCHNAIDERMAN, 2009).

1925 foi o ano em que a família Schnaiderman emigrou para o Brasil. O Sr. Salomão e a Dona Elisa tinham dois filhos, Berta (13 anos) e o caçula. Não foi uma imigração espontânea, pois esse foi o ano em que Hitler declarou seu ódio aos judeus e aos negros. Como os judeus viviam sob a perseguição nazista, especialmente os comerciantes – e a família Schnaiderman era um deles –, não

havia como se manter na Alemanha. O Brasil parecia não compartilhar de tal encaixe, o que, aparentemente, tornava o processo migratório menos burocrático, ou desse maior possibilidade de se conseguir o visto, isso o tornava uma localidade potencial para a qual se mudar:

Chegamos ao Rio de Janeiro em dezembro de 1925, onde permanecemos por pouco tempo. Depois minha família mudou-se para São Paulo, onde meus pais tinham alguns amigos judeus, mas eram judeus também muito russificados, de tal modo que o meu ambiente era mais russo do que judeu. (SCHNAIDERMAN, *Seminários* 3).

Tendo emigrado da Ucrânia aos 8 anos de idade, as raízes de Schnaiderman lá ficaram arraigadas, em uma cultura totalmente russificada, porque não se rompe uma infância sem sequelas, ainda mais quando tal ruptura implica mudança forçada de nacionalidade. O sujeito que sofre a ação passa a viver em dois mundos. Possivelmente, essa fronteira cultural tenha perdurado por toda a vida deste imigrante, conforme permite transparecer em seu comentário, quando recorda, com carinho, da liberdade que gozava na infância, embora o faça aplicando um termo de esquiva: “[...] foi uma infância bastante estranha em Odessa [...] não havia automóveis, não havia gasolina. Então eu andava por toda a cidade. As crianças ficavam soltas, [...] tinha amigos com os quais eu percorria a cidade. [...]” (SCHNAIDERMAN, 2009, p. 1). Sua liberdade também se aplicava à familiaridade com a língua e, ainda, à similaridade com a Rússia, gozos que ele não tinha no Brasil, como ele próprio o enfatiza em uma entrevista:

[...] Morei em Odessa até os oito anos de idade, ou seja, até dezembro de 1925, quando minha família imigrou para o Rio de Janeiro. Tenho uma lembrança muito especial de Odessa: era praticamente uma cidade russa. Ali eu nunca ouvi o ucraniano, só se falava russo. Meus amigos falavam russo, nós falávamos russo em casa. E quando eu ia à feira com alguém ouvia o ucraniano falado pelos homens do campo que ali vendiam seus produtos. (SCHNAIDERMAN, *Seminários* 3).

A adolescência representa uma autoridade diferenciada na memória do tradutor e escritor em questão, fase esta em que ele toma as rédeas de sua condição de imigrante e busca meios para se inserir na nova civilização: “Aos 14-15 anos eu li muita literatura brasileira. Até essa idade, eu estava muito marcado pela minha formação russa, eu tinha muita saudade da Rússia. Era uma coisa dolorosa até... essa interrupção... essa ruptura [...]” (SCHNAIDERMAN, 2009, p. 2). Uma de suas grandes paixões sempre foi a literatura, o que lhe serviu de ponte entre as duas

soleiras: a linguagem e o judaísmo. Do entusiasmo literário, ele edificou sua carreira; quanto ao judaísmo, deu-se por escolha e não por tradição familiar. “Nunca recebi formação judaica, embora eu tenha sido circuncidado. Enfim, nós não tínhamos nenhuma relação com o mundo judaico” (SCHNAIDERMAN, *Seminários 3*).

Ainda assim, essa escolha não foi tão sem precedentes o quanto se apresenta, conforme ele mesmo esclarece em entrevista concedida ao professor Saul Kirschbaum, em que também relembra alguns fatos que estabelecem vínculo entre a tradição e as escolhas. “[...] havia qualquer coisa assim de tradição, de tradição religiosa, porque me fizeram a circuncisão, mas, por exemplo, o Bar Mitzvá eu não fiz. [...]” (SCHNAIDERMAN, 2009, p. 1).

Schnaiderman, como todo estrangeiro imigrante, viveu, por muitos anos, no limiar da identidade, em que o distanciamento das origens foi uma constante em sua vida. Por ter se mudado muito cedo de sua cidade natal, logo teve a imagem dela apagada da memória, mantendo-se, porém, a lembrança cultural russa. A razão maior é devido a Odessa ser uma cidade totalmente russificada, inclusive, a língua falada predominante é o russo. Mais tarde, em território brasileiro, manteve-se no limiar do idioma, pois vivia em um país de língua portuguesa, mas em casa só se falava em russo, o que transformava sua escrita em português um novo desafio.

Conforme os depoimentos lidos, entende-se que a família Schnaiderman se sentiu bem recebida no Brasil, o que, possivelmente, tenha contribuído para o empenho de Boris Schnaiderman em suas tomadas de decisão. Todavia isso não isentou a família de embaraços cotidianos na economia. Ao completar 17 anos, ele voltou, com a família, para o Rio de Janeiro, onde trabalhou na *lojinha de perfumes* do pai, até aos 19 anos. O Sr. Salomão era um químico de improviso, mas desse ministério ele tirou o sustento da família, inclusive como produtor de perfumes. Schnaiderman começou a trabalhar cedo, da mesma forma que, desde jovem, tinha uma afeição especial pelas Belas Artes:

A convivência com os brasileiros era boa. Tenho boas lembranças da minha infância no Brasil, apesar das dificuldades, isso na infância. Mas, não tenho lembranças boas da adolescência. Não tenho porque meu pai enfrentou grandes dificuldades financeiras e eu procurava ajudá-lo sempre que possível. Faziam questão que eu tivesse um título, algum curso superior. Insistiam em agronomia e eu queria literatura. (SCHNAIDERMAN, *Seminários 3*).

No primeiro governo Vargas, quando do Estado Novo, a situação política e social, no país, sofreu alguns abalos, isso se refletiu, especialmente, nos estrangeiros, que dificilmente conseguiam trabalho. Outro muito afetado foi o campo educacional. Segundo Boris Schnaiderman, ele perdeu sua diplomação no ensino médio, em consequência da perseguição do Governo Federal sobre a escola Mackenzie, o que resultou na destruição de todos os documentos dela. Isso obrigou Schnaiderman a cursar um supletivo, para entrar no ensino superior. Embora tivesse um encantamento pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, optou por fazer outro curso, devido ao preconceito sociocultural da época, que atribuía o curso de Filosofia ao feminino e ao leviano. Dona Lisa dizia ao filho que literatura era coisa para as horas vagas, por isso, ele precisava fazer um curso *sério*, para ter uma profissão. Naqueles tempos, a dignidade profissional, basicamente, se estabelecia somente sobre médico, engenheiro e advogado, quase tudo o que se furtasse a essas três formações era tido como inferior².

Após a sua graduação, em Ciências Agrônômicas, outro problema despontou para Schnaiderman, era o direito de exercício da profissão, que se obliterava em razão da sua nacionalidade estrangeira, isso o levou a se naturalizar brasileiro, em 1941:

Minhas lembranças são péssimas... Nessa época o Brasil vivia sob um regime autoritário que tinha muita desconfiança em relação ao estrangeiro. Eu me formei engenheiro agrônomo em 1940, mas não podia exercer a profissão porque, como estrangeiro, eu só poderia exercer a profissão depois de naturalizado. A naturalização era difícil para quem era nascido na Ucrânia, na União Soviética. Eu tratei da minha naturalização sozinho, sem advogado nenhum. Fiquei andando de repartição em repartição para consegui-la, o que ocorreu em 1941. Mas eu só poderia exercer a profissão de agrônomo depois que eu fizesse o serviço militar. Então, entre 1940 e 1942, eu fiquei sem poder exercer a profissão. Procurei dar algumas aulas, fazer uns bicos. Depois que saiu a minha naturalização, consegui um emprego no Ministério da Agricultura. (SCHNAIDERMAN, *Seminários* 3).

Das muitas profissões exercidas por Schnaiderman, houve uma passagem que não pode deixar de ser mencionada, trata-se de quando ele ainda atuava na Escola Agrotécnica de Barbacena (MG), na direção de um Centro de Estudos, em sua área de formação, e ambicionava se mudar para São Paulo e, conseqüentemente, mudar de profissão. Sobre isso, a professora Jerusa Pires

² Esse e outros depoimentos encontram-se em diversos documentários do escritor Schnaiderman, contudo a base adotada foi *Inventário – literatura em primeira pessoa*, de 2007.

Ferreira profere (18 min, 2012), “ele viu um anúncio no Estadão dizendo: ‘Procura-se pessoa culta’. Ele falou ‘Sou eu’. E se inscreveu e foi contratado”, junto a dezenas de outros. O trabalho consistia na confecção de uma enciclopédia, cuja produção de verbetes era intensa, controlada por um regime de campainha. A cobrança acirrada provocou a desistência de muitos contratados, até que, ao final do produto, segundo Jerusa Pires Ferreira, restou, praticamente, apenas Schnaiderman. A professora relembra, com graça, o episódio: “Ninguém aguentou ficar. Ficou só o Boris. Ele *sozinho* fez a Enciclopédia Mérito. Ele redigiu verbetes sobre tudo, arquitetura, geologia... Então, tudo que você conversa com ele, tem alguma informação” (FERREIRA, 18 min 32 s, 2012).

Sem maiores alternativas, e convicto de que poderia não só ajudar o povo judeu, mas, sobretudo, lutar contra o Nazismo, protestar contra as atrocidades que vinham sendo cometidas na Europa, Boris Schnaiderman ingressou no quartel; opção cobiçada graças à inviabilidade ofertada pelas normas do Ministério da Defesa do Exército Brasileiro, mais especificamente, do CPOR-RJ (Centro de Preparação de Oficiais da Reserva), que desenvolve o CFOR (Curso de Formação de Oficiais da Reserva) unicamente para brasileiros natos. Sobre esse curso, Schnaiderman esclarece: “[...] eu não tinha o direito de fazer, porque como brasileiro naturalizado não poderia ser oficial” (SCHNAIDERMAN, *Seminários* 3). Ou seja, se se contentasse apenas com o Tiro de Guerra, no serviço militar, as possibilidades de ser convocado, ou de ter promoção de patentes, seriam escassas:

[...] Ao invés de fazer a “Linha de Tiro” fui servir no quartel. Nessa época eu já era engenheiro-agrônomo. Fiz curso de sargento, portanto, era inevitável que iria ser convocado. Sabia que iria ser. Fui convocado nas vésperas do primeiro embarque das tropas brasileiras para a Europa em julho de 1944. (SCHNAIDERMAN, *Seminários* 3).

Como 3.º sargento de Artilharia, no I Grupo de Obuses da FEB, na Segunda Guerra Mundial, Boris Schnaiderman lutou no ofício de Calculador de Tiro, de onde ele guardou, em seus sulcos da memória, os dissabores políticos resultantes da (e na) guerra. Após a guerra, Schnaiderman deu baixa como 2.º Tenente.

Os combatentes da FEB, embora orgulhosos por defender sua pátria, sofriam, em sua maioria, a desilusão de não ter o direito de lutar por sua própria liberdade, ou mesmo por vontade própria. No caso de Schnaiderman, não se sabe ao certo se ir para a guerra era patriotismo ou protesto. Segundo ele, “[...] estavam lutando e tinha

que apoiar tudo que se fizesse contra a ditadura” (SCHNAIDERMAN, *Seminários 3*). Um pacifista, ele mesmo afirma: “[...] Nunca tive vontade de usar arma, sempre resisti a usá-las. Tenho um respeito muito grande pela vida [...]” (SCHNAIDERMAN, *Seminários 3*). Mas, em se tratando de guerra, embora pareça contraditório, usar armas é uma forma de proteger a vida. Schnaiderman se justifica (*Seminários 3*): “O nazismo estava avançando... Com toda a minha aversão a pegar em arma achei que não tinha outro caminho. Um paradoxo: um pacifista que foi para a guerra com vontade de ir para a guerra”. Essa decisão se vincula à afirmativa de Norbert Wiener (1968, p. 183): “A hora é muito tardia, e a opção entre o bem e o mal bate-nos à porta”.

Independente dos motivos que levaram Boris Schnaiderman a querer ir para a guerra, não há como negar seu ato heroico, em colocar em risco a própria vida, a favor da liberdade alheia.

Schnaiderman, em 1960, foi contratado pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo (USP), onde implantou o curso livre de Língua e Literatura Russa, do qual foi o primeiro professor. Com a boa receptividade do público acadêmico, em 1963, a proposta em execução foi incorporada ao Departamento de Línguas Orientais, passando a ser regular naquela instituição. Mesmo que o curso tivesse alcançado expansão no Brasil, após o Golpe de 1964, apenas a USP o manteve em funcionamento. Atualmente, outras instituições têm se voltado para esta área, como se confirma no depoimento de Walter Costa (35 min 2 s, 2012), da UFSC: “Em 2003, foi autorizado pela CAPES o primeiro curso de Estudos da Tradução, em mestrado. Segundo as linhas de pesquisa, é curso de Tradução Comentada, que nós nos inspiramos no trabalho do Boris”.

No Período Ditatorial, Boris Schnaiderman foi detido por diversas vezes, mas logo era liberado. Em 1969, por ocasião de uma revista na Universidade, o professor se confrontou com o regime e, mesmo ante sua cultura e seu título de herói de guerra, ironicamente, teve decretada a sua prisão, em sala de aula. Em depoimento, ele declara: “Lembro-me que uma vez tive a polícia na sala de aula para verificar documentos dos alunos. Protestei violentamente e fui preso, claro! Várias vezes fui preso, sem maiores consequências” (SCHNAIDERMAN, *Seminários 3*).

Desde o início do Estado Novo, bem antes da Ditadura Civil Militar, esses excessos já eram praticados, na Ditadura Vargas, como escreveu Nelson Werneck Sodré (1961, p. 303): “Professores foram arrancados de suas cátedras,

parlamentares de seus lugares nas câmaras, militares de seus postos, autoridades de suas funções e tratados como criminosos comuns...”.

A professora Aurora Fornoni Bernardini, na ocasião, era colega de trabalho de Boris Schnaiderman, e presenciou toda a confusão que houve naquele dia, na USP. Sobre essa violência moral, contra esse professor, ela apresenta um interessante depoimento:

[...] O professor Boris estava escrevendo na lousa, quando entrou na sala um grupo de militares armados, para efetuar a tal busca. Ao que o professor simplesmente observou: “Nós estamos aqui com giz e apagador e os senhores vêm interromper a aula armados de metralhadora?” (BERNARDINI, 2011, p. 33).

O carisma de Schnaiderman era tanto que alunos e professores foram em sua defesa, do pátio ao Dops (Departamento de Ordem Política e Social). Testemunha da inocência do professor *Chnaiderman*³, Bernardini insistiu veemente com o Dops, até conseguir autorização de soltura do amigo. Naquela época, o uniforme docente era um avental, e foi com esse traje que Bernardini se dirigiu à Delegacia, como recorda: “[...] naquele avental branco, sentia-me como numa armadura, de modo que me apresentei numa das salas mal iluminadas do andar térreo daquele mal afamado prédio como se estivesse fazendo algo rotineiro e reconhecidamente regular” (BERNARDINI, 2011, p. 34). Ao alegar a concessão de liberdade à testemunha, já autorizada mais cedo, a professora sofreu uma recusa. Iniciaram-se novos diálogos, que duraram mais de uma hora, e a alegação foi aceita. Era mais de meia noite, quando a resposta lhe foi dada em forma de pergunta, por um agente militar: “A senhora está procurando o professor vestido assim, igualzinho à senhora? Pode ir, ele está lá” (BERNARDINI, 2011, p. 34). No caminho, de volta para casa, *Chnaiderman* contou à amiga sobre o interrogatório, que consistiu de que ele provasse seu patriotismo por meio da execução do Hino Nacional, ao que ele respondeu com maestria, sem faltar com o devido respeito, “que a maior prova de patriotismo ele havia dado antes que eles nascessem, como expedicionário da FEB [...], quando [...] fora com os pracinhas brasileiros lutar na Itália” (BERNARDINI, 2011, p. 34-35). Isso foi o suficiente para calar qualquer dúvida patriótica. José Roberto Aguilar (12 min 57 s, 2012) glosa: “Essa história é muito pungente. Essa história da formação e da pessoa se desvincular e ser brasileiro”.

³ Grafia original do nome de Boris Schnaiderman.

O tempo passa, muitas vezes em surdina, mas o oficial das palavras resiste no combate. Em 1970, um ano após esse episódio de violência e mal-entendidos com a Ditadura Civil Militar, era a vez de o professor Boris *Chnaiderman* defender o seu doutorado, na USP, sob a orientação de Antônio Cândido de Mello e Souza, cuja tese levou o título *A poética de Maiakóvski através de sua prosa*.

Diante do exposto, pode-se dizer que a vida de Schnaiderman tem sido um contínuo compasso de lutas e vitórias. Quem sabe esse aglomerado de conflitos e ideais tenha contribuído para o desenvolvimento de sua escrita? Afinal, Schnaiderman sobreviveu a muitas batalhas, dentre elas, à pós-revolução russa, ao Holocausto, à Segunda Guerra Mundial, ao Estado Novo (Ditadura Vargas), ao Golpe de 64 (Ditadura Civil Militar) e, atualmente, vence, a cada dia, o câncer.

Do primeiro casamento, em 1949, de Boris Schnaiderman e Regina Schnaiderman, nasceram os filhos Carlos e Miriam Chnaiderman. Mais tarde, após sua viuvez, ele se casou com Jerusa Pires Ferreira.

A professora e química Regina Schnaiderman (1923-1985) foi também uma conceituada psicanalista, sendo, junto à filha, revisora técnica da primeira tradução de Lacan, no Brasil.

Quanto à professora Jerusa Pires Ferreira, com Pós-Doutorado, na Alemanha, sobre Fausto, é tradutora de Paul Zumthor e de Henri Meschonnic, além de ser autora de obras de referência sobre a literatura portuguesa e brasileira. Ela possui diversas obras publicadas, inclusive alguns trabalhos em parceria com Boris Schnaiderman. Jerusa Pires Ferreira (44 min 3 s, 2012) declara: “O que me interessa no Boris é essa ‘transversalização’ da cultura, que é minha plataforma pessoal. [...] Eu me identifico com ele por aí, também”.

Berta Chnaiderman, irmã de Boris Schnaiderman, destacou-se na Engenharia. Sua obra de maior referência foi o Aterro do Flamengo, trabalho desenvolvido em parceria com Roberto Burle Marx. “Túnel de Pasmado, o primeiro do mundo a ser projetado por uma mulher, a arquiteta Berta [Chnaiderman] Leitchic” (CARDEMAN; CARDEMAN, 2004, p. 157).

Até seus 20 anos de idade, Boris Schnaiderman escreveu, para si, várias poesias, mas nunca publicou nenhuma delas, sabendo-se, porém, que, ao voltar da

guerra, ele levou seus escritos poéticos à inquisição e jamais escreveu nesse gênero outra vez⁴.

Boris Schnaiderman se aposentou em 1979, mas se manteve como docente na pós-graduação, especialmente, como orientador e disseminador da Literatura Russa, além de palestrante, tradutor e ensaísta. Ainda, aos 96 anos, Schnaiderman escreve uma nova obra, cujo enredo ele declara ser a guerra no olhar histórico dos fatos⁵.

Em julho de 2012, Schnaiderman recebeu uma abastada homenagem da *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*, em que, na seção Fortuna Crítica, Antonio Candido, Aurora Bernardini e Paulo Bezerra, fazem um retrato crítico e afetivo de Boris Schnaiderman.

Na mesma ocasião, foi lançado o filme *O que traduz Boris?*, um documentário dirigido por Daniel e Jorge Grinspum. Nesse vídeo, Adriana Calcanhotto faz a leitura poética de, dentre outras, parte do capítulo 17, na primeira edição de *Guerra em surdina*. A identificação da edição utilizada da obra, nesse documentário, dá-se por intermédio da observação da grafia do título do capítulo, que ainda levava o acento circunflexo: Mêdo. As leituras apresentadas no documentário, em português, tanto por Calcanhotto, como por Arnaldo Antunes, são, ao mesmo tempo, executadas em russo, por Elena Vássina, criando ainda mais arte e poesia, em uma linda composição cinematográfica, entrelaçada de cenários desenhados por imagens e luzes.

Combatente de guerra, debatedor de ideias, cientista agrônomo, especialista em cálculos de tiros, escritor, tradutor, professor... de 1944 – ano em que foi enviado, pela FEB, para combater na Segunda Guerra Mundial – até 1964 – ano do Golpe – é que Boris Schnaiderman escavou suas memórias e atrelou-as às suas guarnições literárias para concluir a obra *Guerra em surdina*, objeto deste estudo.

A trajetória de trabalho de Boris Schnaiderman tem um desfecho interessante, em diversas áreas de atuação. Ele migrou da Agronomia para a tradução russa, fato que ocorreu nos idos de 1940, quatro anos antes de ser convocado para a Segunda Guerra Mundial. Observando com cuidado, percebe-se que a sua vida tem sintomas de fertilidade, dentro de vários campos de atuação: primeiro, na imigração, em que

⁴ Confissões de Boris Schnaiderman, em conversa informal, quando, oportunamente, nos conhecemos, em 2013.

⁵ Idem.

pensava e lia em uma cultura e vivia e escrevia em outra; em seguida, no estudo da terra, como engenheiro agrícola; depois, no campo de batalha, como calculador de tiro, quando defendia sua nação brasileira; mais tarde, na tradução, na qual se consagrou um dos melhores e mais conceituados tradutores da língua russa, no Brasil; na atuação universitária, destacou-se como professor; na ordem teórica, foi destaque como acadêmico ensaísta; e, com o objeto deste estudo, adentra-se na narrativa ficcional. Contudo, a safra desse cultivo da ficção é pequena, devido às escassas investigações em torno dessa literatura.

Das publicações de Boris Schnaiderman, têm-se, até o presente momento, as seguintes obras:

- *Guerra em surdina* (1964), 4. ed., obra de ficção, em estudo;
- *Poemas de Maiakóvski* (1967), com Haroldo e Augusto de Campos;
- *Poesia russa moderna* (1968), com Haroldo e Augusto de Campos;
- *A poética de Maiakóvski através de sua prosa* (1971), obra teórica, resultante da tese de doutoramento de Boris Schnaiderman;
- *Projeções: Rússia/Brasil/Itália* (1978);
- *Dostoiévski prosa poesia* (1982);
- *Turbilhão e semente – Ensaio sobre Dostoiévski e Bakhtin* (1983);
- *Tolstoi – Antiarte e rebeldia* (1983);
- *Os escombros e o mito: a cultura e o fim da União Soviética* (1997), prosa escrita em forma de testemunho, sobre os intelectuais russos;
- *Maiakóvski: poemas* (2011), 8. ed., com Augusto e Haroldo de Campos. Crítica, teoria e traduções de alguns poemas. O tradutor tece uma breve análise sobre cada um dos poemas traduzidos. Segundo Schnaiderman (2011, p. 26): “é uma seleção feita na vasta obra do poeta, com o propósito de transmitir determinadas características que” parecem efetivas para ele, tais como “a modernidade, a presença agressiva e atuante de Maiakóvski”.
- *Tradução, ato desmedido* (2011). Crítica e teoria sobre a tradução. Obra com fragmentos autobiográficos.

Além de centenas de artigos, depoimentos, documentários, ensaios, prefácios, entrevistas, capítulos de livros, matérias literárias para jornais... e obras organizadas, como, por exemplo, *Guenádi Aigui: silêncio e clamor*, elaborada, em

2010, junto à escritora Jerusa Pires Ferreira. Essa última publicação também carrega um fundo autobiográfico; ela apresenta uma trajetória do autor junto a Guenádi Aigui.

As traduções de Schnaiderman não serão enumeradas, nem citadas na íntegra, neste estudo, porque, além de um significativo número de traduções, este foge à pretensão da pesquisa.

A estrutura vocabular de *A poética de Maiakóvski através de sua prosa* é diferente da estrutura contemporânea a que estou acostumada, por isso, confesso que tive dificuldades em compreendê-la, em uma só leitura, como se deve compreender uma obra científica para análises. Sem dúvida, uma obra muito rica, da qual tirei o ensinamento dado por Ossip Brik:

Não queremos saber de nenhuma diferença entre a poesia, a prosa e a linguagem prática.

[...] Trabalhamos com a organização dos sons da língua, a polifonia do ritmo, a simplificação das construções vocabulares, a precisão da expressividade lingüística, a elaboração de novos processos temáticos. (SCHNAIDERMAN, 1971, p. 222).

Boris Schnaiderman publicou, continuamente, em jornais, desde 1956 até 2010. Crê-se que ele tenha sido o crítico, nesse segmento, de produção ininterrupta, mais longo, da história do país, fato lembrado por Bruno Gomide, em documentário (47 min 28 s, 2012). Nessa versidade, o também tradutor de língua russa, Paulo Bezerra evidencia, sobre Schnaiderman: “Suas observações críticas sempre se caracterizaram pela brandura, pelo respeito ao trabalho do outro, marca inapagável de sua personalidade e sua sabedoria” (BEZERRA, 2011, p. 46).

Se, por um lado, a ficção marca presença com uma única produção na carreira de Boris Schnaiderman, por outro, a tradução desfere um histórico bem amplo. As primeiras traduções de Boris Schnaiderman, diretamente do russo, foram publicadas sob a *máscara* Boris Solomonov. Schnaiderman se penitencia profissionalmente pelos traços de imaturidade, comuns em qualquer iniciante de carreira: “Os exploradores de sebos encontram às vezes livros de capa berrante, publicados na década de 1940 [...], assinados por um nome estranho, Boris Solomonov, e que são um pesadelo em minha vida de tradutor” (SCHNAIDERMAN, 2011, p. 16).

Usar pseudônimo era prática muito comum na década de 1930. Inicialmente, traduziu, dentre outras, as obras *A fossa*, de Aleksandr Kuprin, e *Os Irmãos Karamazov*, de Dostoiévski. Sendo esta última uma das mais conhecidas. Vale ressaltar que Schnaiderman é um profissional muito exigente de si, o que o remete a uma busca constante de acabamentos:

Querendo exorcizar o fantasma de nome tão esdrúxulo, Boris Solomonov, e que muitos pronunciavam com a tônica no final, publiquei em 1959 uma coletânea de Tchékhov [...]. Parecia-me que eu já havia amadurecido o suficiente, para marcar bem a diferença com o trabalho anterior, assinei o livro com o meu nome próprio, na grafia que uso atualmente. Ledo engano! Quando o livro saiu, horrorizei-me com os equívocos e omissões de meu texto. (SCHNAIDERMAN, 2011, p. 16).

A psicanalista Miriam Chnaiderman relatou, há algum tempo, em entrevista à *Revista Percurso*:

[Eu] tinha meu pai, Boris Schnaiderman, um intelectual, apaixonado pela literatura, que fundou o curso de russo na USP. Ele fazia e ainda faz (aos quase 91 anos) traduções do russo. Em nossa casa lia-se e traduzia-se Maiakovski, Gorki, Dostoiévski, e, por conta disso, passaram por lá Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari, entre outros. (CHNAIDERMAN, 2011).

Detentor dos títulos de doutor e livre-docente, pela USP, Schnaiderman é um dos tradutores mais citados e reverenciados da língua russa, no Brasil. Seu universo da escrita é amplo, principalmente no que se refere às traduções. Não foi ao acaso que a Academia Brasileira de Letras lhe outorgou, em 2003, o *Prêmio de Tradução*. Antes, recebeu o *Jabuti de Ensaio*, em 1983, na categoria Estudos Literários, com a obra *Dostoiévski Prosa Poesia*.

Mesmo tendo recebido o *Prêmio de Tradução*, Boris Schnaiderman não se envaidece com seu talento como tradutor. Em um fragmento do curta *O pracinha de Odessa*, de Luis Felipe Labaki, Schnaiderman aponta: “Não existe tradução perfeita, tradução é uma ousadia”.

Como mencionado, a ida de Boris Schnaiderman à guerra lhe propiciou uma riqueza de experiência, da qual resultou *Guerra em surdina*. Obra esta bem aceita pela crítica, mas com baixa vendagem na primeira edição, problema que o autor atribui à estranha capa desenvolvida pela editora, que consistia de um soldado tristonho, em um tempo que o povo lutava para esquecer a guerra. Por outra interpretação, e sem insinuar qualquer demérito, pode ser que esse baixo número de

vendas se deva à não popularidade do escritor como ficcionista, na época. Evento muito comum no mercado editorial, em relação aos escritores *iniciantes*. Apesar de, nesse período, Schnaiderman já ser um tradutor engajado, com a literatura de Dostoiévski.

Em *Inventário – Literatura em Primeira Pessoa* (2007), Schnaiderman comenta sobre sua vivência e sobre sua aventura inicial como tradutor de clássicos da literatura russa. Sem soberba, o ensaísta, aos seus 90 anos (na ocasião), fecha seu depoimento com a pergunta: “Quem sou eu para traduzir Tolstói?”, frase que será retomada, em 2013, por Labaki, em seu curta metragem *O pracinha de Odessa*, cujo roteiro busca apresentar frações biográficas de Boris Schnaiderman e questões de tradução. Segundo o diretor, foi uma homenagem que ele quis prestar a Schnaiderman, sendo essa, portanto, uma das mais recentes homenagens prestadas a ele.

No pós-guerra, Boris Schnaiderman intensificou as traduções de obras diretamente do russo para o português. Dos autores traduzidos, podemos citar, dentre outros, Górkí, Tchekhov, Púchkin, Bábel, Maiakóvski, Tolstói e Dostoiévski, parecendo ser esses três últimos os de sua preferência.

Sobre o tradutor Schnaiderman, o crítico literário Antonio Candido (26 min 57 s, 2012) manifesta-se: “Ele implantou uma nova ética da tradução do russo, no Brasil, e revelou uma grande literatura, como é a literatura russa. Ele contribuiu essencialmente para fazer essa literatura entrar honrosamente na língua portuguesa”.

Em documentário, José Roberto Aguilar (2 min 38 s, 2012) pronuncia sobre a arte da tradução de Boris Schnaiderman: “O tradutor é o tradutor. Ele desvenda coisas que nós não sabemos”; enquanto Arnaldo Antunes (2 min 25 s, 2012) enfatiza: Schnaiderman estabelece “O que se diz e o como se diz. Forma e conteúdo, e como isso se encontra. O resultado de suas traduções, [...] seja de prosa, de poesia, é sempre uma coisa mágica” (ANTUNES, 3 min 2 s, 2012).

Bruno Gomide (24 min 47 s, 2012), por sua vez, faz uma interessante observação: “O *Bóris* criou um sistema de transliteração que não existia antes”. Esse formato de colocar o acento, por exemplo, em Dostoiévski, no Gógol [...] “não existia isso antes”.

O próprio Schnaiderman ressaltou, pouco antes da publicação de *Tradução: ato desmedido*: “Embora eu já tenha escrito bastante sobre tradução, percebo que está

faltando algo importante a dizer sobre o assunto. Cada tradutor se aperfeiçoa, torna-se ‘menos ruim’, pela autocrítica” (SCHNAIDERMAN, 2011, p. 15).

Em reconhecimento à sensatez de Schnaiderman, e ao quinhão de seu esforço, Antonio Candido (2011, p. 31) assevera, quanto a esta obra *Tradução: ato desmedido*: “[...] a dignidade do trabalho do tradutor e do analista se configura na tentativa de chegar perto da equivalência e do entendimento perfeitos”, ainda que tenham a certeza de que a perfeição é inatingível, não se deixam sucumbir. “Com isso cumprem o dever de criar um possível dentro do impossível, como deixa claro este belo livro de Boris, fruto de uma vida cheia de êxitos que ele pode considerar relativos, mas que nos têm enriquecido singularmente” (CANDIDO, 2011, p. 31).

Apesar da conquista alcançada como tradutor, Schnaiderman ainda se choca com a linguagem engravatada que utilizou em suas primeiras traduções, ao que ele questiona: “[...] como reduzir a isto a rebeldia ‘antiliterária’ de Tolstói ou a escrita ‘relada’ de Dostoiévski?” (SCHNAIDERMAN, 2011, p. 17). E completa, mais adiante, com outra pergunta, apontando o orgulho e a modéstia do tradutor: “[...] quem sou eu para traduzir um Tolstói, um Dostoiévski? No entanto, é uma exorbitância que eu tenho de assumir” (SCHNAIDERMAN, 2011, p. 90). Essa preocupação é, praticamente, um guia aos novos tradutores, pois Schnaiderman não se cansa de enfatizar quão imperativo é que haja proporcionalidade entre imaginação, ousadia e fidelidade ao original, quando da tradução de uma obra. Em aprovação ao seu modo de trabalhar, o crítico literário brasileiro, Antonio Candido (2 min 6 s, 2012), confessa: “Por isso, ele é, para mim, um emérito por excelência”.

Embora Schnaiderman, como mencionado, seja um crítico e ensaísta de referência na literatura brasileira, e tradutor de maior destaque, no Brasil, da literatura russa, como escritor de ficção quase não é lembrado. São raras as vezes em que sua obra *Guerra em surdina* é mencionada nas academias e, geralmente, quando citada, não é na Literatura, mas, sim, na História, o que leva a crer que apenas uma minoria leu essa prosa ficcional, entranhada de poética e guerra, ainda que esta seja “a prosa das verdades áridas e amargas” (BERARDINELLI, 2007, p. 44-45).

Como citado na introdução, durante minhas leituras em torno de *Guerra em surdina*, não foi encontrada, na Literatura, nenhuma dissertação ou tese sobre essa interessante obra ficcional, que enfoca, pelo prisma de posicionamentos políticos e relatos poéticos, uma época, na história do Brasil, ainda pouco compreendida e

estudada: o período da Segunda Guerra Mundial e a produção literária brasileira, em torno do assunto.

Boris Schnaiderman, em meio às suas produções literárias científicas e de traduções, abriu espaço para uma única obra ficcional, em sua trajetória de escritor. É possível que a razão dessa singularidade tenha sido o desejo único de narrar a Segunda Guerra, como foi ou como ele gostaria que tivesse sido.

2 A LITERATURA E A GUERRA

Vários poetas e ficcionistas, tal qual Boris Schnaiderman, registraram os momentos inquietantes da guerra. Alguns deles foram tomados como exemplo e citados nesta pesquisa.

Em estudo sobre o Holocausto, consequentemente, a literatura em tempo de guerra, a pesquisadora Kênia Maria de Almeida Pereira (2006, p. 9) escreve sobre Vinícius de Moraes, quem ela afirma ser “o artista alarmado com os muitos problemas sociais, um vate engajado e politizado”. O poeta denunciou, em suas poesias, desde situações adversas, como a pobreza, o desamparo, o operariado sofrido até “a intensa luta das prostitutas do mangue, além das muitas catástrofes oriundas da Segunda Guerra Mundial, dentre elas, os campos de concentração da Alemanha nazista e as bombas de Hiroshima e Nagasaki” (PEREIRA, 2006, p. 9).

É no ritmo da balada que Vinícius, por meio do “arcabouço melódico da redondilha maior” (PEREIRA, 2006, p. 9), concede à sua escrita “uma cadência rítmica marcada pelo lamento e pela tristeza” (PEREIRA, 2006, p. 9), da qual se origina o poema *Balada dos mortos dos campos de concentração*. Poema de 1954, em que o escritor denuncia, por meio de sua poética, a angústia que carrega em sua memória:

Cadáveres de Nordhausen Erla, Belsen e Buchenwald!
Ocos, flácidos cadáveres
Como espantalhos, largados
Na sementeira espectral
Dos ermos campos estéreis
De Buchenwald e Dachau.
[...]⁶

Vinícius de Moraes abre seu poema apontando uma lista de terrenos vulcânicos, os conhecidos campos de concentração: Nordhausen Erla, Belsen, Buchenwald, Dachau. Essas prisões ceifaram milhares de prisioneiros, em sua maioria judeus, comunistas, ciganos, homossexuais, inimigos políticos, deficientes físicos e mentais, membros de grupos religiosos pertencentes à minoria, como, por exemplo, protestantes e Testemunhas de Jeová. Destes, os mais lembrados são os judeus, talvez por terem sido em maior número.

⁶ MORAES, Vinícius de. *Antologia poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

Sobre essa minoria, Zlata Filipovic´ e Melanie Chanllenger (2008, p. 194), escrevem, em *Vozes roubadas*:

Os nazistas [...] acreditavam que os alemães eram “racialmente superiores” e que as assim chamadas raças inferiores estavam poluindo a Europa. Judeus, ciganos e deficientes eram vistos como verdadeiras ameaças biológicas à ‘pureza’ do povo alemão, também chamado de “ariano”. (FILIPOVIC´; CHANLLENGER, 2008, p. 194).

Esse mesmo espanto lembra o assombro de Paul Bäumer, em *Nada de Novo no Front*, de Erich Maria Remarque, quando este escreve: “Caixões e cadáveres estão espalhados por toda parte”. Também sua escrita é lembrada por Elcio Cornelsen e Tom Burns (2010, p. 45), em *Literatura e guerra*: “As imagens de destruição transmitem os horrores da guerra em forma de corpos dilacerados, que o impressionam profundamente, como fica patente ao ver um soldado morto por uma mina”:

Dos galhos, pendem mortos. Um soldado nu parece dobrado sobre a forquilha de um galho; ainda conserva o capacete na cabeça; do resto, está inteiramente despido. Apenas uma metade do corpo, o tronco, está lá em cima: faltam as pernas. (REMARQUE, 2004, p. 104).

O historiador César Campiani Maximiano (2010, p. 166) registra a naturalidade com que o espanto chegou a ser incorporado no cotidiano social, no período da guerra: “Desmembrar cadáveres de japoneses para obter lembranças era tão comum que o comando americano no Pacífico precisou proibir expressamente que se enviassem pelo correio partes do corpo do inimigo como troféus de guerra”.

Kênia Maria de Almeida Pereira, em sua interpretação do poema de Vinícius de Moraes, relata que o poeta denuncia os cadáveres como ocos, visto que “os prisioneiros depois de serem submetidos ao confisco de todos os seus bens materiais, perdiam também sua identidade e, conseqüentemente, sua dignidade” (PEREIRA, 2006, p. 10). Enquanto a flacidez está voltada à subnutrição, pois:

[...] eram submetidos a um regime obrigatório de fome, passando a pão e água, de vez em quando, uma sopa rala. Trabalhavam em tarefas inúteis, estafantes, pesadas: quebravam pedras, carregavam areia, cavavam valas. Trabalhadores subnutridos expostos à neve, à chuva, ao frio, ao sol escaldante. Depois de mortos, sugeriam a imagem de espantalhos, abandonados ao relento, amedrontando os pássaros, apavorando os vivos. (PEREIRA, 2006, p. 10).

A Segunda Guerra Mundial desencadeou-se no mesmo período em que Vinícius de Moraes estudava em Oxford, na Inglaterra. De acordo com Kênia Maria de Almeida Pereira (2006, p. 10), ele “foi obrigado a abandonar tudo e regressar ao Brasil, trazendo consigo as reminiscências terríveis de uma Europa em convulsão”. Essa mesma pesquisadora registra ainda que:

O totalitarismo de Hitler incluía, dentre outras loucuras, o massacre dos judeus encarcerados em campos de concentração. Quando Vinícius publicou, em 1946, o livro *Poemas, sonetos e baladas*, do qual faz parte o poema lido, a guerra já havia terminado, iniciava-se agora a contagem dos mortos: centenas, milhares deles. O mundo tinha pouco a comemorar, os judeus, muito menos, 6 milhões deles haviam sido exterminados pelo rolo compressor do racismo e do ódio. (PEREIRA, 2006, p. 10).

Para Kenia Maria de Almeida Pereira (2006, p. 10), “O grotesco e o disforme não poderiam ser poupados. [...] (em) *Mein Kampf*, Hitler não deixa dúvidas: os Judeus são como ratos a infestar as nossas cidades, devem ser exterminados como exterminamos as pragas”.

Kafka foi um exemplo, que mudou o rumo da literatura. Muito antes do Holocausto ele já havia percebido a estranha abordagem aos judeus, tal como ele denuncia no conto *Josefina, a Cantora, ou o Povo dos Camundongos*, em que faz um levantamento, nas entrelinhas, desse questionamento, em que o povo era enxotado para os guetos. A obra apresenta o aferro com o qual o ditador cotejava o povo judeu a animais peçonhentos, insetos, ratos, pragas, para enfatizar a necessidade de seu extermínio. Apesar de vetada, em primeira instância, a obra faz valer o seu conteúdo quando o próprio Hitler põe em prática a “higienização dos judeus”, que se iniciou com a reclusão destes nos guetos, alçou-se ao pogrom (na Polônia) e finalizou com o Holocausto, em Auschwitz, até o fim da Segunda Guerra Mundial. Segundo o escritor Moacyr Scliar (1985, p. 79), uma característica judaica que se encontra em Kafka é o humor, a melancolia e a ironia. “Uma defesa contra o desespero: isto é o humor judaico. Por isso, a sua melancolia”.

Vinícius de Moraes, por meio de sua poética, compartilha do sofrimento dessas vítimas, como se pode observar em seus versos citados a seguir:

[...]
Cadáveres necrosados
Amontoados no chão
Esquálidos enlaçados
Em beijos estupefatos

Como ascetas siderados
 Em presença da visão.
 Cadáveres putrefatos
 Os magros braços em cruz
 Em vossas faces hediondas
 Há sorrisos de giocondas
 E em vossos corpos, a luz
 Que da treva cria a aurora.
 [...] ⁷

O poeta que sempre enalteceu a beleza, tal como é lembrado em *Garota de Ipanema*, por exemplo, agora apresenta os horrores da guerra em uma poética que machuca ao exibir os “pavores de cadáveres torturados em decomposição”, largados, estéreis, necrosados. Segundo Victor Hugo (2010, p. 37), o grotesco “espalha-se na imaginação dos novos povos que refazem a Europa. Aparece abundantemente nos contistas, nos cronistas, nos romancistas”. Kênia Maria de Almeida Pereira, inspirada em Hugo Friedrich, convida a lembrar “que o Belo, na modernidade, prenuncia-se no feio e adquire sua inquietude, como queria Baudelaire, mediante a absorção do bizarro, do grotesco e do espantoso” (PEREIRA, 2006, p. 10). Pode-se, assim, entender que o belo e o grotesco em *Guerra em surdina* estão lado a lado. Nela, o belo é a arte literária extraída do abalo que foi a Segunda Guerra Mundial.

Esse assunto se entrelaça, meio às avessas, com o conceito dado por Victor Hugo (2010, p. 36): “O belo tem somente um tipo; o feio tem mil. É que o belo, para falar humanamente, não é senão a forma considerada na sua mais simples relação, na sua mais absoluta simetria, na sua mais íntima harmonia com nossa organização”. Enquanto o feio, por sua vez, em sentido oposto, “[...] é um pormenor de um grande conjunto que nos escapa, e que se harmoniza, não com o homem, mas com toda a criação. É por isso que ele nos apresenta, sem cessar, aspectos novos, mas incompletos” (HUGO, 2010, p. 36). Juntos ou separados, belo e feio, sublime e grotesco, como declaram os pesquisadores citados, caminham paralelos... sendo, ao mesmo tempo, poesia e denúncia... literatura e história... esperança e desilusão... vida e morte. Um alimenta o outro, ou seja, não existe verdade sem mentira, nem o contrário.

Clara Schwarz⁸, sobrevivente do holocausto, anotou em seu diário, em 1942:

⁷ MORAES, Vinícius de. *Antologia poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

⁸ Presidente do centro de Pesquisas do Holocausto na Universidade Kean, em Union, Nova Jersey.

Há terror e pânico em nossa cidade. Os judeus estão construindo bunkers (esconderijos) de todos os tipos: subterrâneos, de parede dupla, ou qualquer outro lugar em que encontrem onde se esconder. [...] A causa de tudo isso são os trens lotados de judeus que passam por nossa cidade rumo a Belzec. || Os judeus são amontoados em vagões de gado fechados, de cem a cento e cinquenta em cada vagão. Belzec fica localizada numa área florestal, e é lá que todos são mortos. Como são assassinados, isso não sabemos. [...]. || Há tragédias terríveis, inacreditáveis. || [...] Carroças trazem os cadáveres dos que foram mortos ali mesmo tentando fugir. (SCHWARZ *in*: FILIPOVIC⁹; CHANLLINGER, 2008, p. 199-202).

Por diversas vezes, durante os dois anos em que viveu no subsolo, Clara Schwarz aponta, sobre sua mãe e sobre si, sua condição psíquica: “Ela está perdendo o juízo. [...] O que eu posso fazer? || [...] A escuridão é terrível. [...] fico deitada no catre observando o raio de sol que entra pelo respiradouro, e sinto que estou ficando louca” (SCHWARZ *in*: FILIPOVIC⁹; CHANLLINGER, 2008, p. 209; 218).

A loucura, tal como a escrita, foram companheiras fiéis entre muitos sobreviventes da Segunda Guerra e do Holocausto. Todo ser humano, sob forte pressão, fica muito propenso à loucura, ao suicídio ou a outro escape assombroso, que lhe arranque da realidade, que mostre as coisas de maneira diferente; que, de algum modo, lhe propicie esperança.

A desumanidade anunciada por João Afonso⁹, Remarque, Vinícius de Moraes e outros, é a mesma vivida por Clara Schwarz. A morte, durante o período do Holocausto (pré e pós), era visita constante, persistente. Não fosse ela por assassinato, era por suicídio ou, muitas vezes, por inanição.

Arendt aproxima nazismo e stalinismo, como ideologias totalitárias. Para ela, Hitler e Stalin estão em par de igualdade nos ascos do poder, que oprimem as massas para alcançarem o domínio. Mostra como o totalitarismo está amarrado à banalização do terror, à manipulação das massas...

Hannah Arendt, ao escrever sobre Bertolt Brecht, em *Homens em tempos sombrios*, traz à tona a admiração que este poeta tinha por Stalin, e que, para Arendt (2008, p. 229), sacrificou a qualidade de sua obra: “O pior que pode acontecer a um poeta é deixar de ser poeta, e foi o que aconteceu a Brecht, nos últimos anos de sua vida. Pode ter pensado que as odes a Stálin não importavam”. Ainda, essa mesma escritora, ao refletir sobre o sistema totalitário, e sobre os

⁹ Protagonista da obra *Guerra em surdina*, de Boris Schnaiderman; uma espécie de heterônimo, de duplo ficcional, do autor.

campos de concentração e os absurdos que o Estado aplicava aos judeus, observa que:

[...] é apenas aparente a inutilidade dos campos, a sua anti-utilidade cinicamente confessada. Na verdade, nenhuma outra das suas instituições é mais essencial para preservar o poder do regime. Sem os campos de concentração, sem o medo indefinido que inspiram e sem o treinamento muito definido que oferecem em matéria de domínio totalitário, que em nenhuma outra parte pode ser inteiramente testado em todas as suas radicais possibilidades, o Estado totalitário não pode inspirar o fanatismo das suas tropas sem manter um povo inteiro em completa apatia. (ARENDDT, 1989, p. 507).

É possível que essa admiração de Brecht a Stalin encontre justificativa nos fatores ideológicos da guerra. Assunto que se estende a vários outros escritores, e que Márcio Henrique Muraca, pesquisador sobre Jorge Amado, em suas escritas em tempo de guerra, faz uso para encontrar razões para o interesse pela Segunda Guerra Mundial, em pleno século XXI. Segundo ele, a guerra tem duas faces, “a história, as razões factuais de cada jogada do conflito” e o conflito em si, que “possui um aspecto que vai além das batalhas e que toca a memória, nem sempre real e vivida; *a guerra imaginária, psicológica – e ideológica?*” (MURACA, 2012, p. 45), ou seja, as cicatrizes que perduraram na humanidade ao longo do tempo. Muraca aponta a distinção entre os fatores:

Para embarcar no olhar de Amado sobre a Guerra, é preciso ter em mente que seu texto tende mais para aqueles fatores da guerra imaginária e psicológica (uma vez que ele a vivia de longe) e ideológica (o comunismo no *front*), onde Hitler, por exemplo, é demonizado e Stalin, endeusado, do que propriamente pelos fatos crus do período. (MURACA, 2012, p. 46).

Retomando um fragmento do poema de Vinícius de Moraes – Cadáveres necrosados, amontoados no chão –, encontra-se um cenário de horror que tanto pode ser das vítimas do Holocausto, como das vítimas de Hiroshima, ou outras, visto que a morte é imparcial. Em qualquer das situações, o mote era a guerra. A mesma guerra que arrancava João Afonso dos trilhos militares, arremessando-o ao calabouço humano, quando seus olhos não conseguiam se desviar da obviedade da guerra, descomunal para homens e animais, de qualquer nacionalidade ou classe social, como ele mesmo relata em uma de suas cartas:

[...] logo adiante um cavalo morto, estirado no chão, a cabeça entre as patas, mais uma povoação completamente desmanteladas, Villa d’Aiano, nuvens sinistras de corvos, numa curva da estrada o cadáver de um

soldado brasileiro, tem as unhas fincadas no barranco, o corpo dobrado para frente, num esforço supremo para galgar aquele obstáculo, vão aparecendo outros cadáveres, capacetes alemães e americanos, peças de fardamento rasgadas e sujas de sangue, papéis velhos, latinhas, armamento abandonado, todo um mundo que se desmantela e desaparece na confusão do campo de batalha [...] (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 174).

Sheila Allan, em depoimento de 19 de janeiro de 1942, escreve: “[...] Onde quer que puséssemos os olhos, tudo o que se via eram cadáveres, gente moribunda – homens, mulheres e crianças, e tantos deles com ferimentos horripilantes. Como poderia descrever tal cena?” (ALLAN *in*: FILIPOVIC’; CHANLLENGER, 2008, p. 158).

Escritores, poetas e historiadores, tiveram suas “chagas” expostas, para contar o medo implantado sobre gerações e gerações. Muitos deles silenciaram a si para não viver os horrores sobre os quais escreviam. Destes enclausurados pela palavra, vale citar: Walter Benjamin, que, não suportando a pressão do visto francês e da perseguição alemã, rendeu-se à pressão psicológica, suicidando-se.

Há também os controversos casos em que o suicídio é implantado pela força da argumentação, como tentam fazer com a morte do Primo Levi. Este, talvez, conforme aponta Kênia Maria de Almeida Pereira, seja o “escritor judeu, ex-presidiário, testemunha e vítima que experimentou os rigores das milícias nazistas, quem melhor descreve os tormentos impostos às vítimas”.

Primo Levi, Clara Schwarz, Elie Wiesel, Hannah Arendt, Alfred Kantor e tantos outros sobreviventes do Holocausto relatam, a partir de suas memórias, sobre a forma aterrorizante em que os judeus eram obrigados a se curvar ao poder. Outros, como Bernice Eisenstein e Marguerita Faher descrevem ou retratam (por meio das Artes Plásticas) o Holocausto a partir da memória de seus pais, e do medo por eles vivido. Em outros casos, como em Boris Schnaiderman, ele, apesar de sua dolorosa experiência, optou por apresentar o Holocausto pela via da guerra, sob o olhar de uma personagem de ficção.

Independente de vivências, Hannah Arendt (2008, p. 229), ao escrever sobre Bertolt Brecht, enfatiza: “[...] apesar da falta de seriedade, confiabilidade e responsabilidade dos poetas, claro que não podem se comportar com total impunidade”. Para ela, cabe ao poeta um julgamento por suas poesias. Tomando o polêmico caso Brecht como referência, Arendt (2008, p. 235) chama a atenção: “[...] esse caso se refere a todos os cidadãos que desejam partilhar seu mundo com os

poetas”, lembrando que Brecht era um poeta, mas também era um ser humano, com conflitos e vivências, por isso “Não pode ser deixado aos departamentos de literatura, mas é também assunto dos cientistas políticos. O mau comportamento crônico dos poetas e artistas é um problema político, e às vezes moral, que vem desde a antiguidade” (ARENDT, 2008, p. 240). O artista ou o poeta não quer fazer “um auto-retrato, mas um certo estilo de falar sobre si” (ARENDT, 2008, p. 240).

Outra situação proeminente é o narrar a guerra como ficção, como depoimento, como memórias, como diários, como poesias ou outra forma que leve ao passado do indivíduo ou de uma geração. Segundo o pesquisador Leonardo Francisco Soares (2012, p. 123): “O presente incide sobre o passado na construção da memória, o sujeito que busca o passado caminha, inevitavelmente, por uma instância lacunar, na qual as imagens da memória” vão se revelando conforme a permissão do tempo e das reminiscências. Ainda, nesse mesmo viés, Lucia Castello Branco (1994, p. 26) afirma: “[...] o passado não se conserva inteiro, como um tesouro, nos receptáculos da memória”, contudo, é reconstruído dos retalhos resgatados nos escombros da lembrança, como um mosaico de acontecimentos.

Cada autor escolhe sua maneira de narrar, ora expondo-se por meio da escrita, como se faz nas biografias; ora denunciando por meio da ficção, em que o autor tenta proteger sua vivência, sem, contudo, se silenciar mediante os fatos. Enquanto Primo Levi faz questão de enfatizar que sua obra *É isto um homem?* não se trata de nenhuma espécie de ficção: “Acho desnecessário acrescentar que nenhum dos episódios foi fruto de imaginação”; e que, embora a obra nada acrescente “quanto a detalhes atroz, ao que já é bem conhecido dos leitores de todo o mundo com referência ao tema doloroso dos campos de extermínio”, o seu intento é “fornecer documentos para um sereno estudo de certos aspectos da alma humana”. Boris Schnaiderman, por outro lado, faz questão de enfatizar que seu escrito *Guerra em surdina* é meramente ficcional.

Na literatura brasileira, muitos escreveram, antes e depois da Segunda Guerra, sobre essas intempéries, como Vinícius de Moraes, Samuel Rawet, Fernando Pessoa, Clarice Lispector, Carlos Drummond de Andrade, Moacyr Scliar, Jorge Amado, Rubem Braga, Moacir C. Lopes, Cecília Meireles, José Geraldo Vieira, Murilo Mendes e João Alphonsus. Alguns destes escreveram sobre o Holocausto e, conseqüentemente, sobre a Segunda Guerra, sob um olhar poético de quem não

experimentou nem os campos de guerra, nem os campos de concentração, mas, de algum outro modo, conheceu os dissabores desse período obscuro.

Dos textos voltados para a Segunda Guerra Mundial, publicados por literatos judeus brasileiros, o pesquisador Márcio Seligmann-Silva chama a atenção para as obras *A guerra no Bom Fim* (1972), de Moacyr Scliar, e *Contos do imigrante* (1956), de Samuel Rawet. Este último, segundo Seligmann-Silva (2007, p. 8), apresenta “uma procissão de seres, imigrantes judeus desiludidos, sós, desterrados que não conseguem superar os traumas de um passado fantasmático que os persegue”. Enquanto o primeiro, de Scliar, “narra a infância de uma criança no Bom Fim, o bairro judeu de Porto Alegre, durante a Segunda Guerra Mundial. Trata-se de uma novela que mistura humor e tragédia e tem fortes traços autobiográficos”.

Márcio Seligmann-Silva assinala que a obra de Scliar descreve o “cotidiano do bairro, com os judeus recém-imigrados, alguns sobreviventes de KZ (em meio à guerra!)”. O conto de Scliar narra que os combates são travados, não só entre Brasil e Europa, mas também desencadeia-se um combate contra o exército nazistas em pleno bairro do Bom Fim, isso dá um “tom ‘surreal’ ao texto, estilo presente em várias obras de Scliar.

O escritor Jorge Amado, em sua “pequena trincheira” *Hora da Guerra*, expõe o esforço dos aliados para derrotar o nazifascismo na Europa, na África e na Ásia. Sobre aquele momento crucial da história, o autor vai além da frente político-militar. A obra é resultante de sua coluna diária *Hora da Guerra*, no jornal baiano *O Imparcial*, mantida de 1942 a 1945. Ele não apenas utiliza sua arma – a escrita – contra Hitler, Mussolini, Franco e Plínio Salgado, como também defende valores caros à civilização, como a liberdade, a tolerância e a paz. São ânimos em prol do papel humanista dos artistas e intelectuais, da atuação das mulheres no esforço de guerra, dos romances recém-lançados de José Lins do Rego e Ilya Ehrenburg, dentre outros.

Ainda sobre Jorge Amado, não se deve esquecer de que, sofrendo perseguição política, passou a viver em constante exílio, em diversas partes do mundo, começando por Paris, em 1948. Conforme registrou o pesquisador Márcio Henrique Muraca (2012, p. 30), “[...] Amado viveu anos no deslocamento entre países, no sonho, juntamente com tantos outros artistas e intelectuais, de que o comunismo pudesse curar as mazelas de nações cujo povo se via no atraso de relações sociais opressoras”. Com a derrota do nazifascismo, a União Soviética

passou a ser “o modelo de civilização para o grupo do qual o baiano fazia parte. Igualitária, pacífica, desenvolvida e fomentadora das artes, a URSS *brilhava*” (MURACA, 2012, p. 30).

Márcio Henrique Muraca justifica a preferência de Jorge Amado pelas crônicas, em vez de outro gênero, como, por exemplo, o romance, como preferiram vários outros escritores; é que, segundo ele (MURACA, 2012, p. 44), “Além do trabalho pago regularmente”, o jornal lhe concedia um espaço para que ele pudesse “expressar, no limite estreito de poucos parágrafos, sua clara posição, orquestrada em tom panfletário pela ideologia comunista e as diretrizes de Moscou”. Seus escritos eram sua “arma”... “um gênero enxuto”, chamado crônica. Eric Hobsbawm (1995, p. 168) escreve sobre a forte atração que o comunismo exerce sobre homens e mulheres, sobretudo, jovens e intelectuais, ao que destaca: “todos os intelectuais sentiram a atração do Partido Comunista”.

É esse desejo de revanche e de denúncia que se encontra na crônica de Jorge Amado “Carta do Marinheiro a Iemanjá”, de 3/2/1943, conforme citado por Muraca, e que:

[...] lembra o afundamento de uma embarcação sob o ponto de vista de um marinheiro, na famosa celebração que ocorre todo dia 2 de fevereiro: “Dona Janaína... Nesta tua festa do Rio Vermelho eu nada te trago senão a lembrança do meu navio [...] As feras chegaram, nos seus navios assassinos, e do meu barco, Iemanjá, resta apenas a lembrança dos que morreram, e foram muitos!” O baiano clama: “Hoje, Janaína, nós só te pedimos vingança [...] Os assassinos morrerão, um por um”. (MURACA, 2012, p. 57).

O pesquisador Muraca (2012, p. 48) ressalta ainda que “uma leitura mais atenta das crônicas de Jorge Amado sobre a guerra passa pela movimentação de Stalin no conflito. A razão principal, como também sugere Fausto”, é a escrita de Amado contra o nazifascismo sob a “perspectiva política”. Eric Hobsbawm (1995, p. 52) observa a representatividade política e econômica da guerra, quando redige: “a guerra total era o maior empreendimento até então conhecido do homem, e tinha de ser conscientemente organizado e administrado”.

A Segunda Guerra Mundial na verdade trouxe soluções, pelo menos por décadas. Os impressionantes problemas sociais e econômicos do capitalismo na Era da Catástrofe aparentemente sumiram. A economia do mundo ocidental entrou em sua Era de Ouro; a democracia política ocidental, apoiada por uma extraordinária melhora na vida material, ficou

estável; banuiu-se a guerra para o Terceiro Mundo. (HOBSBAWM, 1995, p. 59).

Esse olhar político é lembrado ainda por Eric Hobsbawm (1995, p. 63) como uma opção: “[...] o comunismo soviético proclamou-se um sistema alternativo e superior ao capitalismo, e destinado pela história a triunfar sobre ele”.

O correspondente de guerra, Rubem Braga, descreve a guerra na Itália, por intermédio de suas crônicas. Dentre as muitas abordagens que se destacam, é curioso observar sobre os códigos (de 1 a 124) utilizados para telegramas e as muitas confusões que isso causava; também o assassinato de famílias camponesas italianas (de 4 a 69 anos), por soldados alemães; além de um capítulo dedicado ao artista plástico Carlos Scliar e seus desenhos, durante o tempo em que este foi combatente de guerra. Sobre esse artista, fazendo referência à arte em tempos de guerra, Rubem Braga escreve:

Durante esses meses, o pintor Scliar teve de largar suas telas e tintas; mas o desenhista avançou pelo caminho da simplicidade. A guerra ensina a esquecer as abstrações, e aborrece tudo que é sofisticado; sua arte passou por esse filtro. Mas a nossa guerra era na Itália, e a Itália é uma espantosa lição de beleza. (BRAGA, 1985, p. 274).

Ainda em Rubem Braga (1976, p. 182-183), na crônica *No Belvedere*, de 10 de março, 1945, o cronista escreve sobre uma interessante passagem em que um cabo, chamado Pureza, pergunta-lhe por Graciliano Ramos, manda lembranças à D. Heloísa e filhas, relembrando seus tempos de companhia na pensão, enquanto faz uma comparação de sua experiência de guerra ao contexto de *Vidas Secas*, e relata sobre suas noites dormidas em uma cama de varas, que fica instalada em um buraco esculpido em um chão tipo queijo suíço, onde as granadas alemãs se encarregam de mudar seu *layout* com frequência.

Dos autores brasileiros, que estiveram em combate na Segunda Guerra Mundial, talvez o que mais tenha sobressaído, com literatura de guerra, no gênero romance, seja Moacir C. Lopes. Após dar baixa na Marinha, iniciou sua carreira de escritor, foi professor e, futuramente, editor. Dentre as várias obras que publicou, *Maria de Cada Porto*, escrita em 1950, foi a que mais se destacou, sendo traduzida para o tcheco e conquistando dois prêmios da Academia Brasileira de Letras. Esta obra narra o naufrágio dos marujos no Atlântico.

Na área poética ficcional, Carlos Drummond de Andrade escreveu alguns poemas focados na literatura de guerra. Deste, chamo a atenção para os poemas *José* e *Visão 1944*. Este último, segundo Murilo Marcondes de Moura (1998, p. 47-48), são 100 versos decassílabos, em 25 quartetos, em que “a primeira característica notável do poema [...] é a de trabalhar com uma forma fixa para abranger a multiplicidade da ‘guerra total’”, usando para isso, o verso *Meus olhos são pequenos para ver* como início de todas as estrofes. O pesquisador, com base em Jacques Callot e Francisco Javier Sanchez Canton, registra que a representação dos horrores da guerra encontra asilo nesse poema drummondiano, que faz “a exposição das ‘misérias’ ou dos ‘desastres’ da Segunda Guerra Mundial pelo acúmulo de pequenas estampas”. Para Moura (1998, p. 176), Drummond escreveu “a guerra como luta de classes”; Cecília Meireles, como “matança absurda e inútil” e Murilo Mendes, como “manifestação do mal desde sempre entranhado na história”.

A poesia de guerra de Cecília Meireles, segundo Murilo Marcondes de Moura (1998, p. 96-97), surpreende pelo seu “lirismo (efetivamente) delicado”, de modo que a poetisa mostrou o lirismo como sendo “um dos mais permeáveis aos acontecimentos da Segunda Guerra Mundial”, tal como se nota em seu poema *As formigas*, cujo título já se mostra impactante no sentido de representar a pequenez do mundo, em meio aos seus encantos, perigos, (im)possibilidades e (des)conhecimentos. A solidão humana também é algo presente, como se nota no verso “No meio da areia, um trevo solitário”.

O pesquisador Murilo Marcondes de Moura (1998, p. 9) cita ainda fragmentos do poema “Um escritor nasce e morre”, de Carlos Drummond de Andrade, que remete à questão da geografia, na Segunda Guerra Mundial, fazendo ponte ao que Hobsbawm afirmou. O poema descreve:

A aula era de geografia, e a professora traçava no quadro negro nomes de países distantes. As cidades vinham surgindo na ponta dos nomes, e Paris era uma torre ao lado de uma ponte e de um rio, a Inglaterra não enxergava bem no nevoeiro, um esquimó, um condor surgiam misteriosamente, trazendo países inteiros. Então nasci. De repente nasci, isto é, senti necessidade de escrever. Nunca pensara no que podia sair do papel e do lápis, a não ser bonecos sem pescoço, com cinco riscos representando as mãos. Nesse momento, porém, minha mão avançou para a carteira à procura de um objeto, achou-o, apertou-o irresistivelmente, escreveu alguma coisa parecida com a narração de uma viagem de Turmalina ao Polo Norte. (ANDRADE, 1975, p. 153-154).

Em outro fragmento, Murilo Marcondes de Moura (1998, p. 13) cita uma transmissão de rádio de George Orwell, que evoca o saber geográfico para que se compreenda a dimensão e os acontecimentos da Segunda Guerra, em que o escritor sugere o uso de um atlas, acompanhado da observação em perspectiva, visto que “a terra é redonda”.

A evocação da geografia neste estudo não se dá no sentido geológico, mas, sim, para que se compreenda o quão próximo são os assuntos e quão pequeno se torna o mundo mediante os problemas; também, que não seja esquecida a condição humana, que se resume em, praticamente, comida e esperança.

Murilo Marcondes de Moura (1998, p. 14) lembra, muito acertadamente, trechos de Marques Rebelo, escritor que está entre os melhores diaristas do período Segunda Guerra. Considerando a guerra como um tabuleiro, em que o homem deve encontrar sua liberdade, o escritor nota que a guerra se encarregou de juntar os “diferentes” mundos em uma só coisa, “[...] coisa que precisa ser liberada e expurgada. Enchendo-nos de receio ou de esperança, de fervor ou desespero”, sendo o limiar desses bipolares sentimentos anunciado pela voz, sem face, do jornal, do rádio ou outro meio de comunicação, que tinha a capacidade de unir e separar pessoas, destinos... em um mundo cada vez menor, e mais óbvio.

O poema *Carta a Stalingrado*, de Carlos Drummond de Andrade, apresenta a beleza geográfica ofuscada pelo bizarro e pela loucura da entrega incomensurável, como pode ser observado logo nos primeiros versos “Stalingrado... || Depois de Madri e de Londres, ainda há grande cidade! || O mundo não acabou [...]. || Stalingrado, miserável monte de escombros, entretanto resplandecente! As belas cidades do mundo contemplam-te em pasmo e silêncio. || [...] ó minha louca Stalingrado”. Apesar do cenário de destruição, em um “chão calcinado onde apodrecem cadáveres”, na opinião de Murilo Marcondes de Moura (1998, p. 20-24), “*Carta de Stalingrado* é um poema da ordem do sublime”. O “poema é uma ‘carta’, o que poderia implicar, por outro lado, uma dimensão mais familiar e cotidiana, uma busca de contato que se faz geralmente em tom menor”. Contudo o pesquisador afirma ser a *Carta de Stalingrado* uma escrita “sublime e em tom maior”, em que o “novo” é aclamado e enlevado, “sobretudo no segundo segmento do poema”. Trata-se de uma espécie de diáspora poética, em que esta se desloca “da poesia para os jornais e para os telegramas (para a própria “carta” que lemos...), isto é, para a transmissão das últimas “notícias”, e então só havia as da guerra”. Outro indício do

“novo”, segundo o pesquisador Murilo Marcondes de Moura, “está em afirmar a superação”. A *Carta* apresenta a sublimação de Stalingrado não pelo veio ordenado das coisas, mas, sim, pela desmesura (“ó minha louca Stalingrado!”).

A exemplo desses vários autores, que registraram acontecimentos sobre a guerra, farei alguns apontamentos sobre a poética de Boris Schnaiderman, no livro *Guerra em surdina*, também voltados para a Segunda Guerra.

3 DOS ESCOMBROS DA HISTÓRIA, A FICÇÃO

Boris Schnaiderman publicou uma história narrada, em grande parte, em primeira pessoa, transferindo a João Afonso o papel de narrador, o que permite ao protagonista criar uma cumplicidade com o leitor. Segundo Peter Gay (1999, p. 264): “a voz na primeira pessoa tem algo de intimidade: ao relatar de sua perspectiva a história que se desenrola, o narrador se abre para compartilhar o tipo de confiança que se espera de um amigo, numa atmosfera confessional”. De certo modo, afirma o crítico inglês James Wood, isso atribui mais confiança ao narrador, pois este “conta sua história numa posição de quem compreende o que já passou” (WOOD, 2011, p. 20).

João Afonso é um soldado que ganha um destaque maior e usa sua memória como uma fonte para expor o cenário cultural e cotidiano da guerra. O uso da memória fica um pouco mais evidente, no dia a dia do soldado, quando o autor lhe concede um capítulo de diário. Sua personagem traça a história dos olvidados.

Outros capítulos são narrados em terceira pessoa, dando-se vida a um “narrador anônimo e ubíquo que tudo sabe” (GAY, 1999, p. 264), nesse caso, o narrador onisciente tem o domínio da obra, e, ainda no entendimento de Peter Gay (1999, p. 264), “penetra com toda a liberdade nas idéias mais recônditas de suas personagens”.

O próprio autor se posiciona quanto à sua obra ficcional e a guerra:

Fiz sobre ela [a guerra] um livro de ficção, *Guerra em surdina*, que hoje em dia é chamado de romance. Quando eu o escrevi não pensava em fazer um romance, aquilo não me parecia um romance, mas hoje esses critérios ficaram muito elásticos. Então, é um romance, tudo bem. (SCHNAIDERMAN, 2009).

Não é bem uma autobiografia, mas é baseado na minha experiência pessoal. Se fosse escrever uma autobiografia, eu teria me concentrado no problema da imigração, mas não era esse o meu tema, eu queria escrever sobre a guerra. Então, fiz um livro de ficção. (SCHNAIDERMAN, 2009).

Nos apontamentos estilísticos para uma obra narrada em primeira pessoa, James Wood (2011, p. 38) observa “que em geral é uma trapaça e tanto: o narrador finge falar para nós enquanto de fato é o autor quem nos escreve, e aceitamos a farsa alegremente”.

Guerra em surdina lembra o estilo de Erich Maria Remarque, em sua obra *Nada de Novo no Front*, que descreve a morte dos soldados, na guerra, cuja edição foi incinerada por Hitler, tão logo este assumiu o poder. Essa publicação é narrada pela personagem Paul Bäumer, que relata a guerra solitária do soldado alemão, que lutava por sobrevivência, enquanto o governo ostentava o poder. A semelhança narrativa nas duas obras consiste no fato de seus autores intencionarem, igualmente, mostrar o soldado e o que a guerra lhe causou, isto é, os estragos, sem reparos.

Outra literatura lembrada, ao se pensar em semelhanças em *Guerra em surdina* é *O exército de cavalaria*, de Isaac Bábel. Talvez essas afinidades se devam à razão de Schnaiderman ser leitor desses dois autores, ou pode ser apenas mera coincidência. Todas elas são obras entremeadas de traços (auto)biográficos, em que os autores apresentam a guerra vivenciada sob o olhar de um escritor ficcionista.

A primeira edição, de 1964, intitulada apenas *Guerra em surdina*, não tem subtítulo e pertence à Coleção Vera Cruz, Literatura Brasileira, vol. 74, totalizando 214 páginas. Os exemplares foram todos enumerados. Naquela época, as obras tinham suas impressões chanceladas como Estados Unidos do Brasil. Ainda não havia catalogação, nem ISBN, por isso, no expediente, sem ficha catalográfica, consta apenas o nome do desenhista de capa. Nessa edição, a numeração das páginas se deu a partir do capítulo I, cuja contagem também sucedeu a partir daí, ignorando, portanto, as oito páginas do pré-textual. As páginas de seção também foram numeradas. O formato da numeração foi central, inferior, arábico. Os capítulos não são numerados, todavia subdivisões das seções o são. A obra totaliza 224 páginas, sendo numeradas 214. Não trouxe minibiografia do autor, o qual foi brevemente apresentado na sinopse. A publicação foi pela Civilização Brasileira, no Rio de Janeiro.

Na segunda edição, de 1985, sob o título *Guerra em surdina: histórias do Brasil na Segunda Grande Guerra*, embora não catalogada também e ainda sem ISBN, consta o *copyright*, o nome do capista e do revisor. Nessa edição, a numeração se deu a partir da segunda página do capítulo I, respeitando, porém, a contagem das seis páginas do pré-textual. As páginas de seção não foram numeradas. O formato da numeração foi externo, superior, arábico. Os capítulos não são numerados, todavia subdivisões das seções o são. A obra totaliza 220 páginas,

sendo que a minibiografia do autor dividiu página com o colofão da obra. Publicação da Brasiliense, em São Paulo.

A terceira edição, de 1995, revista, titulada *Guerra em surdina: histórias do Brasil na Segunda Guerra Mundial*, já é uma edição catalogada e registrada com o ISBN, no formato da época (85-11-18024-9). Constam o *copyright*, o capista, o revisor e o fotógrafo (da capa), apesar de haver uma suspeita de equívoco nesse crédito, pois é possível que tal foto seja do acervo e não da produção desse creditado. Nessa edição, a numeração das páginas se deu a partir da segunda página do capítulo I, respeitando, porém, a contagem das páginas pré-textuais a partir do espelho, ignorando, contudo, a guarda. As páginas de seção não foram numeradas, tal como os capítulos também não são numerados, todavia as subdivisões das seções mantêm-se no mesmo estilo de numeração das outras edições. O formato da numeração foi externo, superior, arábico. A obra totaliza 224 páginas, sendo que a seção “sobre o autor” ganhou seu espaço na obra, que também foi publicada pela Brasiliense, em São Paulo. Observa-se que o índice sistemático, bem como o CDD dessa edição foram atribuídos à História (9), mais especificamente na Segunda Guerra (940.5 História da Segunda Guerra Mundial), apesar de o próprio autor, Boris Schnaiderman, assim como o primeiro editor, sempre insistir em que esta não é uma obra historiográfica, autobiográfica ou romance – como afirma a 4.^a edição – mas, simplesmente, ficção.

Como a proposta desta dissertação é trabalhar a poética e a política durante a Segunda Guerra na obra de ficção *Guerra em surdina*, a escolha pela terceira edição se justifica pelos registros e catalogações, pelo título mais alvitado com o presente estudo, e ainda pelas palavras-chave: 1. Brasil – História. 2. Guerra Mundial, 1939-1945, por atribuir aqui uma aproximação entre literatura e história, facilitando a busca política da obra.

A quarta edição, de 2004, como na primeira, recebe como título apenas *Guerra em surdina*. Trata-se de uma produção de acabamento mais luxuoso, com capa dura e algumas fotografias sem legendas nas guardas, no espelho, na contracapa, igualmente abrindo e fechando a obra, porém sem imagens no meio do texto. Enquanto as demais edições foram impressas em sulfite branco, esta ganhou um pólen 80g/m², que muito valorizou as imagens em PB. Esta edição, também catalogada e registrada com ISBN, contém o *copyright* do autor e do editor. Sua folha de expediente é mais completa e consta digitador, revisor e projetista gráfico.

As imagens utilizadas pertencem à Coleção Boris Schnaiderman. Totalizam 260 páginas, sendo 246 numeradas. Embora a contagem seja a partir do pré-textual, ignorou-se, contudo, a guarda. Seu projeto gráfico foi mais perspicaz. A exemplo da primeira edição, as páginas de seção foram numeradas. Já as subdivisões das seções, embora numeradas, como nas edições anteriores, desta vez, vieram em algarismos romanos. O formato da numeração foi externo, inferior, arábico. Observa-se que o editor apresenta a folha de expediente ao final da obra, antecedendo o colofão. Essa foi uma produção da Cosac & Naify, São Paulo. Nessa edição, o autor postou uma nota explicativa, em que comenta sobre as publicações anteriores e justifica tanto as alterações estilísticas, como a modificação mais arrojada da quarta edição. Dessas variações, vale observar que o índice sistemático abandonou a Guerra Mundial e migrou a obra, antes ficção na História, para *Romance : Literatura brasileira* (869.93), apesar de as palavras-chave se manterem fiéis à proposta inicial, acrescentou-se o título “ficção”: 1. Guerra Mundial, 1939-1945 – Ficção. Não ficou bem claro por que o editor, pela primeira vez, atendeu ao anseio do autor, classificando sua obra como ficcional, assumidamente na catalogação, e não se fidelizou no sistemático, que poderia, naturalmente, ser *Ficção : Literatura brasileira* (869.93). Com isso, abre-se uma nova discussão para o crítico literário – ou, quem sabe, no futuro, as Academias instaurem o *crítico editorial* –, que continuará se resvalando na ambiguidade ficção/romance, cominada pelo editor.

Quanto à dedicatória, tem-se outro ponto a observar com cautela, nas edições 1, 2 e 3 vem “À Regina”, na 4ª vem “À Regina / *in memoriam*”, ou seja, a dedicatória foi mantida imutável em todas as edições, talvez para não lograr a memória de Regina. Se este fosse um estudo sobre produção editorial, indubitavelmente, haveria dezenas de outras particularidades a serem citadas, como, por exemplo, tomo, cutter, lombada..., todavia o foco é a ficção de Boris Schnaiderman, entre a política e a poética.

Mas há uma sutileza que observo quanto às sinopses. Estas, a cada edição, exceto da segunda para a terceira, foram sendo reformuladas de modo a migrar, mais evidentemente, para a literatura. Sinopse 1 (1964): “Um livro que nos toca por sua vibração e calor, por seu realismo e verdade, e, ainda, por sua poderosa mensagem humana”; sinopses 2 e 3 (1985; 1995): “Entre a ficção e a realidade, esta obra traz à luz, com calor e vibração, histórias emocionantes que refletem principalmente o lado em surdina do grande conflito”; sinopse 4 (2004): “*Guerra em*

surdina é um romance de formação sobre a campanha brasileira na Segunda Guerra Mundial [...] uma prosa em *surdina*, ruminativa [...] que a consciência individual do narrador parece luzir sobre o destino coletivo”. Nesta última, sem dúvida, o escritor Augusto Massi focou, com aprofundamento, no propósito literário da obra, em que ele apresenta, resumidamente, qual é o escopo de *Guerra em surdina*.

As quatro edições foram atentamente lidas, em cotejo, tendo por base a 3ª edição, a fim de observar quais alterações foram feitas nas edições revistas. Sendo que, apesar das divergências na quantidade de páginas de cada edição, nenhuma delas foi drasticamente ampliada, exceto pelas fotografias da 4ª edição e algumas curtas exclusões de textos, ou substituições de palavras. Sobre tais alterações, Boris Schnaiderman (2004, p. 247) escreve, em nota, nessa última edição: “Cada vez que eu preparava o livro para uma edição, introduzia pequenas alterações estilísticas. Agora, porém, fiz alterações um pouco maiores, por considerações de lógica narrativa”.

Guerra em surdina, escrita de 1945 a 1964, teve sua primeira publicação, em livro, em tempos difíceis na política do país. Era o fim da Segunda Guerra (1945) e o início da Ditadura Civil Militar no Brasil (1964). Nesse período, o leitor buscava esquecer as dificuldades decorrentes da guerra, ou seja, não as lembrar, ainda que por meio da ficção. Como a escrita exige liberdade, para fazer as palavras se curvarem ante a personagem, é preciso que o escritor também esteja livre, para acionar a força motora da criatividade; contudo, em *Guerra em surdina*, é como se existisse uma tensão estilística entre autor e narrador; um queria fazer ficção, literatura, o outro queria história, fatos. No entanto, parafraseando Massaud Moisés (1994, p. 165), “Por ser o romance a recriação da realidade é que” o ficcionista se mostrou sensível ao tema da guerra, e “da sociedade em decadência”.

Tal publicação poderia ter saído ainda sob o assombro da guerra, todavia o autor optou pela delonga. O espaço de tempo serviu como equalizador, em que o soldado pode se reestabelecer um pouco mais, a fim de dar mais fôlego ao ficcionista. Segundo Antoine Compagnon (2001, p. 252): “O afastamento no tempo desembaraça a obra do seu quadro contemporâneo e dos efeitos primários que impediam que ela fosse lida tal como é em si”.

A obra encontra forças em um período marcado pela guerra. Boris Schnaiderman, possivelmente, tenha focado seu interesse em tal recorte histórico, para que pudesse mostrar ao mundo, por meio da ficção, as mazelas de um soldado

que vai para a guerra. Ele narra, preferencialmente, sobre os soldados da FEB, fazendo breves e constantes comparações com soldados de outras nacionalidades, com o objetivo de denunciar o despreparo do país e de seu exército, em relação às grandes potências, em uma luta de igual dificuldade para todos, independente do grau de experiência.

Segundo declaração de Schnaiderman, o editor exigia dele otimismo na escrita de *Guerra em surdina*, e ele lhe enviava cartas reivindicando o fato de que não se pode exigir de um escritor que este seja otimista.

Quanto ao gênero da obra, Mário da Silva Brito, diretor editorial, da Civilização Brasileira em 1964, assegura que o “livro *Guerra em surdina* tem características peculiares: não sendo um romance, é, no entanto, tipicamente uma obra de ficção que reconstitui a realidade vivida pelos nossos soldados na Campanha da Itália [...]”. Por outro lado, o poeta e pesquisador em Literatura, Augusto Massi, escreveu na quarta capa, da quarta edição, como fora citado há pouco: “*Guerra em surdina* é um romance de formação sobre a campanha brasileira na Segunda Guerra Mundial, de força literária que transcende a experiência concreta dos fatos e revela uma inquietação analítica rara”. Observa-se que não há um consenso, entre os dois editores, quanto ao gênero da obra, mas ambos enlevam sua qualidade. Nesse sentido, Massaud Moisés chama a atenção:

[...] a tarefa classificatória dos textos dentro do universo dos gêneros não é, como ainda podem pensar estudiosos menos informados ou menos atentos, o objetivo final da crítica. É, com efeito, o ponto de partida, não o de chegada. (MASSAUD MOISÉS, 1994, p. 26).

A verdade narrada não se confunde com a verdade dos fatos, ainda que ambas vivam no limiar dos acontecimentos. Se a ficção parece ser mais ampla que o romance (prosa de ficção, romance de ficção...), ao classificar uma obra como *Guerra em surdina* apenas como romance, pode-se incorrer no erro de se fazer um encurtamento estético, limitando-a a um fim presumido, como se o escritor houvera escrito um roteiro, como se faz em romances, determinando o destino de cada personagem. Com o que não concordo, mas de que também não discordo, em sua totalidade. No caso de *Guerra em surdina*, por mais que o autor tenha ensaiado seu fim, não o fez aleatório, mas, sim, conforme o desfecho da guerra.

No entanto, ao analisar *Guerra em surdina*, com base nos ensinamentos de Massaud Moisés (1994, p. 172-173), nota-se que a estrutura desta narrativa consta

dos aspectos de um romance, tais como, *pluralidade e simultaneidade dramática*, tal como acontece no cotidiano.

Há que se considerar, ainda, a limitação narrativa, “o romance [...] termina com a derradeira linha”, ademais, “este constitui, no seu todo, um espaço aberto, em comunicação com a vida” (MOISÉS, 1994, p. 173). O romance “carrega uma polivalência e um dinamismo semelhantes aos da realidade viva com a qual se comunica”. O romancista adapta o caos do mundo no limite “de sua ficção, respeitando-lhe a característica original” (MOISÉS, 1994, p. 173).

Candido (1981, p. 17) preleciona que “Uma das diferenças entre o texto ficcional e outros textos reside no fato de, no primeiro, as orações projetarem contextos objectuais e, através destes, seres e mundos puramente intencionais”, pois, segundo Antonio Candido, a intenção ficcional se detém apenas no intencional, ou seja, quando se direciona para a realidade extraliterária é por meio de um olhar estrábico, o que ele denomina de *modo indireto*. Dessa forma, ele chama a atenção para o fato de que:

[...] a verdade da personagem não depende apenas, nem sobretudo, da relação de origem com a vida, com modelos propostos pela observação, interior ou exterior, direta ou indireta, presente ou passada. Depende, antes do mais, da função que exerce na estrutura do romance, de modo a concluirmos que é mais um problema de organização interna que de equivalência à realidade exterior. (CANDIDO, 1981, p. 75).

Schnaiderman, por meio de sua literatura ficcional, exemplifica a particularidade de um discurso que desponta o real, oculto na automação das menções e no caráter amorfo do imaginário cotidiano, assinalando, também, a articulação e a força cognitivas, próprias do modo discursivo ficcional. Por meio de suas reminiscências, registradas em escrita literária, Schnaiderman denuncia a realidade da guerra, comumente suprimida pelos noticiários e esquecida nas observações sociais. Cito Zumthor (2007, p. 108), que apresenta uma teoria muito concisa e que define esse processo: “Em virtude de seu caráter analógico e, pois, ficcional, o discurso ‘poético’ do historiador, por natureza, é narrativo”.

Percebe-se, nessa produção literária, um estilo indireto livre, por meio do qual, segundo James Wood (2011, p. 25), “[...] vemos coisas através dos olhos e da linguagem da personagem, mas também através dos olhos e da linguagem do autor. Habitamos, simultaneamente, a onisciência e a parcialidade”.

Guerra em surdina é uma prosa permeada de poesia, lirismo, memórias, melancolia, críticas ao governo e ao regime ditatorial, que já era presente na percepção do autor, na época. Sobre esse assunto, Silviano Santiago (2002, p. 35) afirma: “Se existe um ponto de acordo entre a maioria dos prosadores de hoje, este é a tendência ao memorialismo (história de um clã) ou à autobiografia, tendo ambos como fim a conscientização política do leitor”. Mas o crítico reconhece que esta não se trata de inovação, por isso, justifica-se, pontuando que essa tendência “nunca foi tão *explícita* na dicção da prosa, deixando ainda mais abaladas as fronteiras estabelecidas pela crítica tradicional entre memória afetiva e fingimento, entre as rubricas memórias e romance” (SANTIAGO, 2002, p. 35).

Para melhor explicar sobre esse assunto, faço uso de uma citação do próprio Schnaiderman, quando este comenta sobre as obras de Dostoiévski, e que aqui, migro para *Guerra em surdina*, dizendo que esta “resulta numa prosa estranhamente próxima da poesia [prosa poética], rica de contrastes e saltos, em que o sublime se mistura com o ignóbil e as ideias mais elevadas, com o cotidiano mais trivial” (SCHNAIDERMAN, 2011, p. 162).

Referindo-se ao cronista-historiador, Aristóteles defende que historiador e poeta “diferem entre si, [tão somente], porque um escreveu o que aconteceu e o outro o que poderia ter acontecido” (1966, p. 306). Sem dúvida, este era um período em que a literatura ainda não se via tão fragmentada como em nossa contemporaneidade, mas a essência é a mesma ensinada pelo mestre.

Desse modo, entre história e poética, diferentemente daqueles que se silenciaram, Boris Schnaiderman volta da guerra querendo falar sobre ela, sobre suas sequelas. Contrário a muitos ex-combatentes escritores, que apresentam a guerra sob uma perspectiva positiva, enaltecendo feitos dos oficiais, Schnaiderman o faz sob o aspecto mais moderado e mais melancólico.

Geralmente, em escritos curtos, o autor estabelece um convívio com a(s) personagem(s) de sua obra, cujo relacionamento dura o espaço da narrativa. Mas Schnaiderman rompe as fronteiras da obviedade e imprime em *Guerra em surdina* uma imprevisibilidade que vai além da simples narração. Ele, como ensina Massaud Moisés (1994, p. 161), “alarga as conquistas da sondagem interior com a ‘disponibilidade psicológica’, que empresta não só às personagens, mas ao romance como um todo, um halo de verossimilhança existencial”. Nessa aproximação,

percebe-se “um sequioso desejo de espelhar a vida transfundida em arte” (MOISÉS, 1994, p. 162), de denunciar o caos da guerra, por meio de uma literatura híbrida.

Schnaiderman se insere em *Guerra em surdina* por sua perspectiva impregnada no olhar de João Afonso, pois há uma harmonia entre o autor e a personagem de ficção. Se, por uma perspectiva, a obra em estudo parece voltada às memórias do autor, por outra, pode ser atribuída às memórias da personagem, no momento presente do autor. O autor coloca, na voz de João Afonso, todo um olhar do homem sobre ele mesmo, no período de 1944-1945, bem como insere uma observação peculiar, sob uma perspectiva cética, nos escritos de diário de seu anti-herói, João Afonso, o qual chega a apontar o comportamento frio de oficiais superiores, ante seus comandados, tal qual denuncia, várias vezes, o jogo político dos governantes.

Um ex-combatente de guerra escrever uma obra como *Guerra em surdina* é remexer os escombros de uma memória. No limiar da história, o escritor estabelece um subterfúgio: a ficção, que ora é lembrança, ora é arte. Sobre essa lacuna, Walter Benjamin (1987, p. 224) assegura: “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo”.

A escolha temática deste estudo, o silêncio provocado pela guerra, as diversas formas de se perceber o emudecimento prescrito nas histórias de opressão – em que há, de um lado, um campo de guerra; do outro, um povo desacreditado, deu-se para que a memória seja retomada no sentido requisitado por Theodor W. Adorno, uma “[...] luta contra o esquecimento” (GAGNEBIN, 2006, p. 100), da mácula deixada por Auschwitz. Desse modo, este estudo pretende fazer parte dos “[...] instrumentos de análise para melhor esclarecer o presente” (GAGNEBIN, 2006, p. 103), ou seja, a trama apresentada na obra em estudo. A literatura não deve ser lida desatentamente, mas, sim, orientada para que as gerações futuras, por meio dela, compreendam suas memórias:

[...] Trata-se, no fundo, de lutar contra o tempo e contra a morte através da escrita – luta que só é possível se morte e tempo forem reconhecidos, e ditos, em toda a sua força de esquecimento, em todo o seu poder de aniquilamento que ameaça o próprio empreendimento do lembrar e do escrever. (GAGNEBIN, 2006, p. 146).

Na obra escolhida, ficção e experimentos se mesclam, o que pode tornar o caminho um pouco sinuoso, mas não menos poético. Esta pesquisa tem como

referência a experiência individual de um grupo específico de soldados – a FEB – na Segunda Guerra Mundial.

Os capítulos que compõem *Guerra em surdina* são: 1) Homens ao mar; 2) *Guerra em surdina*; 3) Pecado? Glória?; 4) Sem quartel nem compaixão; 5) Comércio; 6) A escola do soldado; 7) Ódio dos homens; 8) Trogloditas; 9) Preto e branco; 10) Frangalhos na neve; 11) Reflexão em Silla; 12) Assassínio; 13) Rei por uma noite; 14) A cadeira da italiana; 15) Pés frios, coração quente; 16) Fora de forma; 17) Medo; 18) Naufrágio; 19) E a paz? Também em surdina?

Nesses capítulos, João Afonso mostra que, por trás do soldado, treinado para não temer a morte, há um homem, com todas as fragilidades humanas, que sofre, que se angustia com a indiferença, que sente saudades e que também é assombrado pelo medo. Uma ilustração apropriada é quando os soldados estão próximos a vencer a guerra:

João Afonso sente desfazer-se um pouco a névoa em que ele vive, e então tem vontade de chorar, não sabe o motivo, tudo parece mais fácil, a vitória tão próxima e, no entanto, imobilizado em Zocchetta, sente todo o peso daqueles meses de uma tensão contínua, e só lhe sobra vontade para sumir embaixo da terra. (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 176).

Guerra em surdina se inicia com a convocação dos homens brasileiros para a Segunda Guerra Mundial. E, logo nesse capítulo primeiro – Homens ao mar –, o escritor já se encarrega de apresentar a apatia, a frieza naquele aglomerado de gente, que ele denuncia por meio do chamamento frio, indiferente, aleatório, via publicação em jornal, assim como seria até o final do ano seguinte. “[...] Foram convocados por jornal, ao acaso segundo parecia. [...] E os convocados não compreendiam por que a sorte recaíra justamente sobre eles” (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 7).

Indiferença parecida, talvez um pouco mais acirrada, é intuída por João Afonso antes mesmo da viagem, quando as ordens eram apenas uma voz sem rosto, sem presença, sem calor humano, sem afetividade, como se pode observar em seu relato:

[...] ressoou nos alto-falantes a voz do capelão; fazia questão de frisar que aqueles homens iam à guerra não com objetivo de matança, mas para cumprir um dever, obedecendo a ordens de Suas Excelências, o Presidente da República e o Ministro da Guerra. Aquelas palavras de contrição, com o seu contra-senso para soldados que estavam indo à guerra, e justamente para matar e morrer, eram sobretudo desnecessárias, pois o que menos havia ali era ódio ao inimigo. Sem um objetivo concreto, perplexos,

atordoados, os homens simplesmente se entregavam ao monstro que os conduzia mares afora, para um destino ignorado. (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 35).

Sobre o tempo e seu (des)uso, há uma interessante abordagem, logo no segundo parágrafo da obra, quando: “Mais rapazes chegavam a cada instante. Colocavam-se entre a multidão, e a espera prosseguia. Ninguém sabia quanto ia durar aquilo.” (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 7). Como escravos de Zeus, mudos, todos eram submetidos à palavra de ordem “Não pode”, alimentava-se a submissão ao silêncio e ao poder, como João Afonso relata sobre alguns diálogos entre convocados e sentinela (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 8):

- Preciso comprar cigarros.
- Não pode.
- Preciso ir ver meu pai.
- Não pode.
- Preciso telefonar. [...]
- Paciência, não pode.

Então, o narrador completa: “Não pode, não pode, não pode!”. É como se sujeição e silêncio fossem elementos necessários para adaptar um ser no formato militar. Em uma poesia sem rima, o narrador expõe a condição dos soldados e seus familiares: “Angústias vãs, aflições inúteis, revoltas estéreis. Os homens sentiam-se reduzidos à condição de verme, de engrenagem” (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 8). Entre pedidos e não concessões o homem vai tomando conhecimento das limitações. Devagar, segue cumprindo protocolos e alimentando decepções. A “poesia domina, controla, faz disso sua matéria” (ZUMTHOR, 2007, p. 105).

Para um sobrevivente de guerra, a arte de contar é também uma luta, em busca de vencer o mutismo. Nesse sentido, falando, porém, sobre a Shoá, a pesquisadora Lyslei Nascimento, escreve:

O sobrevivente [...] possui, basicamente, dois sentimentos paradoxais em relação às lembranças que podem intervir no ato de contar suas experiências. O primeiro é o do silêncio. Não contar para esquecer. Enclausurar as imagens, os sons e os cheiros do sofrimento para que o tempo se encarregue de apagá-los. O outro é narrar para libertar-se. (NASCIMENTO, 2012, p. 145).

O silêncio dos sobreviventes poderia ser voluntário ou involuntário, sobre isso, o próprio Schnaiderman comenta que, na tentativa de silenciar muitas vozes, no ano

de 1952, “pouco antes da morte de Stálin, quase todos os escritores judeus russos de língua ídiche, 31 ao todo, foram fuzilados” (SCHNAIDERMAN, 1997, p. 265).

O ser que vive um trauma está propenso ao silêncio, isso não poderia ser diferente com o soldado que combate em campo de guerra, especialmente os jovens, pois suas expectativas de concretude, família, formação, sucesso, se resumem em uma só condição: sobrevivência.

Por um lado, se a mudez pós-guerra foi um agravante em meio aos sobreviventes, o que refletia com efusão na cultura dos povos, silenciando-os, ao que Walter Benjamin declarou, por ocasião da guerra de trincheiras: “No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável” (BENJAMIN, 1987, p. 198); por outro, falar sobre a guerra, em períodos de confrontos (ou próximo a eles), como Remarque, Schnaiderman e outros, também remete a um confronto interno.

O silêncio denunciado por Walter Benjamin é o mesmo silêncio que assombra e revolta o protagonista de *Guerra em surdina*. Isso denota que um ponto comum na guerra é o silêncio. O sobrevivente não quer remoer a dor, ele quer redescobrir a vida; não quer ser o centro das atenções em um heroísmo que não existiu, ele quer ser um indivíduo comum, e ter a vida de volta; quer ter a capacidade de sobressair aos *fantasmas* de guerra. Sob tal silêncio, o protagonista de *Guerra em surdina* assegura:

Esquisito voltar aos bancos da Faculdade, tomar notas na aula, ouvir as piadas de costume. O mais chato, porém, é ser o centro da atenção geral. Como foi? Como não foi? Ora, querem saber de uma coisa? Passei a guerra toda enfiado num canto, escondido embaixo de uma cama, o medo não me deixou ver nada, fiquei burro, e agora não sei contar o que aconteceu. (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 216).

Apesar do ato de bravura daqueles destemidos soldados, que arriscaram suas vidas na guerra, não se pode dizer que houve vencedor nesses combates, porque, numa disputa em que o triunfo se desvincula do diálogo e se condiciona ao extermínio de vida humana, não pode, ao seu final, ter um saldo de vitoriosos, mas, sim, sobreviventes. Para Hobsbawm (1995, p. 34), sobre os horrores da guerra, “Sem dúvida, a própria experiência ajudou a brutalizar tanto a guerra como a política”.

A mudez, portanto, é um resquício de guerra, uma vez que o objetivo dela é silenciar o “inimigo” para atender aos anseios de quem faz parte do processo, criando, muitas vezes, um descompasso geográfico, político, social e psíquico.

A guerra se encarregou de sacrificar vidas e sonhos, abrutalhar homens e crianças, alterar a geografia do mundo, implantar ideais estapafúrdios, gerando um povo sombrio, com cicatrizes no subsolo da memória, que são atores em *Guerra em surdina*.

Para Eric Hobsbawm (1995, p. 32): “A Segunda Guerra Mundial foi uma aula de geografia do mundo”. Também, a política sofreu muitas mutações, com alianças e rupturas. Por exemplo, durante a Segunda Guerra, EUA e União Soviética eram aliados, encerrou-se a guerra, rompeu-se a aliança. Países como França e Itália cambalearam entre pró e contra, por várias vezes, em busca de seu bem político e social. Não se pode esquecer que, em uma tomada de decisão espalhafatosa, o homem civil, inclusive camponeses, mulheres e crianças, servem de *trincheiras sociais*, visto que a soberania vem do conhecimento, da coerção e do poder de persuasão.

A trama da narrativa decorre entre Brasil e Itália, em meio ao confronto contra o nazismo. A história se inicia a partir da convocação de alguns brasileiros para a guerra, em 1944; desenvolve-se na Itália, e finaliza no Brasil, quando do retorno dos combatentes, após hastear a bandeira da vitória sobre a derrotada Alemanha nazista. Em toda a obra, o narrador vai posicionando o leitor sobre sua localização, esta variedade geográfica é, sem dúvida, uma característica do romance, como nos credencia Massaud Moisés (1994, p. 176): “o romance caracteriza-se pela pluralidade geográfica”.

Dentre os marcos geográficos pontilhados em *Guerra em surdina*, serão citados alguns que servem de pilares na obra. Logo na abertura, o narrador cita Brasil, EUA e Europa, de forma sutil, quiçá, um tanto subliminar, na década de 1940, quando da convocação “descriteriosa” de homens para a guerra, como se observa na citação a seguir, que faz a abertura da narrativa, em um tom irônico:

[...] os homens apinhavam-se no saguão do Ministério da Guerra [Rio de Janeiro], [...]. / – Pois é, os gringos [EUA] tão precisando da gente. Nós vamos mesmo [Europa]. / – Diz que é pra Natal que nós vamos. / – Bobagem. Os gringos querem é carne pra canhão. Em Natal ficam eles, que não são bobos. Nós vamos é pra Europa, pro fogo. (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 7-8).

Embora esse mesmo teórico chame a atenção para o fato de que quanto mais o autor “desloca topograficamente as personagens, mais fica sujeito a fazer um exame rápido e superficial do seu drama, sem o qual o romance não se organiza” (MOISÉS, 1994, p. 176-177), e sabendo-se da multiplicidade geográfica de *Guerra em surdina*, há uma homogeneidade espacial que, em nenhum instante, deixa lacunas em seus episódios:

O navio muda novamente de rumo. Ilhotas rochosas desfilam sobre um mar quase parado. Lampedusa? Pantelária? Lampione? Os geógrafos continuam a sua improfícua discussão. Sinto de repente uma tristeza, uma angústia sem nome e aparentemente sem causa. (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 48).

O espaço geográfico, ainda que incerto, sem qualquer placa de identificação, anunciava que o destino era chegado. João Afonso se lembra do real propósito da viagem. Sabe que a luta pela sobrevivência não será fácil. O homem se depara com sua condição de mortal e de fera.

Ainda, sobre a geografia e a política de guerra, e sem a menor pretensão em aprofundar em qualquer outra ciência, que não a Literatura, porque o objetivo é somente situar a narrativa ficcional em seu tempo histórico e espaço geográfico, menciono o geógrafo Ives Lacoste, que preleciona sobre a geopolítica de Haushofer, também vista como “ciência alemã”, a qual buscava justificar a ideologia do espaço vital, bem como o desejo de dominação e conquista por Adolf Hitler:

A geopolítica hitleriana foi a expressão, a mais exacerbada, da função política e ideológica que pode ter a geografia. Pode-se mesmo perguntar se a doutrina do Führer não teria sido largamente inspirada pelos raciocínios de Haushofer, de tal forma foram estreitas as suas relações, particularmente a partir de 1923-1924, época em que Adolf Hitler redigiu *Mein Kampf*, na prisão de Munique. (LACOSTE, 2003, p. 10).

Esses questionamentos já provocavam discussões mesmo antes da guerra, quando da “descentralização” das cidades, o que consistiu em um êxodo central forçado, em todo o mundo. O governo pressionava a minoria até que ela se exilasse nos cortiços, causando uma *descontaminação* das regiões centrais. Embora com fins diferentes, essa problematização foi análoga ao plano de governo hitleriano.

Tal *descontaminação* atingiu vários setores, inclusive o intelectual. De acordo com Maria Luiza Tucci Carneiro (2002, p. 21): “Como partidárias do proibicionismo, as autoridades policiais procuraram hierarquizar as idéias submetendo-as, diariamente, a um processo seletivo com o objetivo de purificar a sociedade”. Essa

censura intelectual vigorou por toda parte, até mesmo nos campos de batalha, ainda que o soldado não tivesse nenhuma pretensão literária, quando soldados enviavam ou recebiam cartas. Os historiadores José Gonçalves e César Campiani Maximiano revelam:

O conteúdo das cartas era drasticamente limitado pelas imposições da censura. Era desolador receber uma carta toda retalhada pela tesoura do censor, deixando o destinatário amargurado, tentando entender o que lhe diziam seus parentes num texto todo entrecortado. (GONÇALVES; MAXIMIANO, 2005, p. 139-140).

O catastrófico resultado da pretendida higienização imposta resultou na Segunda Guerra, que, em *Guerra em surdina*, é também lembrada por diversas vezes, ao se fazer convocação sem critérios, em deixar soldados em estado de abandono no quartel, no navio, na Itália, no pós-guerra. Já na abertura do capítulo *Homens ao mar* têm-se os primeiros indícios do contrassenso: “Foram convocados por jornal, ao acaso segundo parecia” (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 7); “Era muito variável a idade dos homens chamados, podendo-se dizer o mesmo do seu grau de instrução, condições físicas, etc.” (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 10). “[...] doentes de toda espécie, gente com olho de vidro, com um dedo a menos, etc.” (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 33).

Essa convocação foi muito similar à política de Hitler, pois a Segunda Guerra, desencadeadora do Holocausto, silenciou milhares de pessoas, que não se encaixavam no padrão do governo alemão nazista, dentre elas, os judeus, os ciganos, os negros, os asiáticos, os homossexuais, os prisioneiros de guerra soviéticos, os eslavos, a elite intelectual polaca, russa ou outra, os criminosos (ainda que fosse um delito corriqueiro), os portadores de qualquer deficiência motora ou mental, os militantes comunistas (como Olga Benário), os grupos religiosos, como: protestantes, testemunhas de Jeová, alguns clérigos católicos, mórmons, além de sindicalistas e qualquer outra minoria étnica. Enfim, era considerada minoria qualquer pessoa politicamente contrária a Adolf Hitler:

Colocando-se a serviço do totalitarismo, o Ministério da Propaganda dirigido por Goebbels influenciou a mentalidade coletiva, atuando psicologicamente em nome da comunidade nacional, da purificação da cultura nacional e da raça germânica. E parte da Alemanha nazista ficou fascinada com a imagem da “nova Alemanha”, divulgada via propaganda. (CARNEIRO, 1995, p. 46-47).

Durante a Segunda Guerra, a “cultura do ódio” foi duramente fomentada pelo mercado publicitário. Segundo César Campiani Maximiano (2010, p. 166): “[...] a propaganda nazifascista tachava os aliados de selvagens destruidores da cultura europeia, alertando que os soldados negros eram particularmente cruéis com prisioneiros, mulheres e crianças”, com isso instigavam e nutriam ódio, especialmente dos japoneses, contra americanos e britânicos. Em contrapartida, “A ojeriza aos japoneses era tanta que se chegava ao ponto de expor crânios de soldados japoneses em vitrines de lojas no interior dos Estados Unidos” (MAXIMIANO, 2010, p. 166).

A mídia de propaganda ganha rápido espaço, visto que “o leitor está sempre pronto, igualmente, a escrever, descrever e prescrever” (BENJAMIN, 1987, p. 124), o que propicia a ele o espaço de crítico, de especialista no assunto. O governo colocava o ouvinte/leitor em pé de uma falsa igualdade a si, para gestar. Muitas foram as atrocidades cometidas contra a (e pela) humanidade, tendo como pano de fundo a política.

A propaganda era uma arma atuante até mesmo em meio à comunidade. Figurava por vários meios, inclusive letreiros e pichações, para divulgar até mesmo execuções em praça pública: “Em Cremona, um cartaz com letras vermelhas, à porta de um café da praça principal, convidava a população rural para o fuzilamento de um fascista, no dia seguinte, às 13 horas”. (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 181).

Os fascistas, na tentativa de ter o povo como aliado seu, provocavam a sociedade civil, com cartazes, especialmente nas questões religiosas e raciais, como se observa em uma narrativa de João Afonso:

Ao mesmo tempo, parecia sincero o entusiasmo da população pelos seus libertadores. No entanto, era bem freqüente ver, sobre uma casa bombardeada, uma inscrição a piche: “Destruída pelos libertadores anglo-americanos.” Apareciam ainda cartazes com um homem de cor agarrando uma mulher loira, e a legenda: “A libertação que vocês quiseram!” Essa propaganda, oriunda dos fascistas remanescentes, parecia a princípio não afetar a população. Não passaram, porém, muitos dias, para surgirem ressentimentos. (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 181).

Junto à propaganda, surgiu também a literatura. A respeito dos registros históricos no mercado editorial, Eric Hobsbawm grifa:

As origens da Segunda Guerra Mundial produziram uma literatura histórica incomparavelmente menor sobre suas causas do que as da Primeira Guerra, e por um motivo óbvio. Com as mais raras exceções, nenhum

historiador sério jamais duvidou de que Alemanha, Japão e (mais hesitante) Itália foram os agressores. Os Estados arrastados à guerra contra os três, capitalistas ou socialistas, não queriam o conflito, e a maioria fez o que pôde para evitá-lo. Em termos mais simples, a pergunta sobre quem ou o que causou a Segunda Guerra Mundial pode ser respondida em duas palavras? Adolf Hitler. (HOBBSAWM, 1995, p. 43).

Contudo, para não deixar a sociedade impune de suas culpas e de seu desconhecimento político, assunto muito presente na atualidade, o protagonista de *Guerra em surdina* traz à tona tais apontamentos: “Pouco entendia de política, pois uma das características da juventude de meu tempo era um alheamento grande, um enclausuramento mental, uma redução dos interesses aos problemas imediatos e corriqueiros” (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 12). Esse não querer, comumente, leva o homem ao silêncio, à submissão, ao desastre.

A escrita ficcional exige um distanciamento entre autor e objeto narrado, contudo o artefato de inspiração de Schnaiderman é a guerra em que ele combateu. Fato este que muito dificulta o não envolvimento emocional do escritor; quem sabe, por isso, tenham sido dezenove anos de manuscritos, escritos e reescritos, até que se tramasse essa teia de referências políticas e de expressões poéticas, alinhavada pelo humor e a solidão.

Na fria realidade da guerra experimentada, Boris Schnaiderman escavou arte e escreveu uma narrativa de ficção. Aprofundou-se nos escombros de suas memórias, em busca de maior inspiração; de fragmentos em fragmentos, uniu 19 contos, em um só campo literário, cuja narrativa ao ser arremessada ao editor, foi sob o título *Guerra em surdina*. Sobre a escrita literária, com base na memória, James Wood conceitua:

Na vida, podemos desviar os olhos e a cabeça, mas na verdade somos como câmeras impotentes. A lente é de grande abertura, e captamos tudo o que aparece. A memória seleciona, mas não do jeito que a narrativa literária seleciona. Nossas lembranças não possuem talento estético. (WOOD, 2011, p. 63).

Sobre contos, Massaud Moisés (1994, p. 37) teoriza: “O conto é, do prisma de sua história e de sua essência, a matriz da novela e do romance, mais isso não significa que deva poder, necessariamente, transformar-se neles”. O que, contudo, não é impossível. Com base nesta orientação, cuido em observar com maior prudência a expansão dos, inicialmente, contos de *Guerra em surdina*, para metamorfose em ficção.

De roupagem nova, a curta ficção de outrora, chamada de opus, pelos jornais da época, passou a ser uma obra mais robusta, alcançando o mínimo de páginas, antes exigido, para ser um romance, por isso, alargaram-se as possibilidades de atribuir a alcunha de romance à obra em questão. Amparada pelos ensinamentos de Massaud Moisés (1994, p. 236), arrisco afirmar que *Guerra em surdina* é a tradução para o imaginário de tudo quanto o autor acumulou em sua memória, “seja o produto da observação, seja o da própria experiência”.

Gilberto Mendonça Teles observa:

[...] o que se quer ficção entra num processo de significação narrativa, em que o material, a técnica e a linguagem se conjugam na mesma direção – a da *diegese*, a do relato, a da estória que vai ser narrada. Assim, o princípio da realidade e/ou o princípio da história se deixam organizar esteticamente e atravessam toda a produção do escritor, sempre sob o signo da literatura. (TELES, 1996, p. 386).

Como apreender, por exemplo, a realidade dentro da palavra, se esta é sempre tão cheia de imaginação, tão abstrata?

As memórias, contudo, se diferenciam pelo realce da face pública da experiência de vida de alguém, seja o próprio autor, seja um terceiro; realce que, ao se tratar da própria vida daquele que narra, frequentemente contém momentos de sua face interna, i.e., de como ele se via [...] (LIMA, 2006, p. 353).

Se se questionar “por que ficção?” “por que o autor não fez uma biografia?” A escolha de ficção para *Guerra em surdina* quiçá se justifique, uma vez que sua escrita também é intencional, na pretensão de apresentar ao leitor uma guerra amarga, tal como ela foi, com riqueza de detalhes, fragmentos estes que, muitas vezes são, praticamente, imperceptíveis àqueles que estiveram presentes no verdadeiro cenário da Segunda Guerra.

Gore Vidal (1987, p. 67) defende que, enquanto os poetas têm total liberdade de criação, “os escritores de prosa devem ser, se não responsáveis, pelo menos previsíveis”. Isso pode levar à reflexão de por que o leitor tanto busca encontrar a “realidade” nos romances, como forma de chancela à ficção.

Uma narrativa ficcional urdida por um escritor que vivenciou os fatores de inspiração da obra – neste caso, a guerra – não deixa de ser um conflito estabelecido, entre objeto concreto (elementos biográficos) e personagem (ser premeditado). Contudo, como objeto real, a história se desenvolve conforme as ações acontecem; já no intencional, a personagem tem suas ações predeterminadas

pelo escritor, que lhe tece o fio da vida de acordo com seu intento literário, gozando de total liberdade de criação artística. É como se a ficção fosse uma válvula de escape, em que o escritor concede total liberdade ao ser; desse modo, conta-se o que quer, da maneira que o escritor gostaria que fosse; verdade ou imaginação não faz diferença, o que importa é o modo como a história é narrada e o quanto de si ela consegue doar.

Ainda nesse viés, Massaud Moisés (1994, p. 167) aponta que, apesar do esforço do ficcionista/romancista para com o propósito de elaborar os dados colhidos da realidade, para esgrimir “sua intuição e imaginação”, este vê-se impedido de atingir seu alvo, “ou atinge-o por meios oblíquos”.

Geralmente, a narrativa se constrói a partir de uma experiência – própria ou adquirida de outro –, por meio de algo que se ouviu, viu-se ou se leu. Na ficção, tal ensaio pode acontecer sobre um objeto “*in vitro*”, algo totalmente imaginário (idealizado ou lido), em que o escritor constrói seu experimento. Ou seja, o ficcionista é inventor de suas verdades, o que o absolve quanto à veracidade de sua narrativa.

Com o exemplo de Massaud Moisés (2000, p. 26), quando este ensina sobre o poeta, exemplifico o ficcionista, este “[...] cria, com seus meios próprios (a linguagem verbal), um mundo à imagem e semelhança do Universo; cria caracteres, afetos e paixões, como se fossem reais”. Essa verdade criada é história como o escritor gostaria que fosse, é a ficção, que pode ser encontrada tanto na poesia como na prosa.

Para Michael Pollak (1989, p. 5), “o longo silêncio sobre o passado, longe de conduzir ao esquecimento, é a resistência que uma sociedade civil impotente opõe ao excesso de discursos oficiais”. Logo adiante, quando faz alusão ao silêncio dos judeus sobreviventes ao Nazismo, esse mesmo autor adverte: “Para poder relatar seus sofrimentos, uma pessoa precisa antes de mais nada encontrar uma escuta” (POLLAK, 1989, p. 6).

Entende-se que o autor de *Guerra em surdina* não pretendeu retratar a realidade, mas, sim, participar dela, apresentando documentos (epígrafe de abertura), reportagens (fragmentos de *E a cobra fumou*), testemunhos autobiográficos fidedignos (narrativa em primeira pessoa), tendo por atores o povo (civis, governos e soldados).

Em documentário, ao falar sobre o autor de *Guerra em surdina*, Gutemberg de Medeiros (45 min 6 s, 2012) professa: “Ele é aquele intelectual que está preocupado com a circulação de ideias e de conhecimento”. Isso pode contribuir na compreensão de uma das razões pelas quais Schnaiderman preferiu escrever uma obra de ficção e não uma biografia. A ficção amplia suas possibilidades de narrações e tira o foco de si, para que sua escrita não se restrinja, egoisticamente, à sua vida, mas que se alargue à história da guerra e dos muitos soldados que fizeram a história. A ficção passa a ser a voz de muitos, que não conseguiram, ou não puderam, falar.

Guerra em surdina encaixa-se no conceito de ficção de Afrânio Coutinho (1976, p. 31), que enfatiza: “A ficção é produto da imaginação criadora, embora, como toda arte, suas raízes mergulhem na experiência humana”, ela é, poeticamente, “o espetáculo da vida através do olhar interpretativo do artista, a interpretação artística da realidade”.

Avesso a muitos pesquisadores, Antoine Compagnon (2001, p. 222) questiona sobre a desnecessária conciliação entre “literatura e história”, visto que “os próprios historiadores não crêem mais nessa distinção”, consequentemente, explica: “toda a história literária [...] repousa na diferenciação elementar entre *texto* e *contexto*”. A defesa desse crítico se pauta no fato de que “a própria história é lida cada vez com mais frequência como se fosse literatura, como se o contexto fosse necessariamente texto”. Isso faz lembrar um paradoxo “que aparece no *Journal des Goncourt*, em 1862: ‘a história é um romance que foi; o romance é a história que poderia ter sido’” (COMPAGNON, 2001, p. 222).

Sobre esse afastamento, Schlegel (1997, p. 25) ensina que “Para poder escrever bem sobre um objeto, é preciso já não se interessar por ele; o pensamento que se deve exprimir com lucidez já tem de estar totalmente afastado, já não ocupar propriamente alguém [...]”. Todo escrito tem traços ficcionais, pois é possível que apenas a fotografia original seja capaz de congelar um segundo de realidade, e mesmo esse imutável momento fixado oferece centenas de leituras, desmitificando qualquer condição de objeto inabalável.

A literatura escrita pelos soldados seria, portanto, um modo de propiciar a estes mesmos ouvintes/leitores, daquela e de outras épocas, a outra variante da história. No entanto, escrever ficção, com base em sua própria vivência, sob a tensão da experiência, naturalmente, remete o escritor às memórias, quase que o

impossibilitando de não as reviver intensamente no momento de escrita e reescrita. São trincheiras literárias, nas quais as lembranças atacam e a arte defende, ao abrigo das fumígenas imaginação e poética, em que, no exercício de criação, o escritor é fadado a viver a “*ideia*” amiúde, até findar o produto recriado.

Em vários pontos da obra, o autor se dedica aos questionamentos corriqueiros da sociedade, que, muitas vezes, colocava em xeque as mazelas do homem emudecido pelo campo de batalha; este que, seguramente, foi muito mais vítima que herói. Em uma condição colidente de defensor e de confesso, o soldado teve sua vida exposta, e ao retornar ao seu país, machucado, por diversas vezes foi arguido por pessoas comuns, alheias ao conhecimento sobre a guerra. Ao ser reinserido no mundo civil, o sobrevivente passa a ser objeto de especulação, sem receber o que lhe é de direito e/ou de mérito: o reconhecimento. A sociedade desconhecedora, afoita de especulação, não permite o esquecimento, são lembranças instituídas pela ignorância, por meio de perguntas banais, com teorias infundadas, as quais, não raro, tentam remeter a vítima (o sobrevivente) ao escárnio.

O narrador, penalizado com a decepção de João Afonso, quanto à política, à sociedade e à injustiça, escreve, aproveitando a forma de intitulação apreendida da guerra, em que pessoas, objetos e ações são nomeados conforme se encaixam no diálogo:

Outro dia, num baile, a moreninha de olhar de vaca, rechonchuda e gostosa, perguntou-lhe durante a dança:

– Você gostou?

– Ora, do quê?

– De tudo. Dizem que vocês viram tanta coisa interessante!

Interessante... É, eu queira era ver você passar cinco minutos em Silla, menina. [...]

– Diga-me uma coisa: vocês lutaram mesmo? Não foi só conversa de jornal? Ouvi dizer que as baixas de vocês foram todas por desastre de jipe. (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 216).

Nota-se que, em meio ao diálogo, o narrador se angustia com a ignorância da “moreninha de olhar de vaca”, e se posiciona em defesa de João Afonso, visto que o soldado não quer ser herói, nem mesmo ser bajulado, ele quer sua vida de volta. Mas a vida é um contínuo construir. Dela, não se pode apagar uma etapa, como se não existira. A guerra foi um esforço descomunal, de todos. É fato que a vida é composta de passado, presente e futuro, mas o homem não pode fechar seus olhos

para o derredor e focar somente em seu bem querer. Como saber até onde vão os direitos? Como mensurar o humanismo? Como reconhecer se se está sofrendo injustiça ou se está sendo injusto? Em uma “conversa de repartição”:

– Dizem que vão efetivar todos os funcionários que estiveram na guerra. Que injustiça! Eu sou efetivo por concurso, tive de queimar pestana em cima dos livros, tenho os meus direitos adquiridos, e agora os outros vão chegar à mesma condição sem nenhum esforço. Pobre país! (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 216).

Esse episódio poderia ser entendido como: Não se deleta o *curriculum vitae* do sobrevivente. Igualar as condições é o mesmo que não reconhecer os esforços... é sentir pena. Reintegrar alguém à sociedade não é conceder o inconcebível, mas, sim, a liberdade, o direito adquirido, o respeito, o reconhecimento... Ao enfatizar “Pobre país!”, é como se dissesse “Que falta de bom senso. Que falta de conhecimento!” Ele sente que mais injustiças lhe são atribuídas. Por outro lado, não estaria ele usando da mesma injustiça para com aqueles que não tiveram, antes, as mesmas oportunidades que ele? Não estaria, agora, tentando apagar o esforço igualitário e o convívio durante a guerra?

Numa autorreflexão, narrador e protagonista se fundem, formando um autodiálogo. O protagonista, angustiado com as injustiças sociais, que pensa estar sofrendo, chama sua própria atenção: “Não, João Afonso, isto se passa na superfície, procure saber o que pensa o povo”, e se atormenta ao perceber que ele é o próprio atormentador, inumano. O soldado agora se tornara o povo também. João Afonso se vê como um paisano medíocre. Ele é parte de um povo sombrio, e sem memória. As fronteiras passaram a ser erguidas pelo próprio eu, em um vale de solidão, erigido pelo homem (in)comum, a fim de que este ali faça o seu exílio. Isolamento, este, que lembra Gustave Flaubert, em sua obra-prima *Três contos*.

Na guerra, acredita-se que as conquistas não se determinam unicamente por intercessão do diálogo, vêm sempre marcadas pelas baixas humanas, formatando um contingente sombrio de aflições que ficam impressas na memória. Houve um tempo em que João Afonso, quando se propôs à escrita de diário, tentava dar voz ao homem silenciado pela guerra. Para Michel Foucault (1992, p. 9): “A escrita como exercício pessoal praticado por si e para si é uma arte da verdade contrastiva”.

Em situações de opressão e impedimentos, muitas vezes o planejado cede lugar ao poder circunstancial da fala, tal como é percebível na preocupação de João

Afonso, quando este observa que a vida dos soldados está acima da trivialidade política, mesmo em meio às catástrofes, que deram origem à guerra:

[...] Geralmente, sou levado a escrever não só pela necessidade de coordenar os acontecimentos presenciados, de imprimir-lhes certa ordem, mas, principalmente, para registrar algo dos meus pensamentos e sensações, para examinar-me um pouco. Desta vez, porém, sinto necessidade é de analisar melhor o meu próximo, o soldado deste estranho exército, o homem do meu país, que eu sempre conheci tão mal, e que é motivo para mim de uma constante surpresa. (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 75).

Mas, sendo a guerra uma condição permanente, ela apenas muda de foco, de cenário, de personagens, contudo a solidão e a indiferença vigoram continuamente, graças às barreiras estipuladas pelo próprio homem, inclusive pelo próprio João Afonso, que se vê incrédulo diante de si:

Ora, o povo. Na guerra, eu dormi sobre o mesmo chão com os meus companheiros das mais diversas procedências. Mas agora, há novamente barreiras entre nós. [...] foram se afastando naturalmente. Então, não adiantou o mergulho de um ano e tanto no mar humano? [...] tudo parece cobrir-me novamente com uma crosta e isolar-me do resto. E eu não reajo. (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 216-217).

O protagonista fica basbaque ao se dar conta de que a tão ambicionada paz sobrevive sob uma nuvem de indiferenças; que, na guerra, houve mais união, solidariedade e amizade que no pós-guerra, em que, teoricamente, eram livres. “Meu Deus, meu Deus, [...] Há companheiros meus passando fome, sofrendo doença, completamente abandonados depois das caxiadas do regresso. E eu continuo afastado, isolado, arrastando sem nobreza a vida” (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 217).

O tempo se encarrega de reestabelecer alguns pontos, e a escrita é um importante decodificador de memórias, em um demorado processo de estruturação.

Em *Guerra em surdina*, a noção de tempo aliou-se à de espaço, e a narrativa deu-se em um período em que João Afonso vai reconstruindo suas memórias, narrando seu passado em híbridas formas literárias. O soldado estava, conforme afirmou Walter Benjamin, “[...] no centro de um grande processo de fusão de formas literárias [...]” (BENJAMIN, 1987, p. 124). Tratava-se de diferentes modalidades (jornais, diários, cartas, bilhetes...), o que importava era criar uma barreira contra o esquecimento, para que as gerações de amanhã também soubessem sobre o

ontem. Paul Zumthor (2007, p. 60) escreve: “[...] a leitura responde a uma necessidade, tanto de ouvir quanto de conhecer”.

A participação do Brasil na Segunda Guerra, em grande parte, foi fomentada pelos Estados Unidos da América, desde coisas básicas como a alimentação industrial dos soldados, roupas e coturnos até grande parte dos armamentos. São eles quem governam em todos os locais, durante todo o desfecho da narrativa. A superioridade do país vizinho é evidenciada capítulo a capítulo, mais comumente quando o assunto é alimentação. Isso faz sentido, uma vez que a sociedade é, praticamente, aquilo que ela come e veste. Os convocados aceitavam com estranhamento e animosidade as regalias atribuídas aos militares vizinhos, a quem, recusando citar o nome do país, chamavam de gringos. A hierarquia é prescrita de vários modos, pelas funções, pela comida, pelos aposentos e outros.

Logo na convocação, a comida é exibida como divisor de classes:

– Que é isso, velhinho?

– É para o jantar dos gringos.

Um convocado suspendeu o guardanapo. Apareceram alguns bifes bonitos, suculentos.

– Isto sim é que é pátria, por isso eu daria a vida. Comer um bife desses e depois morrer! (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 10-11).

Injustiça, fome e humilhação eram rotinas dos soldados, naquela diversidade humana. Ainda assim, alguns sobressaíam a essa paranoia:

Vovô possui a arte difícil de afastar os assuntos desagradáveis. Saindo do refeitório, percorre o convés e desce para o compartimento. Deita-se sobre a lona, espicha as pernas, pensa na sua Emília (tão boazinha, coitada!) e adormece com um sorriso triste nos lábios. (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 41).

Vovô era um “moreno baixo, de fisionomia triste e resignada”, que sofreu uma infecção às vésperas do embarque. Em vez de dispensá-lo, “esvaziaram-lhe a boca no Hospital Central do Exército”. Sem dentes, sua refeição ficou à base de café com leite, pão, mingau de aveia. No entanto, essa comida era americana. “Como há de se alimentar em campanha? Como será “se a tropa voltar ao regime de feijão com arroz e carne seca com abóbora?” Miserável, atrelado à esperança, o quase moribundo se arqueia diante do gemido da alma, mas não se entrega. Ele “Nunca se queixa ou se indigna com a sua situação”. (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 41).

A fome era para todos, homens e animais, como se observa no capítulo treze, por ocasião de uma fuga desesperada de uns camponeses: “A carroça dá meia volta

e torna a subir o morro, o casal de velhos acompanhando a passo a marcha do cavaleiro desnutrido”. Também no capítulo 16, já quase ao final da guerra, há um episódio de agonia, em que João Afonso reflete sobre a condição desprezível em que o soldado se encontra:

[...] o corpo sente agora a canseira de todo um ano de campanha, percebe-se melhor o contra-senso de toda esta vida, o mingau de aveia dentro da marmitta, frio e insosso, guardado para duas horas mais tarde, moscas e sujeira dentro do mingau, será que vamos finalmente deixar de ser bichos? Será que se vai voltar mesmo à vida civilizada? (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 180).

De acordo com Murilo Marcondes de Moura (1998, p. 55): “A esperança, quando não a visão abertamente utópica, deve ser encarada como uma necessidade inescapável da época, um antídoto contra o desespero que se mostrava quase fatal; uma garantia [...] de equilíbrio e [...] e saúde mental”.

Mais tarde, na Itália, a (falta de) comida é motivo de prostituição, humilhação, discórdias e outros. Por ocasião de um surto psicótico, de João Afonso, o pivô de desencadeamento dos fatos vinculou-se à alimentação. A neurose de guerra era distúrbio muito comum entre os soldados, e manteve-se frequente na vida de muitos ex-soldados, no pós-guerra, por longos anos:

E como eu andava muito abatido mesmo, um dia tive um gesto de desespero. Estávamos na hora do rancho, reunidos em volta da cozinha. O capitão, o sargento da cozinha e mais uns oficiais discutiam. Tinham chegado jornais do Brasil e era um tal de Brigadeiro pra cá, general Dutra pra lá, enquanto nós esperávamos a comida. Pensei nuns caramelos tedescos que bem podiam cair ali e fiquei furo da vida. Pulei para uma elevaçãozinha, tirei do cinto a granada de mão e gritei: “Sirvam já a comida, senão eu espatifo essa joça toda!” (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 195-196).

De acordo com Michel Foucault (1978, p. 571): “[...] é através da loucura que o homem, mesmo em sua razão, poderá tornar-se verdade concreta e objetiva a seus próprios olhos. Do homem ao homem verdadeiro, o caminho passa pelo homem louco”. Essa teoria leva ao entendimento do desvio psíquico de João Afonso, visto que, não fosse por meio da loucura, não se encorajaria à reivindicação da comida, visto que o soldado é treinado para servir e obedecer, não para exigir.

A Itália se ocupava de uma reorganização, mas não se planejava para isso. A transformação política gerou o desarmamento dos partigiani, o não reconhecimento de sua luta, a degradação moral de uma sociedade. “Cessavam os fuzilamentos,

mas iniciava-se uma fase de privações nada heróicas, com as liras de ocupação inundando o mercado, com o desemprego, o banditismo, a falta de perspectiva de uma grande parte da juventude [...], a prostituição” (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 183). Isso poderia levar a sociedade à oscilação entre razão e desrazão.

Em espírito de libertador, João Afonso faz uma confissão poética:

Aproveito o mais que posso a minha condição de conquistador, [...] adoro ver a fita de asfalto cortando-o quase em linha reta, entre pomares e vinhedos, Pavia com as suas torres inclinadas, as muralhas com ameias, a silhueta de burgo medieval, Piacenza meio destruída, as ruas cheias de calça, os belos edifícios antigos no Centro, o banal monumento ai caduti, tão deslocado e clandestino entre os vestígios gloriosos do passado, Parma sóbria e bonita, o azul de Correggio na cúpula da catedral, os restaurantes populares de comida escassa, mas onde se encontra o famoso parmesão, [...] o corpo vingando-se dos meses de abstinência forçada, [...]. (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 183-184).

É interessante observar que esse parágrafo, em que João Afonso narra uma Itália desolada e carente, é o maior de *Guerra em surdina*, com 10 páginas. O porquê se observar isso é devido a ser esta uma narrativa descritiva das controvérsias pelas quais uma cidade em guerra passa, que de tão angustiante não há como pausar. É um desabafo, irônico e melancólico, do soldado.

Fome, medo e solidão. Companheiros inseparáveis. Pavio desencadeador de muitas demências. Esse episódio de insanidade rendeu uma ficha de denúncia ao, ainda, cabo João Afonso, que seria submetido ao conselho de guerra. Enquanto aguardava seu julgamento, saiu para uma patrulha noturna. Não encontrando tedescos nos pontos indicados pelo sargento, resolveu fazer a patrulha de vinho, com um companheiro. Foi, então, que conseguiu capturar oito soldados alemães, que foram levados como prisioneiros. “Os olhos assustados daqueles rapazes não me enganavam. O medo deles era ainda maior que o meu” (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 196).

Passaram-se os dias. Ordenou-se uma reunião da Companhia. “Pronto – pensei – lá vem o tal conselho de guerra”. Por mais que se cresse em uma punição branda, “a palavra conselho de guerra sempre nos dá uma sensação desagradável” (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 197). Contudo, pelo ato de bravura, em aprisionar os alemães, João Afonso foi promovido a Sargento. E o conselho de guerra? Não se falou mais nisso. O medo teria outras oportunidades.

O medo foi motivo de muitos surtos. Havia tantos medos. Tantos... tantos. Medo de lutar. Medo da morte. Medo da fome. Medo da punição. Medo das palavras. Medo da (in)consciência. Medo de não voltar para casa. Medo de voltar. Sobre este último, certa vez, um moço franzino foi capturado e confundido com um espião, graças ao seu nervosismo, palavras enroladas, sotaques, frases incompletas e mãos trêmulas. João Afonso, ao ser convocado a interrogá-lo, ficou perplexo em saber que tinha apenas 32 anos. “Olhei o rosto mirrado e decrépito, as rugas da testa, os olhos de bicho acuado” (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 201-202).

O medo silenciava o prisioneiro, que, negando se identificar em qual fosse o idioma, foi advertido por João Afonso, que esclareceu, naquelas condições, poderia ser “fuzilado sem mais formalidades. Isto é das leis de guerra” (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 202). Ao levá-lo para junto de centenas de outros prisioneiros, resumiu-se: “– Tenho medo, muito medo”. / “– Você vai voltar para casa”. / “– [...] eu tenho medo, não quero! [...]” (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 204) / “– Por favor, não me deixe só, fique comigo. Tenho medo. Eles vão me bater!”. Em uma guerra onde não se sabe o que dói mais, se a morte, a fome, o medo ou a solidão, o soldado se curva ao homem que há dentro de si: “Abracei-o, procurei acalmá-lo mais uma vez e saí do sobrado, levando a lembrança daqueles olhos de animal acuado, toldados de uma nuvem de demência” (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 205).

Nesse sentido, parafraseio Paul Zumthor, quando este narra sobre as características literárias, baseado em Fonagy, D. Vasse e A. Tomatis. Para ele, ouvir o outro é escutar, no silêncio de si, a sua própria voz. “A voz repousa no silêncio do corpo. Ela emana dele, depois volta. Mas o silêncio pode ser duplo; ele é ambíguo: absoluto” (ZUMTHOR, 2007, p. 85).

Entre um pressuposto e outro, João Afonso entende estar o soldado sob a condição de escravo, figurado pelo campo no qual o regimento é designado a se posicionar e obedecer. “As unidades foram se dispondo num campo verde, com um estrado na frente. O general da infantaria, gordo, atarracado, tomou lugar ali, de frente para a tropa. Ao lado do estrado, ficou um sargento músico, empunhando a batuta” (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 79). O evento consistiria em executar a canção americana “Deus salve América”. Cada soldado já havia recebido, antecipadamente, um papelzinho com a letra, em português. A desolação era total. Cantar o hino de outra pátria, fardado com o uniforme de seu país, era submeter-se ao mais completo

dos servilismos; era deixar a reputação cívica, para obedecer ao país de maior potência; era entregar-se por completo, abdicando-se da própria honra:

O general comandou: “Sexto Regimento!” O sargento ergueu a batuta, mas nenhuma voz se ergueu. Os soldados recusavam-se a entoar aquela canção em louvor à América, evidentemente América do Norte e não do Sul. O general bateu os pés: “Canta, Sexto Regimento!” Mas a tropa continuava muda. O general parecia em vias de explodir, o seu rosto ficou roxo, congestionado. “Canta, canta, Sexto Regimento!” Finalmente, umas poucas vozes desafinadas e de má vontade obedeceram ao comando. “Segundo de Artilharia!” Nós, isto é, alguns oficiais, uns escassos estudantes da Bateria-Comando e pouquíssimos soldados das baterias de tiro, ficamos esgoelando-nos, procurando cobrir o silêncio geral da tropa. “Isso! Canta, escravo!” – gritou alguém atrás de mim, deixando-me com as orelhas em fogo. (p. 79-80).

Vários discursos diretos, tais como: “O general comandou”, “O sargento ergueu a batuta”, “O general bateu os pés” seguem, a fim de descrever a ordem, a superioridade, a hierarquia, o (ab)uso de poder para com os soldados que, em suma, deveriam obedecer, mas que, por nacionalismo, resistiam. A afronta era desnudada no rosto dos combatentes: “Os soldados recusavam-se a entoar aquela canção”, “a tropa continuava muda”. Há um momento de angústia e cólera, intuído por meio de um estilo indireto livre, que denuncia a fúria ou apreensão, por meio da descrição feita por João Afonso: “O general parecia em vias de explodir, o seu rosto ficou roxo, congestionado”. Tais ações foram capazes de “sucumbir” algumas resistências: “Finalmente, umas poucas vozes desafinadas e de má vontade obedeceram ao comando”. Contudo a canção não foi entoada, executada, cantada, mas, sim, esgoelada por “alguns oficiais, uns escassos estudantes da Bateria-Comando e pouquíssimos soldados das baterias de tiro”, como, o próprio narrador, em um “balé” de inclusão (“Nós, isto é, alguns oficiais”), declara: “[...] ficamos esgoelando-nos, procurando cobrir o silêncio geral da tropa.” (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 79-80). Esse “esgoelar” lembra a descrição do canto de Josefina, de Kafka, que embora desafinado e oprimido, representava um átimo de esperança para o povo.

A indisposição dos soldados ao canto evidencia o estado de jugo a que eles se sentem submetidos. O diarista usa o verbo esgoelar para definir a execução do canto, o que não deixa dúvidas sobre o estado de espírito dos soldados naquele ato que era, em tese, para ser de nacionalidade. A condição humana ali manifesta é quase uma analogia de um povo em cativeiro, o que torna o canto uma opressão, fazendo-o mudo, silenciado.

“A pirâmide hierárquica tinha no vértice o coronel. Alto, de nariz adunco e olhos azuis inexpressivos, parecia a personificação da disciplina e da rigidez militares” (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 15). Era surpreendente como o exercício do poder vigorava em todas as etapas, sobre todas as pessoas. Desde a convocação, até o retorno, o castigo foi elemento presente na vida dos soldados. Fato que acontecia mais por uma questão hierárquica, do que por necessidade:

A voz autoritária, a ausência de comunicação, a constituição de duas comunidades distintas: a dos que mandam e a dos que obedecem de cabeça baixa, sem saber por que e para que tudo é feito, sopitando a indignação e refreando os movimentos de amor-próprio. (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 14).

Há um isolamento implícito no homem, ora pela frieza do comando, ora pela submissão e obediência, comportamentos que podem ser análogos ao que Edward W. Said chama de falta de humanismo, ou marginalização, em “período de extremos”. São épocas em que o homem vive para a cidadania corporativa e morre para si.

Nesse morrer, ou viver na inexpressividade, o narrador de *Guerra em surdina* relata uma ocorrência, por ocasião da celebração da festa de São Pedro no quartel impedido. Fizeram uma fogueira de entulhos e, enquanto os soldados se divertiam, os oficiais olhavam “tudo aquilo com a frieza de sempre, sem qualquer expressão no rosto de estátua acadêmica” (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 29). O que realmente incomodava não era qualquer tipo de sentimento, mas, sim, a falta deles. Não havia um clima quente ou frio, porém morno.

Para Said, o humanismo “deve desenterrar os silêncios, o mundo da memória, de grupos itinerantes que mal sobrevivem, os lugares de exclusão e invisibilidade, o tipo de testemunho que não chega às reportagens” (SAID, 2007, p. 107). Desse modo, tenta-se restituir a dignidade humana.

A espera é contínua, da convocação ao envio dos soldados para os quartéis. “No quartel, os homens ficaram encostados, isto é, passaram duas a três semanas chegando de manhã e saindo às duas ou três da tarde, sem fazer coisa alguma [...]” (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 8). O marasmo prossegue por toda a viagem, que consome boas semanas e se fortalece na sensação de abandono, que invade os soldados durante sua estada, de quase um mês de alojamento, em uma cratera de vulcão extinto, como descreve o início do capítulo *Guerra em Surdina*: “Os homens, que já se sentiam esquecidos pela pátria, abandonados por todos, tiveram este

sentimento reforçado pelos vinte dias que passaram na cratera do vulcão extinto” (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 52).

A indecisão e a angústia criam uma quase alienação nos soldados, em que passam a cumprir seu dever, simplesmente por cumprir, para que não se sabe. João Afonso faz uma descrição mesclada de poesia, beleza, ódio, revolta, ironia e subserviência, em que ele questiona seu próprio querer:

[...] a morrinha de suor que se espalha pelo compartimento, as luzinhas vermelhas e foscas que desenham na escuridão contornos mal definidos, o crescente balançar do navio, que repercute como golpes no crânio [...].

Hei de rondar! Eu vou pra guerra! ‘Nós somos da pátria amada...’. [...]

E eu rondo, eu rondo... [...]. Eu sou a consciência, uma pequena e vaga luzinha em meu íntimo que diz: ‘É preciso rondar’. [...]

Mas, rondar para quê? O que significa esta ronda? [...]. Sou superior e não sou herói. Tenho ódio. Sinto ódio ao monstro insensível que nos arrasta não se sabe para onde, não se sabe para quê. [...]

Estou num mundo louco. Por que eu quero ir para a guerra? Por que teimei em falar aos meus companheiros sobre o nazismo e a necessidade desta luta? (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 36-37).

Em se tratando de poética, de uma prosa com lirismo, o crítico italiano Alfonso Berardinelli se posiciona:

A prosa não é apenas aquilo que invade a poesia, minando e perturbando-lhe o sonho de perfeição. A prosa é sobretudo o que sustenta a poesia [...]. Não é instrumento do informe na regularidade do verso: é mistura e dissonância de tons, energia intelectual. (BERARDINELLI, 2007, p. 44).

Rapidamente, serão apresentadas, a seguir, três diferentes situações, a título de exemplificação da poética, do humor e da política encontrada em *Guerra em surdina*. Esta última será exibida entre o homem civil e o soldado.

A personagem entoava uma espécie de canção, em uma poética de sua realidade, em que aponta para um círculo vicioso de normas a se cumprir, como execução do dever. Mas, por que e para que aplicar códigos de conduta, quando a única coisa que se recebe é a indiferença? Angustiado, o soldado traz à lembrança o som dos chamamentos matutino e vespertino, ditados pelos alto-falantes do navio, em que ora é “um tra-ta-ta-ta-ta rápido e incisivo” (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 34), ora as ordens para recolher, ao (des)encantamento de um “mar cinzento e triste” (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 36), no qual a esperança de esquecimento está “na roda de tortura, novamente a fila, o escurecimento geral às cinco e meia, depois da

ordem transmitida pelas goelas enormes e impassíveis dos alto-falantes” (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 36).

Melancolicamente, relembra o toque de alvorada do quartel, que, por pior e mais absurdo que fosse, tinha algo de afetivo, de sedutor, de humor, de poético: “Ai... meu Deus, que vi-da esta minha, / O ca-bo me cha-ma, o plantão me apurrinha” (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 34).

O mar, agora, serviria de equalizador humano? Soldados teriam uma rotina igual? “Assim na terra como no mar”, o cotidiano seria hierárquico, a diferença é que o espaço se reduzira a um navio. A beleza do céu e do mar estaria ali, exposta para todos. Nada mais. Os dias seguintes seriam de impropérios dos oficiais, cafés medicinais, de farta comida enlatada. Aos poucos, a beleza do mar azul se converterá na solidão de um mar cinzento e triste. O restante pedia adaptação e aceitação:

Depois de tomar café com gosto medicinal e rejeitar quase inteiramente uma comida farta, mas esquisita, que o praça não estava acostumado a ingerir tão cedo, cada um largou a sua bandeja de estanho e foi subindo para o convés. O navio saía do porto. A cidade aparecia através da neblina, o Rio de Janeiro em sua beleza matinal [...], uma beleza feita para a apoteose das chegadas, não para a dor da partida daquele adeus. (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 34-35).

João Afonso, atribulado, percebe a condição de desafeto do homem, da qual ele faz parte, e numa poética de dor, vai descrevendo: “[...] rumo ao meu destino ignorado. Olho as caras incolores dos companheiros e vejo refletidos nelas o meu olhar de indiferença, os meus próprios gestos mecânicos, a minha própria entrega ao monstro que nos transporta” (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 35).

Por toda a obra *Guerra em surdina*, o narrador vai descrevendo o cenário de indiferença, destruição, morte, fome, falta de amor ao próximo, insensibilidade, preconceito, em um contínuo processo de embrutecimento do homem. “A diversidade dos tipos humanos, no físico e no moral, retarda um pouco a formação desse mar humano, igual e merencório, que é uma comunidade em guerra. Os grupinhos de conversa custam um pouco a se misturar [...]”. (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 40).

Em determinado momento, o narrador se espanta: “[...] O que impressionava mais nos habitantes da cidade não era a magreza, nem o ar doentio, mas, antes de

tudo, os rostos parados, inexpressivos, cansados de sofrimento [...].” (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 61).

No desenrolar da narrativa, João Afonso vai transformando o espaço paisagístico em trecho composicional, em que a beleza pode ser percebida em meio aos escombros, como, por exemplo, quando desciam para a cratera: “[...] Campos, pomares, ameixeiras e pessegueiros carregados, estações de prédios carunchosos e crianças esfarrapadas e famintas / [...] subimos um morro, entre hortas e pomares” (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 50).

No capítulo 2, observam-se a arquitetura e o *layout* da terra estrangeira para onde eles partiram para assumir o comando. O cenário é de guerra, o retrato é do homem comum, a realidade é de destruição e miséria: “[...] As casas eram velhas e feias, de quatro a cinco andares, e, por cima da rua, havia cordas estendidas, com roupa secando. Sobre os passeios, crianças nuas, imundas [...]” (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 61-62), tal definição mostra uma vista de cortiço.

Por mais absurdo que parecesse, o homem comum arrancava esperança daqueles desiludidos soldados. Certa ocasião, em Porretta Terme, seguia, pela estrada, “[...] uma carroça italiana carregada de tralha: colchões, algumas roupas miseráveis, uma mesa, duas cadeiras. O Homem vai conduzindo o cavalo, a mulher caminha ao lado, ambos velhos e enrugados” (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 144). Eles fogem dos tedescos, porque, antes, viram uma tropa sair desorganizadamente e temeram. Ao perceber que era apenas uma substituição de tropa, “A carroça dá meia volta e torna a subir o morro” (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 144).

A fria cratera, das terras montanhosas da Itália, abre um mundo de interpretações, por meio do desencantamento do soldado, que é uma verdadeira e intensa poesia:

Mundo estranho e diferente, aquela cratera! Não se ouvia ali o canto de um pássaro, não se via sequer uma borboleta. As árvores tinham as folhas cobertas de poeira escura, cada automóvel que passava erguia verdadeiros turbilhões, e, andando, fazia-se surgir uma nuvem atrás de si. Almoçava-se e jantava-se poeira, a própria alma parecia recoberta de uma película de pó. (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 52).

Segundo Mikhail Bakhtin (2010, p. 209), “a linguagem só vive na comunicação dialógica daqueles que a usam”. É essa comunicação dialógica que constituía o cenário descrito por João Afonso, a qual retratava o cotidiano dos soldados, na Itália.

Em *Guerra em surdina*, prosa e poética vão confessando os absurdos impostos pelo sistema, por meio da palavra. Para a pesquisadora Kênia Maria de Almeida Pereira:

Mesmo diante de cenários desfavoráveis à expressão autêntica da arte, o poeta resiste. O poeta escreve. O poeta critica e zomba dessa sociedade que lhe é hostil. O poeta desnuda as instituições falidas e deterioradas. O poeta incomoda, ora revolvendo o lixo social ora escancarando, nos livros e nos palcos, os desejos mais inconfessáveis da condição humana. (PEREIRA, 1998, p. 34).

Ouso dizer que Schnaiderman foi um estrategista ao colocar João Afonso a cargo das narrativas de guerra, podendo, assim, priorizar o seu palco às traduções. A exemplo de seu criador, João Afonso usou da estratégia, para vencer a morte e a solidão. De suas estratégias, cito a dos nomes para o mapeamento dos tiros na CT, cada qual recebia o nome de uma mulher. “[...] os tiros são desfechados sobre nomes poéticos, Vilma 14, Renata 8, Maria 5...” (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 165). Essa tática buscou inspiração na vivência do próprio autor, que, em entrevista para a *Folha de S. Paulo*, comenta sobre a escolha, que ele chega a considerar poética:

O que se gravou com muita força em minha memória foi o mapa daquele pedaço da Itália, com curvas de nível muito próximas entre si e com círculos desenhados em cima, cada um com um nome de mulher, de modo que os tiros eram calculados sobre nomes poéticos: Wilma 12, Eva 5, Deise 8 etc.

Os nomes dos soldados, em *Guerra em surdina*, se resumem, quase somente, a apelidos. A fonte era a mais variada possível. O sargento Birundinha, por exemplo, foi uma metamorfose de seu nome próprio (na realidade literária). Ele levou esse codinome devido aos exercícios de tiro, em que João Afonso anuncia, no capítulo 1: “No navio, recebera o apelido de Birutinha, por analogia com a biruta puxada por um avião, nos exercícios de tiro”, e conclui: “Todos gostavam dele, e, embora o olhassem com ironia, os soldados sempre diziam ‘sargento Birundinha’, o que era, apesar de tudo, um tratamento quase respeitoso” (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 54).

A guarnição de apelidos de *Guerra em surdina* se cercou do feminino não apenas para os nomes dos tiros, mas também *Lurdinha*, com seu sorriso sarcástico, que se tratava, na realidade, de uma metralhadora, com seus disparos intermináveis.

Esse constante apelidar era, praticamente, uma metáfora. Reporto-me à reflexão de Kênia Maria de Almeida Pereira, para melhor explicar a revolução do soldado, por meio da palavra:

Diante das perseguições e das ameaças, o escritor se vale sempre das múltiplas faces das metáforas. Do dizer ambíguo e reticente. Sabe que a riqueza polissêmica das palavras pode ocultar uma ironia sutil ou um deboche cáustico. Dessa forma, ele nunca se deixa silenciar. (PEREIRA, 1998, p. 34).

Nesse sentido, Hayden White (2001, p. 108) ensina: “A metáfora não imagina a coisa que ela procura caracterizar; ela fornece diretrizes que facultam encontrar o conjunto de imagens que se pretende associar àquela coisa”.

Por ocasião do embarque, João Afonso narrou, em linguagem metafórica, a entrada dos soldados no navio: “O monstro que estava à espreita no cais engoliu numa noite 5.075 homens. Cada qual depositou o Saco A sobre uma cama de lona e voltou-se para examinar o ambiente. [...] O monstro resfolegava um pouco [...]”. (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 32). E suspira, comparando a tripulação a “um mar humano de sentimentos e recordações, de saudades abafadas e conversas tristes”.

Abismado com os problemas físicos apresentados nos convocados que seguiam viagem, João Afonso expressa-se, novamente, por meio da metáfora: “As vítimas escolhidas para o matadouro acabavam tendo o mesmo olhar indiferente a tudo” (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 33).

A palavra poética, revestida de sua metáfora, é, como articularia Paul Ricoeur, a origem da história. No exemplo de *Guerra em surdina*, o uso da palavra multifacetada ficava a cargo do soldado, que, na impossibilidade de ser livre, buscava a liberdade na escrita, nas metáforas, nas ocasiões. Quase todo sujeito (ou todos) possui um apelido, que vai mais ou menos de acordo com a percepção de quem promove o apelido. Era um modo de criar uma identidade de guerra àquele que ali estava.

Ensina a Teoria Literária que, em romances, a personagem cabe unicamente a pessoas, nunca a animais e coisas. Mas um ponto interessante a se observar em *Guerra em surdina* e também em outras obras literárias, de autores que narram sobre a guerra, como, por exemplo, Rubem Braga e Moacir C. Lopes, é a forma dos nomes. Essa guarnição de apelidos, muitas vezes, coisifica o homem (Martelo, Anzóis, Marcharré...) e, em outras, personifica o objeto, como, por exemplo, o

mapeamento de tiros de João Afonso, com alcunha feminina e a implacável Lurdinha.

Desde o início de suas construções literárias, esses três autores citados vão nomeando seus companheiros, tal como eram chamados, popularmente, por eles.

Em *Guerra em surdina*, destacam-se os nomes dos tiros e dos soldados, formando uma variável malha de nomes que vão desde as expressões “velho” e “velhinho” até aos ilustres “nomes próprios” Pirulito, Devagar, Vovô, Marcharré, Bonito, Pisca-pisca, Borboleta, o médico da unidade era Beija-Flor. Comumente se referiam aos componentes da CT (Central de Tiro) como Saco B; nem os oficiais escapavam aos apelidos, como foi o caso, por exemplo, do citado segundo-sargento Francisco Ferreira, batizado de Birutinha ou “sargento Birundinha” (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 54).

Faz sentido explicar sobre o que era Saco B. Ao ser convocado, cada soldado recebia dois sacos, sendo o A para roupas e objetos de uso imediato e o B, para reserva. Este último continha uma placa de identificação em metal, para, nos casos de morte, identificá-lo junto à família. Nos treinamentos de rotina, da Bateria, os soldados manuseavam esses sacos, inserindo, excluindo ou substituindo objetos. Em tom irônico, os soldados brincavam “A. B. Adeus, Brasil” (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 24).

Nas crônicas de Braga, por se tratarem de crônicas jornalísticas, o autor apresenta os nomes de registro das pessoas que deram origem às suas personagens, contudo, o capítulo *Linguagem* aborda, exclusivamente, apelidos e expressões tipo “dando uma sopa”, “martelo”, “chapéu-coco”, “velho” e “velhinho”, estas duas últimas, segundo Braga, eram muito usuais entre praças, e de oficial para soldados, nunca o contrário.

É em *Maria de cada porto* que se tem o maior festival de apelidos: Sargento Boca-da-Barra; Divisor-Comum, Já-Morreu, Seu Zé-do-Lado, Anzóis Carapuça, Zé-das-Outras, Deixa-Que-Eu-Atiro, Palha-de-Aço, Peixe-Frito, Mão-de-Onça, Zé-Povo, e tantos outros.

Nesse mar de linguagem, a própria língua parecia uma Torre de Babel, visto que a maioria dos soldados mal sabia a própria língua. Na Itália, muitas crianças agenciavam “casos amorosos”, por isso, falavam as palavras principais em vários idiomas, a fim de não perder o cliente. A identificação da nacionalidade dos soldados era feita por meio do brasão, mas, quando o escudo era desconhecido, eles

improvisavam, usando toda a linguagem que conheciam, conforme se nota em Schnaiderman (1995, p. 62), por ocasião de uma parada de João Afonso “junto a uma vitrina com camafeus”: “– A girl? Une femme? Uma signorina? Fique-fique? / João Afonso fez não com a cabeça, e o menino prosseguiu: – Eat? Manger? Mangiare?”. Na estranha sociedade da fome e da guerra, os cicerones se organizavam do seguinte modo: meninas, para alimentação; meninos, para prostitutas.

Para extravasar um pouco de si, o soldado, geralmente, se faz valer de meios como cartas, diários e outros para relatar sua vivência; a construção ficcional de *Guerra em surdina* não fugiu à regra. Foi urdida em uma mistura de gêneros, composta de uma escrita por meio de memórias, narrativas e anotações de diário de João Afonso. É um quase fazer literário híbrido. A personagem apresentou uma construção biográfica, em que pode desfiar seu silêncio.

As correspondências são produtos muito presentes na guerra. Elas têm o poder de encurtar as distâncias, de aumentar o afeto e diminuir a saudade e o medo. Algumas confortam, outras decepcionam. Servem como confidentes, como psicanalistas: “Vontade de desabafar com Verinha, de escrever-lhe sobre aquela guerra estúpida, sobre a sua solidão e desespero. [...] o capitão escreve uma página literária” (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 122).

Ainda que o soldado não tivesse o domínio da escrita, ou da leitura, fazia uso das cartas por meio de algum colega que pudesse lhe auxiliar, como demonstram os historiadores José Gonçalves e César Campiani Maximiano (2005, p. 140): “O soldado David Arsiufi, que não sabia escrever, pedia a seus companheiros [...] para redigir suas cartas”.

Guerra em surdina manteve o medo em seu eixo narrativo não só nos registros de diário, mas em toda a obra. O medo e a indiferença se fizeram presentes antes, durante e depois da batalha. Outra fragilidade que figura como elemento da poética encontrada, e que pode ser observada, por exemplo, no capítulo *Pecado? Glória?*, é o medo do morto, e não da morte, como é notado nos registros de diário do sargento João Afonso, do segundo dia, em que menciona o cemitério como veículo *educativo/disciplinar*.

As ruelas estreitas, escuras e sujas, pareciam saídas das páginas de um romance de capa e espada. À primeira vista, era pitoresco [...] / O cemitério da cidade fica próximo ao acampamento. [...] Os infantes que têm pena

disciplinar a cumprir são atirados naquelas catacumbas e aglomeram-se na entrada, pálidos, encolhidos sobre as mantas. (SCHINAIDERMAN, 1995, p. 77) (grifos meus).

Nessa citação, observa-se um olhar carregado de imprecisões, em que vagueiam as palavras “pareciam” e “à primeira vista, era”, assinalando dúvidas e certezas, sentimentos de coragem e medo, naquilo que era, ao mesmo tempo, pitoresco e trágico. De acordo com Weinrich (2001, p. 31): “[...] nessa paisagem, tudo o que deve ser confiavelmente lembrado tem seu lugar determinado”.

João Afonso vai encontrando formas de resgatar a memória referente a um tempo sem memórias. Esse emaranhado descritivo se alinhava com o papel ético citado por Jeanne Marie Gagnebin (2006, p. 97): “[...] nosso dever consistiria em preservar a memória, em salvar o desaparecido, o passado, em resgatar, como se diz, tradições, vidas, falas e imagens”. Mais adiante, a autora complementa:

[...] Trata-se, no fundo, de lutar contra o tempo e contra a morte através da escrita – luta que só é possível se morte e tempo forem reconhecidos, e ditos, em toda a sua força de esquecimento, em todo o seu poder de aniquilamento que ameaça o próprio empreendimento do lembrar e do escrever. (GAGNEBIN, 2006, p. 146).

Quanto aos fantasmas amedrontadores, se existem ou não, é outro caso, a questão é que os mortos, em sua maioria, têm lugar garantido na memória dos vivos. Se, de um lado, o jazigo guarda o corpo e a memória, por outro, alimenta o medo e a superstição. O cemitério é, ao mesmo tempo, um lugar de repúdio e devoção, contraditoriamente. Memória e imaginário andam lado a lado, por isso, há controvérsias. As pessoas não querem se desvencilhar de quem já se foi, buscam o ente querido, seja por fotografias, orações, visitas ao túmulo ou outros, mas a simples ideia, ainda que absurda, de que o morto possa voltar para retribuir a gentileza, causa desespero na maioria.

Nessa condição, a fotografia, por sua vez, ocupa a função de estabelecer um contato entre “os dois mundos”, trazendo aquele que já se foi para junto daquele que por ele chora.

Para o sociólogo alemão, de origem judaica, Norbert Elias, que viveu exilado no período da Segunda Guerra Mundial, não há como negar que existe uma “especial atração que moribundos, sepulturas e cemitérios exercem sobre algumas pessoas” (ELIAS, 2001, p. 47). O homem, em estado de fragilidade, se curva a

muitos conceitos, que lhe servem de *remédio*, como o próprio João Afonso descreve:

Nos últimos dias, estivemos em lugares tremendamente devastados. [...] Os soldados encontram facilmente cadáveres de alemães e peças de uniforme, em cujos bolsos vão catando retratos e medalhinhas de lembrança. E tudo isso é muito estranho em meio a uma paisagem de sonho, junto a encostas abruptas, sobranceiras ao Tirreno, tão azul, tão plácido. (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 91).

A memória historia cada fato, por mais pitoresco que seja. No diário, usualmente, os registros são como lembranças de quem o escreve. Não se trata de uma narrativa científica, desenvolvida com a pretensão de promover uma cultura que será passada de geração a geração. O diário, essa crônica da vivência do próprio diarista, é, possivelmente, um espaço, ou veio de libertação momentânea, do autor, no que se refere à pressão social à qual está submetido.

Certa vez, angustiado com a guerra, um soldado reclamou da falta de apoio. Logo depois, recebeu, ainda no Front, um jornalzinho da Legião de Assistência, em que uma das mocinhas lembrava, naquele artigo, “os sacrifícios que todas elas estavam passando: levantando-se de manhã cedo para ir visitar a família de um praça, trabalhando no preparo de pacotes, etc” (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 208). Como poderiam os soldados, na paz da guerra, e no conforto da assistência recebida, não reconhecer tamanho sacrifício?

João Afonso, indignado, narra: “Ridículo receber um jornalzinho daqueles no meio da lama e sob o bombardeio” (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 208).

O segundo-sargento Francisco Ferreira, responsável pela cozinha da FEB, se dispersava sempre que pensava nas cartas que escrevia à sua amada Amparo:

Passava horas a fio contando as latas, uma grande folha de papel na mão. Mas, quase sempre, antes de chegar ao número cem, pensava sem querer em sua noiva, na ‘inesquecível Amparo’, como escrevia em suas cartas diárias, e acabava perdendo todo o trabalho. Recomeçava a contagem, para se atrapalhar novamente e voltar mais uma vez ao ponto inicial. (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 54).

Primeiramente, as cartas eram documentos, registros, mas, com o tempo, passaram a ser algo pessoal. De modo geral, as cartas guardam a intimidade, a poesia, o encantamento, como se pode conferir, por exemplo, nas memoráveis cartas de Gustave Flaubert. Nessa temática, Peter Gay publicou um nobre

ensinamento sobre as cartas, citando os muitos estilos adotados, nas mais variadas classes sociais. Cartas que vão desde as confessionais até as confidenciais.

O escritor Peter Gay (1999, p. 338) comenta sobre a grandeza das cartas de Platão, Cícero e São Paulo, mas justifica: “[...] Essas epístolas, porém, diferiam radicalmente das cartas contemporâneas. Não que lhes faltasse sentimento; eram, no entanto, mais documentos sociais do que comunicações pessoais [...]”.

Possivelmente, em *Pecado? Glória?*, de *Guerra em surdina*, o diário de João Afonso, composto de 17 dias de anotações, tenha essa intenção de registros, citada pelo pesquisador Peter Gay e também respaldada por Bakhtin:

[...] O diário se inspira quer na confissão, quer na biografia: todos os escritos íntimos. [...] Entendo por biografia ou autobiografia (narrativa de uma vida) uma forma tão imediata quanto possível, e que me seja transcendente, mediante a qual posso objetivar meu eu e minha vida num plano artístico. (BAKHTIN, 1981, p. 165).

O capítulo três é composto das anotações de diário do protagonista, o qual é apresentado pelo narrador tão logo o título é anunciado: “João Afonso escrevendo”.

Logo após, o capítulo já vai tomando forma de diário, por meio da estrutura iniciada com a data: “Tarquínia, 7-8-1944” e confirmada pela escrita de João Afonso: “Quero fazer agora um diário diferente dos anteriores [...]” (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 75).

O pesquisador Wander Melo Miranda ensina que:

Se o diarista data com precisão os diversos momentos da sua vida, podendo voltar-se constantemente sobre si enquanto escreve, é porque o pacto que ele firma, segundo Blanchot, é o de respeitar o calendário e submeter-se a ele: o escrito enraíza-se no cotidiano e na perspectiva por ele delimitada. (MIRANDA, 2009, p. 34).

Logo após datar e se posicionar geograficamente, o diarista leva sua descrição para um lado filosófico e lírico em que aponta: “[...] Desta vez, porém, sinto necessidade é de analisar melhor o meu próximo, o soldado deste estranho exército, o homem do meu país, que eu sempre conheci tão mal”. Daí, completa com suas memórias: “Anteontem, tendo viajado quase o dia inteiro num trem interminável [...]” (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 75).

Esse gesto de registrar, por meio do diário, conduz à leitura de Edward W. Said, que explica: “Não somos escrevinhadores, nem escribas humildes, mas mentes cujas ações se tornam parte da história humana coletiva criada em nosso

entorno” (SAID, 1997, p. 92). O diário de João Afonso, não sendo um refúgio de sua própria existência, certamente é um modo de esquivar-se do silêncio.

Franz Kafka (1953, p. 379) fala sobre a essência das coisas e, para tanto, ilustra com *“La esencia del Peregrinaje por el Desierto”*. Nela, conclui comentando sobre a persistência de Moisés rumo a Canaã, quando este vê a terra prometida e morre. *“Esta última visión sólo puede tener la misión de ilustrar qué momento incompleto es la vida humana, incompleto porque esa manera de vivir podría durar eternamente, y sin embargo no podría constituir otra cosa que un momento”*. O autor atribui essa impossibilidade de desfrutar da terra prometida ao fato de Moisés ser simplesmente homem; ele *“no llega a Canaán, no porque su vida fuera demasiado corta, sino porque era una vida humana”*. O que o faz lembrar *A educação sentimental*, de Gustave Flaubert:

Aquel que no consegue ponerse de acuerdo con la vida mientras vive, necesita una de sus manos para apartar un poco la desesperación causada por su destino – lo consigue muy imperfectamente –, pero con la otra puede anotar lo que ve bajo las ruínas, ya que ve otras cosas, y más cosas, que los demás; está muerto mientras vive, y es el único sobreviviente. Esto, suponiendo que no necesite las dos manos, y más manos que las que tiene, para luchar con la desesperación. (KAFKA, 1953, p. 379).¹⁰

Vinculada a essa linha de pensamento de Franz Kafka, em apontamento de 19 de outubro de 1921, Hannah Arendt (2008, p. 185) apresenta, em epígrafe, essa reflexão sobre o destino do sobrevivente:

A pessoa que não consegue enfrentar a vida sempre precisa, enquanto viva, de uma mão para afastar um pouco de seu desespero pelo seu destino [...] mas com sua outra mão ela pode anotar o que vê entre as ruínas, pois vê mais coisas, e diferentes, do que as outras; afinal, está morto durante sua vida e é o verdadeiro sobrevivente” (KAFKA *apud* HANNAH ARENDT, 2008, p. 185).

Possivelmente, sob uma leitura um pouco desigual da excelente explanação de Hannah Arendt, retomo a escrita de Kafka, para ilustrar a experiência de João Afonso. Nesse contexto, o desacordo vivido por muitos soldados pode ser entendido como sua ida a contragosto para a guerra; sua decepção, pelo sentimento de abandono,

¹⁰ Aquele que não consegue chegar a um acordo com a vida enquanto vive, precisa de uma mão para desviar um pouco o desespero causado pelo seu destino – Consegue-se de modo precário, enquanto com a outra, poderá anotar o que se vê sob os escombros, visto que este vê outras coisas, coisas a mais que os outros; está morto na vida, e é o único sobrevivente. Isso, supondo que não precisa de duas mãos, de mais mãos do que tem, para lutar com o desespero. / Fragmento citado no *Diários de 1910-1923*, de Franz Kafka. [Tradução livre, da versão em espanhol].

profundo e constante; ou mesmo os momentos de insanidade experimentados por tantos soldados, em suas neuroses de guerra. Desse modo, João Afonso, de um lado, calcula os tiros, estratégias para sucumbir o inimigo, do outro, faz apontamentos, em seu diário, e por toda a narrativa, do quanto a necessidade de uso dessas táticas silenciam o homem. Entende-se, portanto, que a mão do diarista escreve palavras que intentem justificar a vida desmantelada pela mão do soldado, em uma luta psicológica, em busca livrar o homem da loucura, apresentando, quem sabe, um pouco de compreensão em todas as demências cometidas em prol da sobrevivência. O soldado que escreve, com uma mão silencia, com a outra anuncia; expõe guerra e homem em sua mais completa nudez, sem disfarces. Pode-se dizer que a mão que escreve, no caso dos sobreviventes, rabisca esperanças à procura da liberdade, travando uma luta contra o desespero e o esquecimento.

Entende-se que, na guerra, o diário é o espaço mais individual e o amigo mais fiel que o soldado tem. O diário é uma espécie de memória ROM, por meio da qual o outro pode acessar, em tempos vindouros, e inteirar-se da história de quem o escreveu. Geralmente, trata-se de uma escrita dotada da maior fidelidade que escritor consegue exprimir, visto que ele escreve para si, com o objetivo de não esquecer o que viveu.

O ensaísta francês Maurice Blanchot relata que “Escrever cada dia [...] é uma maneira cômoda de escapar ao silêncio [...]. Assim, protegemo-nos do esquecimento e do desespero de não ter nada a dizer” (BLANCHOT, 2005, p. 273), no propósito de engendrar a vida em um bloco de anotações, aprisionando as asperezas, ou eternizando os encantamentos, para que a memória se mantenha viva.

Segundo a pesquisadora Sheila Dias Maciel (2002, p. 179), “O século XX foi o século das memórias”, em que, por meio de uma profusão de depoimentos, as vivências vão sendo anunciadas na identidade do autor, que passam a compor um painel de improbabilidades que rodeiam a história. Para Maciel, diários e memórias são indissociáveis da autobiografia, “enquanto as memórias são uma volta ao passado, os diários são uma tentativa de guardar o presente” (MACIEL, 2002, p. 180). Ancorado nesse conceito, pode-se entender que, enquanto Schnaiderman tenta resgatar o passado, João Afonso registra seu presente, para que este não seja esquecido, podendo ser recontado no amanhã.

Por ocasião da primeira guerra, Walter Benjamin exemplificou as comunicações com o jornal, o que exemplificaríamos, na contemporaneidade, com

os *blogs*, que atrevo a chamar de heterônimo do diário. João Afonso, na brutalidade da Segunda Guerra, inovou sua escrita, migrando dos relatórios para o diário, a fim de anotar sua própria percepção.

Em seu diário, João Afonso imprime, em diversos pontos, como plano composicional, um sistema semiótico capaz de formar um plano imagético graças à descrição dos fatos, que vão sendo levados ao conhecimento do leitor:

[...] Anteontem, tendo viajado quase o dia inteiro num trem interminável, e que se arrastava molemente pela estrada de estações bombardeadas, amontoamo-nos em caminhões guiados por mulatos americanos, que nos conduziram através de recentes campos de batalha, onde se viam tanques incendiados, montões de ferragem, casas desmanteladas e uma população miserável entre os escombros, até que estremunhados, atiramo-nos ao chão, no escuro, e adormecemos ao pé dos veículos. (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 75-76).

João Afonso, ao descrever detalhadamente os locais e fatos, em uma escrita quase poética, evidencia que sua maior preocupação está em denunciar a (in)significação da guerra, os problemas sociais, o abandono, as individualidades, as questões existenciais, as mazelas humanas, os porquês... Talvez por isso, o diarista tenha anunciado sua escrita dizendo que agora desejava minutar “um diário diferente dos anteriores”:

Hoje, ouvi uma conversa entre dois soldados da infantaria, no sentido de que, “com elas, o jeito é pegar à força, pois ficam se exibindo por aí, provocando a gente”. Tratavam do caso com toda a naturalidade, como se fosse algo absolutamente normal. Um deles contou como tentara, com alguns companheiros, pegar à força uma lavadeira. O caso deixou-me transtornado, com asco. Mas depois pensei: “Não são acaso os mesmos rapazes que se indignavam tanto, ao ver o procedimento dos soldados americanos, em Nápoles e Pozzuoli?” (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 84).

O diarista se emudece ante tal brutalidade, mas, ao mesmo tempo, preocupa-se; afinal, até quando ele próprio manteria a ética? A guerra enrudece o homem, torna-o produto do meio. Ele mesmo já experimentara uma perda de valor humano, quando ainda nem mesmo havia atracado o navio em terras estrangeiras. João Afonso narrara, “Perdi o cantil [...]. / Isto constituía um problema bastante sério [...] / o mulatão Jaime entregou-me um cantil. / Tome, é seu. / Mas o meu é diferente. / Não se preocupe, este é seu. [...] / Disfarço a minha perplexidade, e finjo [...]” (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 45). Por enquanto, ele ainda conseguia manter a consciência na maioria dos casos, tal como narrou, antes do desembarque: “[...] esta é a minha superioridade. A luzinha acesa no crânio. Sou conduzido, sou conduzido,

mas há pelo menos uma vontade de resistir, uma tentativa de lucidez” (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 38).

Nessa insensibilidade humana, sobre a construção do sujeito racional, Jeanne Marie Gagnebin faz uso da história de Ulisses, sob a interpretação de Adorno e Horkheimer, para prelecionar sobre a dominação da natureza, em que determina: “[...] para se construir a si mesmo como ‘eu’ soberano, deve escapar das tentações e das seduições do mito, assegurando seu domínio sobre a natureza externa e, também, sobre a natureza interna, sobre si mesmo” (GAGNEBIN, 2006, p. 13).

Em Pieve di Cascio, os homens da CT se dividiram em dois grupos. Os de Ângela e os de Nerina, mulheres, estas, que distribuíam longas conversas em suas cozinhas. A primeira, “uma moreninha miúda, balzaquiana”, casada com um tuberculoso, “sempre pronta a desmanchar-se em amabilidade, perante os diversos graus de hierarquia militar”. A segunda, uma camponesa bondosa, afetuosa, solteira, “lembra a irmã que se deixou em casa”, por isso, alguns soldados, que já aprenderam a dominar sua natureza, “[...] até a evitam, nas noites compridas em que a solidão sexual pesa demais, quando o rapaz se sente meio gente, meio fera” (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 149).

A busca constante pelo sexo talvez fosse mais uma condição de resgate do que anseio da virilidade. Ou seja, era um modo de o soldado não se esquecer de seu lado homem, a fim de não se converter em uma máquina de matar, da qual se lhe pudessem extrair somente pólvoras, chumbos e ódio.

Nos momentos de devaneio e solidão, João Afonso, fora do turbilhão e encharcado de nostalgia, pensa no sotaque afrancesado de Vivianne, em tudo o que acontece ao ser redor, e chega à conclusão de que esta é “uma vida que só pode ser aceita quando se vive atordoado e quando ela é vista como que de fora. A vida vista num aquário” (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 164).

Paul Zumthor (2007, p. 35) ensina:

Que um texto seja reconhecido por poético (literário) ou não depende do sentimento que nosso corpo tem. Necessidade para produzir seus efeitos; isto é, para nos dar prazer. É este, a meu ver, um critério absoluto. Quando não há prazer – ou ele cessa – o texto muda de natureza.

As mulheres, quase sempre, estavam relacionadas aos sentimentos mais extremos, fome e sexo. Em Silla, foi a vez de o Sargento Anésio cair de amores por Giovanna, “viúva quarentona, morena, de olhar afável” (SCHNAIDERMAN, 1995,

p. 157). Eles tinham um ponto de encontro sobre a neve, junto a uma árvore, à beira da estrada, onde ele sempre dava um jeito de providenciar comida para ela e os três filhos. De volta ao Brasil, “A mulher lavava roupa no tanque. As crianças estavam na escola. [...] O pensamento de Anésio voou longe. Os lábios carnudos de Giovanna [...]”. Pensou na luta que Maria sustentava para equilibrar o orçamento. “Boa e feia Maria”. Na luta contra a bigamia mental, “Ao beijar, antes de dormir, os lábios ressecados de Maria, vinha-lhe à lembrança a frescura de flor que havia em Giovanna” (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 217). Há uma história de amor para com as duas mulheres. Isso pode fazer parte do propósito do autor, para mostrar os conflitos humanos, do cotidiano, sobre os quais, nem sempre a razão tem o domínio.

Muitas mulheres sonhavam com a liberdade dos maridos e sua volta para casa, também o medo de ser estuprada parecia sombra na vida de várias mulheres. Esse era o caso de Vivianne, uma francesa, casada com um italiano, mãe de duas adolescentes, e que prestava serviços aos soldados brasileiros. Cansada da hipocrisia humana, ela comenta: “eu tenho medo, estou sempre com medo, a gente confia e tem medo”. Relembra a todos os nomes e idades das filhas e pede respeito para com elas. Depois prossegue: “[...] eu tenho medo desses machos todos à minha volta, me farejando como cachorros, o que me faz falta é um pouco de vida de família, é criar bem os meus filhos”. Entre uma conversa e outra, ela conta sobre sua ida para a Itália, vê fotografias dos familiares dos soldados, relembra a comunidade italiana de antes da guerra e observa: “no fundo eram todos boa gente, depois eles viraram uns bichos, cada um só trata de sobreviver”. Angustiado, ela revela: “é só virar as costas que eles caçoam [...], dizem que vocês vieram prostituir a terra deles”. Então, sonha com saudosismo: “sou dos subúrbios de Paris, algum dia ainda vou voltar para minha terra com o meu Peppo, se os tedescos malditos o deixaram vivo, mas na verdade eu tenho ódio não só dos tedescos, tudo me enoja”, e num grito de desespero, de quem só vê a tristeza e a angústia pela frente, ela alerta: “faz bem conversar, [...] mas [...] me enjoam estes olhos úmidos que alguns de vocês têm quando vêm falar comigo, venham conversar, conversem comigo, mas por favor não ponham em cima de mim estes olhos úmidos”. (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 163-164).

José Gonçalves, ex-combatente da FEB, e o historiador Cesar Campiani Maximiano escrevem:

Numa guerra, a degradação moral, espiritual e física corrompe até o âmago os valores que pautam a organização de uma sociedade. A sobrevivência a qualquer custo torna-se a motivação principal dos seres humanos envolvidos em um conflito. Todos aqueles que estiveram na guerra testemunharam as populações fazendo fila após o rancho dos soldados, para se alimentar de restos. Viram mulheres oferecerem seus corpos por uma lata de ração ou um maço de cigarros, que valiam mais do que qualquer moeda. Lembram-se das crianças maltrapilhas e subnutridas [...]. (GONÇALVES; MAXIMIANO, 2005, p. 221).

Muitos soldados, por mais que zelassem da dignidade familiar, carregavam em si a culpa de ter tido mulheres em troca de latinhas de comida.

Ainda nesse desvalor humano, por ocasião de um episódio de fome e prostituição, em Nápoles, um soldado se autoaconselha, ao presenciar uma mulher tirar o marido doente da cama e assentá-lo em uma cadeira ao lado, para que ela pudesse se deitar com o soldado e, assim, conseguir algum dinheiro para remédios e comida: “Você não deve pensar, Pirulito. O essencial é não pensar. Tire as calças e pronto. A guerra exige uma simplificação, e você é bem capaz disso. Simplicidade, lucidez e bom humor. E deixe de lado esses escrúpulos” (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 63).

Em meio a tanta falta de decoro, João Afonso e Pirulito, incomodados com sua própria condição, passariam “algum tempo antes que cada um contasse aos companheiros a sua experiência, o seu contato com a podridão ambiente”. (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 64). Nesse cotidiano desigual, também residia o silêncio anunciado por Benjamin.

O diário, comumente, é composto de assuntos triviais. Entretanto, seria possível haver trivialidade no cotidiano de soldados em batalha, por mais corriqueiro que fosse o acontecimento? João Afonso, em seu diário, recria um espaço cheio de lembranças e observações de pequenos detalhes, transformando aquele espaço que, até então, era apenas de cicatrizes, em um recinto de convivência, com “ar de saudoso”. No confinamento da guerra, testam-se os limites humanos, físicos e psicológicos, por meio da privação, do isolamento. Isso pode conduzir o homem à loucura, ao medo, ao desespero, ao embrutecimento, à indiferença ante a morte. Surge, então, a necessidade do desabafo, do diálogo, do compartilhar, da reflexão, sendo o diário um bom confidente da memória.

Isso dialoga com o citado caso de Clara Schwarz e também com o depoimento do soldado Mario. Este último, em *Barbudos, sujos e fatigados*, do

historiador Cesar Campiani Maximiano, cujo título, sem dúvida, buscou inspiração em *Guerra em surdina*: “Os rapagões desciam das montanhas, sujos, barbudos, de cabelos compridos, maltrapilhos” (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 182):

Eu fiquei surdo, quase não escutava nada, não sei o que é que foi, rapaz, o que é que me deu naquela hora lá. Porra, o dia inteiro de bombardeio, nem pra frente nem pra trás, nem pra trás nem pra frente. Se você ia pra trás, você morria / se você ia pra frente, você morria. Então você ficava naquele trecho. Vai e vem, vai e vem, vai e vem, vai e vem. Aí eu senti um negócio meio esquisito. Eu quase não escutava nada. Falava, mas não escutava. O cara falava, mas eu não entendia nada. Aí me internaram. (MAXIMIANO, 2010, p. 150).

João Afonso inicia e termina seu diário pasmado com a apatia presente. Parece que o espanto foi elemento de composição na guerra, do início ao fim. Ainda no mar, já se observa: “A diversidade dos tipos humanos, no físico e no moral, retarda um pouco a formação desse mar humano, igual e merencório, que é uma comunidade em guerra” (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 40).

O convívio dos soldados vai se ajustando por meio do improvisado, que é mais um meio de sobrevivência que um querer próprio. O embate é também alcançado pelos soldados americanos, que, no acampamento, se encarregam das trocas de experiências e impressões.

Em seu registro diário de 24/8, João Afonso (d)escreve suas angústias políticas, em que recrimina, ironicamente, o governo, e aponta para os procedimentos dos soldados americanos, os quais criticavam, com certo assombro, o absurdo da contradição que era viver sob o jugo ditatorial e arriscar-se pela democracia alheia:

Hoje de manhã, fiquei conversando com alguns americanos. Fazem-nos muitas perguntas sobre o Brasil, revelando uma ignorância absurda sobre o assunto. Quando ouviram que viemos de um país em regime fascista e que será inevitável uma transformação política em nossa terra, pois é um absurdo lutar pela democracia no estrangeiro e continuar com um regime fascista em casa, responderam mais ou menos assim:

— Então, o que é que vocês pretendem fazer, depois de voltar para casa? Sair às ruas com bandeiras, gritando: “Abaixo a ditadura” e dando tiros em quem continuar pensando que a ditadura não é tão ruim assim? Tudo bobagem. [...]. (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 85).

A ficção de João Afonso espelha-se na realidade de muitos soldados, tal como se nota na crítica de um soldado da FEB, feita aos muitos desagravos publicados por uma revista americana, comumente ofensas em assuntos banais ou

absurdos, como restrita alimentação brasileira, colonialismo na FEB e totalitarismo do governo Vargas: “Infelizmente, reconhecemos que muito de verdade existe nisso tudo”. Então, agarrado à esperança de um futuro progressista, obstinado, afirma: “só sairemos com a vitória, nos assegurando o progresso rápido que tanto almejamos”, porque ganhar a Guerra era sinônimo, quase garantia, de evolução. Então, o soldado concluiu: “voltaremos e pisaremos o querido solo brasileiro na certeza de que o futuro não trará motivos para tantas críticas sobre tantos assuntos” (CERES, 1944).

Para Murilo Marcondes de Moura (1998, p. 37), inspirado em George Orwell, a guerra, mais especificamente a aliança, visava “Socializar a democracia e democratizar o socialismo”, essa “era provavelmente a utopia mais acalentada na época”, de modo a atrelar a ideologia ao resultado da guerra. Como apontou Murilo Marcondes de Moura (1998, p. 37): “As ‘razões ideológicas’ estavam submetidas, portanto, ao andamento da guerra e sofreram um deslocamento significativo”.

Eric Hobsbawm (1995, p. 139) observa que os radicais, socialistas e comunistas ocidentais, “Diziam que o capitalismo não mais podia dar-se o luxo de governar através da democracia parlamentar e sob liberdades liberais”, visto que estes eram responsáveis pela criação da “base de poder aos movimentos trabalhistas moderados e reformistas”, isso assombrava a burguesia, que, mediante insolúveis problemas econômicos, se via obrigada a “apelar para a força e a coerção, ou seja, para alguma coisa semelhante ao fascismo”. Porém,

Como tanto o capitalismo quanto a democracia liberal iriam fazer um retorno triunfante em 1945, é fácil esquecer que havia um núcleo de verdade nessa visão [...]. O sistema democrático não funciona se não há um consenso básico entre a maioria dos cidadãos sobre a aceitabilidade de seu Estado e sistema social, ou pelo menos uma disposição de negociar acordos consensuais. (HOBSBAWM, 1995, p. 139).

A humilhação e a ironia são dois sentimentos muito frequentes na narrativa de João Afonso. Aqueles soldados que se julgavam superiores, a todo tempo, procuravam agir com certa pilhéria e sarcasmo. Isso é comentado, por João Afonso, em vários fragmentos da obra. Em seu diário de 24/8, por exemplo, escreve: “É frequente perguntarem-nos: ‘Vocês são todos voluntários?’. E, quando se responde negativamente, dizem uns aos outros: ‘Está vendo? Não são todos trouxas, não’. [...] Esse cinismo [...] me desagrada profundamente” (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 85).

Desnudos da máscara do discurso, ou denunciados pelas ações, os governos ditatoriais foram, aos poucos, perdendo forças. O povo foi diferenciando o que era realidade e o que era mito. Nesse contexto, João Afonso narra sobre John Boyle, um soldado americano, negro, de humor e ironia exaltados, que provoca incessantemente os soldados brasileiros, mas, de repente, cai em “bombardeio de artilharia, tiros de morteiro chiando em volta, matraquear incessante de metralhadora” (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 109). Todos correm desesperados. Gritos. Morteiros. Heil Hitler! Uma tropa vencida, totalmente desmoralizada. “John Boyle encolheu-se embaixo do capacete de aço. Sentia um vazio dentro de si; transformara-se em soldado” (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 109).

O historiador Eric Hobsbawm chama a atenção para a vitória da democracia em seu enfrentamento ao nazifascismo,

[...] houve uma aliança temporária e bizarra entre capitalismo liberal e comunismo: basicamente a vitória sobre a Alemanha de Hitler foi, como só poderia ter sido, uma vitória do Exército Vermelho. De muitas maneiras, esse período de aliança capitalista-comunista contra o fascismo – sobretudo as décadas de 1930 e 1940 – constitui o ponto crítico da história do século XX e seu momento decisivo. De muitas maneiras, esse é um momento de paradoxo histórico nas relações entre capitalismo e comunismo, que na maior parte do século – com exceção do breve período de antifascismo – ocuparam posições de antagonismo inconciliável. (HOBSBAWM, 1995, p. 17).

Em uma poética desintencional, realista e difícil de ouvir, o estrangeiro observa: “O homem só tem uma vida para viver e uma pele para defender. Democracia, liberdade, voto secreto, tudo isso é muito bom e bonito, mas não compensa uma vida humana que se perde, nem os anos de mocidade gastos na lama e na sujeira” (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 85).

Se os negros eram perseguidos pelos alemães, na estranha democracia americana, eles eram desprezados, e, na “branda” ditadura brasileira, eles eram soldados, conforme narra o protagonista de *Guerra em surdina*, ao escrever sobre o racismo. Este era um comportamento muito presente, ao que soldados estrangeiros chegam a reconhecer maior humanidade no exército brasileiro: “Alguns deles dizem, em relação à mistura de raças em nossa tropa: – De fato, o modo de vida de vocês é mais acertado e democrático. [...] Preto para nós não é gente.” (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 86). Sobre o racismo, Cordeiro de Farias publica:

[...] uns americanos que faziam umas pesquisas vieram falar comigo para saber por que o comportamento do branco e do negro brasileiros era semelhante.

[...] é porque nós, em período normal, os tratamos em pé de igualdade (CORDEIRO DE FARIAS, 2001).

No cotidiano, o homem procura se esquivar de suas responsabilidades e, naturalmente, tenta livrar os seus também. Nesse exemplo, os partidários de Vargas atribuíam toda a culpa ao Ministro Aranha, alguns culpavam o sistema inteiro, outros seguiam como cordeiros, silenciosos, ao matadouro. Era um momento de decisão, em que “homens iam à guerra não com objetivo de matança, mas para cumprir um dever [cívico], obedecendo a ordens de Suas Excelências, o Presidente da República e o Ministro da Guerra” (SCHNAIDERMAN, 2005, p. 331-332).

De toda sorte, o soldado insistia em acreditar que tinham sido vendidos ao governo americano. No início, foram dias difíceis, de muito ócio [...], pois ninguém sabia o que fazer. Passavam dias e dias isolados na cratera, faziam rondas desarmados, e, em caso de transgressões aos regulamentos, eram presos em “galinheiros”. Era algo inconcebível na mente de uma pessoa que se propusera arriscar a própria vida por uma causa.

Por fim, “o soldado brasileiro teve uma atuação surpreendente na guerra. Comportou-se muito bem”. Acredita-se que “o brasileiro era mais hábil inclusive porque vinha de ambientes mais pobres. Geralmente, pessoas originárias de tais circunstâncias têm uma capacidade maior de improvisação” (SCHNAIDERMAN, 2005, p. 350).

Aos 28/8, João Afonso anota: “Para minha surpresa, [...] Osvaldo Aranha demitira-se do cargo de ministro das Relações Exteriores. [...] O velho [Vargas] vai chamar a gente de volta [...]” (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 88), apontando suas críticas ao governo. Assim, a poética e a política de Boris Schnaiderman seguem presentes em toda a obra *Guerra em surdina*. Ora melancólicas, ora descrevendo o sofrimento dos soldados “[...] encosta-se à parede no escuro e chora desesperado” (SCHNAIDERMAN, 2005, p. 154).

A motivação para se inserir, no título desta pesquisa, as palavras “poéticas” e “políticas” vem de algumas menções em *Guerra em surdina*, apontadas, de modo muito pertinente, na leveza da narrativa ficcional, representada pela prosa bastante poética, com mesclas de humor, com abordagens ao medo e à solidão, atreladas às reminiscências do autor.

Um bom exemplo desse vínculo recordações *versus* invenções reside em uma passagem com o Boris Schnaiderman, publicada pela *Ilustríssima* de 17/03/2013:

Voltando à Central de Tiro, retomei os cálculos, mas, após mais de 48 horas de trabalho, disse a Borboleta: “Capitão, eu não aguento mais. Trate de me substituir”. Desci os degraus da entrada cambaleando e, indo para a estrada, joguei-me à sombra do casebre e dormi um par de horas [...]. (Folha de S. Paulo, 2013, p. 3).

Em mesmo contexto, João Afonso, em *Guerra em surdina*, é descrito pelo narrador, no capítulo 5, *Comércio*, redigido em terceira pessoa:

Os oficiais retiraram-se da barraca da CT. Os calculadores estendem as mantas no chão para dormir. Como o espaço não dá para todos, João Afonso carrega as suas coisas para baixo de uma árvore. Estende meio pano de barraca, enrola-se em três mantas e adormece, enquanto a chuvinha fina e impertinente continua caindo em volta. (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 106).

Já no capítulo 16, *Fora de forma*, em mesmo contexto, João Afonso descreve:

[...] os meus olhos bem abertos, concentrados na carta, as linhas que teimam em se embaralhar, mais um dia, mais cálculos, mais notícias, não sei que horas são, talvez umas quatro da tarde, digo a Borboleta dê um jeito de me substituir, capitão, desço a escada e jogo-me na estrada, em frente da casa, quando acordo está tudo escuro, devem ser sete ou oito da noite, torno a subir a escada da CT, mais cálculos, dias e noites sucedendo-se em confusão [...]. (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 166).

Ainda, na *Ilustríssima*, o entrevistado relembra: “Pobre capitão Melo! Encolhido em seu capotão, a cabeça ainda mais encolhida sob o capacete de cortiça e o rosto quase escondido atrás de uma echarpe de lã, ficava circulando entre os comandados, esfregando as mãos [...]” (Folha de S. Paulo, 2013, p. 3). Características e forma de descrição que muito se assemelham a um sargento de *Guerra em surdina*: “Pobre Birundinha! Está sumido debaixo do capotão de lã, da japona, de duas suéteres e um cachecol [...]” (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 103).

Essas citações não foram elaboradas a esmo, mas, sim, para que seja feita uma leitura análoga em *Guerra em surdina*, ora o 3.º sargento João Afonso é descrito em situação equivalente ao 3.º sargento Boris Schnaiderman; ora o capitão Melo, de alcunha Borboleta, se encontra em situação similar à de Birundinha. Embora a obra evidencie que, como mostrado no decorrer da pesquisa, este último não se refere à personagem de Melo, mas, sim, ao Medeiros.

Isso denota a interessante trajetória da ficção, em que os episódios podem ser aquilo que aconteceu (como João Afonso), ou como, ou com quem, o escritor gostaria que adviesse (como o Birundinha); o que não deixa de ser memórias, nem tampouco produtos literários do autor.

É como se o autor assinasse um pacto de identificação de suas personagens. Além do mais, nessas semelhanças, a ficção é, muitas vezes, ponto de paridade para o leitor, que se adentra na obra, como se fosse parte dela. Isso faz lembrar o conceito de Lejeune, que apregoa o “pacto autobiográfico entre leitor e autor”.

Guerra em surdina é um patrimônio da memória de Boris Schnaiderman, traduzido em uma linguagem de ficção, paginada na personagem João Afonso. A pesquisadora Jerusa Pires Ferreira, ao comentar sobre cultura e memória, com base em Yuri Lotman, escreve:

Traduzir um certo setor da realidade em linguagem, transformá-la num texto, isto é, numa informação codificada de um certo modo, introduzir esta informação na memória coletiva é [...] fundamental. Num crescendo, vai-nos mostrando que cultura é informação, codificação, transmissão, memória, e [...] *somente aquilo que foi traduzido num sistema de signos pode vir a ser patrimônio da memória.* (FERREIRA, 2003, p. 74-75).

Em um tempo em que uma profissão séria se limitava a, praticamente, cursos de Medicina, Agronomia ou Direito, o escritor de *Guerra em surdina* atrela o protagonista, João Afonso, ao curso de Medicina, proporcionando à personagem responsabilidade e dedicação. Mas, não somente. O autor propicia a várias outras personagens cargos semelhantes aos exercidos por membros do batalhão a que serviu, na guerra, como, por exemplo, “soldados camponeses”, “soldados cozinheiros”, “soldados vendedores”...

Em um papel de observação, o autor suga do fluir da realidade alguns vícios ou toques de uma pessoa de seu conhecimento e o distribui entre suas personagens. Sobre essa captação de assuntos, Massaud Moisés ensina:

A reprodução fiel, além de poder oferecer o retrato distorcido do homem, fornece uma imagem imóvel e falsa da realidade, pois o romancista jamais pode desenhá-la contemporaneamente à observação [...].

Por outro lado, não basta a imaginação. [...] Em conclusão, um romance convence e realiza-se como tal quando nele se opera o consórcio harmonioso entre a memória, a observação e a imaginação, respeitando essa ordem crescente de importância. (MASSAUD MOISÉS, 1994, p. 236-237).

A esse exemplo, o ficcionista Schnaiderman aproveitou suas memórias, tal como o citado conto autobiográfico, “Major Passos: um personagem de livro na campanha da FEB”, publicado pela *Ilustríssima* de 17/03/2013, e acrescentou a observação e a imaginação, cujo resultado ele aplicou em sua narrativa *Guerra em surdina*.

Para o jornal, Boris Schnaiderman escreve sobre o capitão Melo, de alcunha Borboleta, em que aponta sobre seus medos e costumes. Em *Guerra em surdina*, as características de Borboleta são rateadas, ficando o medo de ser transferido de posto, para Birundinha (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 103-106); o constante esfregar as mãos para o coronel; e o “né”, para o capitão Medeiros “o Borboleta” – duplo ficcional do capitão Melo. O ficcionista, ao recriar a linguagem do mundo, é como se levasse a liberdade da linguagem falada para dentro da subordinação, quanto às regras, da linguagem escrita, estabelecendo, desse modo, uma naturalidade à linguagem da obra, evitando, com isso, o desvio do culto para o inculto:

([...]) O capitão Medeiros é um moreno baixote, encolhido, os olhos sempre esbugalhados. Trêmulo, saltitante, entremeia um “né” a quase tudo o que diz e, ao mesmo tempo, agita as mãos, parecendo querer voar. Com o seu vulto pequeno, o quepe de abas de lã descidas sobre as orelhas, e as mãos trêmulas que nem asas, estava realmente pedindo o apelido de Borboleta). (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 146).

Nesse mesmo conto autobiográfico, outro exemplo desse vínculo recordações *versus* invenções reside em uma passagem com o major Passos. A *Ilustríssima*, ao apresentar o conto, anuncia:

Ex-combatente recorda a batalha de Monte Castelo, na Itália (1944-5), momento-chave da participação da Força Expedicionária Brasileira na Segunda Guerra Mundial (1939-45). Entre pracinhas e oficiais, desponta a figura do major Passos, que, alheio aos dramas e às emoções do front, marcou a memória do jovem soldado. (*Folha de S. Paulo*, 2013, p. 1).

Em seguida, o entrevistado da *Folha* acrescenta, sobre o major Passos: “Vamos chamá-lo assim, pois não me lembro de seu nome”, anunciando que se trata de um acontecimento. E prossegue, expressando a indiferença (um quase desrespeito) do major Passos para com seus comandados, em um fatídico dia de ataque no Monte Castelo:

Eu me lembro de nossa tristeza, dos rostos de meus companheiros na luz escassa que era possível naquelas circunstâncias e da raiva que eles concentravam na pessoa do comandante da infantaria e que encabeçava o

ataque, o general Zenóbio da Costa. Pois bem, naquele clima de desalento, ouviu-se de repente a voz do major Passos: “Também, que ideia absurda, querer tomar o morro com os nossos negroides!”. (*Folha de S. Paulo*, 2013, p. 2).

Outro recorte análogo a ser citado é um episódio de tristeza e indiferença, em que, na *Folha de S. Paulo* (2013, p. 4), se relata sobre a notícia de que o Castelo era tomado, todos festejam, sob a incredulidade de Borboleta e, de repente: “[...] em meio a nossa explosão de júbilo, ressoou a voz monocórdia do major Passos: ‘Ora, com tanto tiro nem é vantagem!’”. Sua impassibilidade aos esforços não era somente irritante ou desmotivadora, mas, simplesmente, de total estranheza. Ele se mostrava alheio aos fatos. Em *Guerra em surdina* (1995, p. 166), João Afonso narra: “[...] vem a notícia de que o Castelo é nosso, ouço exclamações de alegria, o major Passos diz que assim nem é vantagem, com tanto tiro, mas nada disso me atinge, nem a alegria dos companheiros, nem a ducha fria que lhes procura dar o major”. Nesse episódio, João Afonso alcança a fleuma do major Passos, ficando inerte às emoções do momento.

Na fonte inspiradora, a entrevista é finalizada, pela *Ilustríssima*, com o desabafo de 3.º sargento Boris Schnaiderman, o entrevistado: “Não houve qualquer cerimônia de despedida, sequer um aperto de mão, e lá se foi o nosso major, tão alheio a cada um de nós como desde o início, e nunca mais soube algo a seu respeito” (*Folha de S. Paulo*, 2013, p. 4).

Na ficção de *Guerra em surdina*, está:

O coronel e o major Passos vão mesmo embora, vão transmitir o comando e voltar ao Brasil, nem por isso conseguem criar uma atmosfera mais cordial, de menos rigidez militar, o major ainda apertou a mão de cada praça da CT e do PC para se despedir, o coronel nem isso, ele nos comandou, confiou-nos missões, e a sua tarefa está cumprida, estamos quites e acabou-se [...] (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 179).

Na tentativa de mudar esse cenário de indiferença, hierarquia, desafeto, João Afonso estabeleceu um pouco de cordialidade, por isso deixou a rispidez por conta do coronel e concedeu algum calor humano ao major Passos, que chegou a se despedir com apertos de mão na companhia.

Sobre esse intercâmbio de ideias, esse “beber nas memórias”, esse estar presente na obra, Gustave Flaubert escreve:

El autor, en su obra, debe estar como Dios en el universo, presente en todas partes y visible en ninguna. Como el Arte es una segunda naturaleza,

el creador de ésta debe obrar con procedimientos análogos. Que se note en todos los átomos, en todos los aspectos, una impasibilidad oculta e infinita. El efecto, para el espectador, debe ser una especie de estupefacción. (FLAUBERT, [s.d.], p. 109).

Outro episódio de *Guerra em surdina*, que bebe nas memórias do autor é quando se compara um trecho do capítulo *Trogloditas*, em que João Afonso descreve as máquinas fumígenas, a uma entrevista do professor Boris Schnaiderman, em 2010, à Revista da USP, em que ele pontua suas reminiscências de guerra, proferindo:

[...] Era ali pouco mais que um riacho, mas de leito bastante largo, com muito pedregulho, no fundo de uma ravina. Vivíamos então dentro de uma nuvem de fumaça, pois os norte-americanos instalaram máquinas fumígenas junto às cabeceiras da ponte, a fim de dificultar a regulagem de tiro pelo inimigo [...].

[...] uma vivência intensa, dessas que não se esquecem jamais (tratei dela, em forma ficcional, em meu livro *Guerra em surdina*). (SCHNAIDERMAN, 2010, p. 200).

Na obra literária, *Guerra em surdina*, o mesmo episódio é descrito por João Afonso, em Silla, no capítulo 8, *Trogloditas*:

O véu de indiferença em relação a tudo tem sua correspondência no plano objetivo: a fim de proteger a ponte, muito importante para a passagem de suprimentos, instalaram máquinas fumígenas nas cabeceiras e, a partir de então, vive-se dentro de uma nuvem espessa, sem ver jamais a luz do sol. As chuvas e a lama de outono foram substituídas pelo inverno, o alvor da neve confunde-se com a fumaça, e cada um sente dentro de si apenas um vazio igualmente branco, quase sem saudades, quase sem esperança. (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 116).

Na batalha para se opor ao silêncio, Boris Schnaiderman, entre uma e outra faísca memorialística, remontou suas experiências, por intermédio da literatura. Sua arte é permeada de lembranças e de pesares, mas sempre pujante de poética, de sabor da escrita ficcional, ora ou outra, com fulguras de humor. Seu texto comunica, tem expressão. Transforma. Caminha lado a lado aos ensinamentos de Paul Zumthor (2007, p. 52): “[...] não consiste somente em fazer passar uma informação” [a guerra, a solidão, o ódio], contudo, “é tentar mudar aquele a quem se dirige”, ou seja, a comunicação é transformação.

Apesar de *Guerra em surdina* desvelar aspectos asilados nas memórias, neste cenário, figura em torno da criação literária ficcional, na temática Segunda

Guerra. Porém é sempre válido lembrar que, conforme Walter Benjamin (1987, p. 199), “a extensão real do reino narrativo, em todo o seu alcance histórico, só pode ser compreendido se levarmos em conta a interpretação desses dois tipos arcaicos”, a biografia e a história. A contextualização histórica é uma espécie de dispositivo referencial, que irá nortear o pesquisador.

O quarto capítulo de *Guerra em surdina, Sem quartel nem compaixão*, inicia-se relatado em terceira pessoa, por um narrador onisciente, como é possível verificar logo no segundo parágrafo, quando o pensamento de João Afonso figura entre parênteses: “[...] João Afonso que refaz mais uma vez os cálculos quase decorados (estarão certos mesmo? Está certo o que me ensinaram?) e que transmite os elementos aos calculadores das baterias [...]” (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 97).

O soldado deve ter um olhar estrategista, sob um raciocínio geográfico, para que se posicione o mais adequadamente possível, de modo a ser um alvo menos provável e seu inimigo um alvo mais ao alcance, para que se obtenha um bom resultado.

Na seção “A guerra?”, a resposta é dada em primeira pessoa, havendo ainda uma aceleração cognitiva de João Afonso, quando, por meio de sua memória prospectiva ele estabelece um diálogo consigo, por meio de um auto-aconselhamento: “[...] eu quero comer, eu calculei tiro o dia todo em cima dessas montanhas (João Afonso, João Afonso, cadê teu orgulho, cadê teu aprumo de patriamada?), mas não faz mal [...]” (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 99).

No conceito de Ian Stuart-Hamilton:

Uma das principais funções da memória não é lembrar o passado, mas planejar o futuro. Em parte isso significa aprender com as próprias experiências e erros, a fim de lidar melhor com as situações quando elas surgirem da próxima vez. Isso pode ser considerado como parte da sabedoria\inteligência cristalizada. Outro aspecto mais literal é a memória prospectiva ou a capacidade de lembrar-se de fazer algo no futuro. (STUART-HAMILTON, 2002, p. 95-96).

Sob esse conceito, pode-se afirmar que João Afonso, ao se lembrar de seus valores humanos, projetou a ação que viria a tomar, planejando seu comportamento futuro.

Guerra em surdina traz em seu último capítulo *E a paz? Também em surdina?* o que é quase um brado sobre o não reconhecimento ao mérito. Anteriormente, no capítulo *Reflexão em Silla* (p. 128), João Afonso explana sobre a inversão de

valores, quanto às leis, quando se refere a um soldado e a um civil. Se um civil mata, é bandido; se um soldado mata, é herói. Se um civil chora, está triste; se um soldado chora, é fracassado, digno de punição. Assim, o animal bravio que há no homem vai, aos poucos, mostrando seus caninos; e a lei vai convertendo homens em armas de destruição. Sobre tal estupidez, João Afonso narra:

A guerra tem as suas próprias leis, os homens vivem nela como num turbilhão do qual não adianta querer sair. Até a crueldade tem algo de inexorável, acaba sendo aceita como uma fatalidade. Lembro-me da ausência de qualquer animosidade contra o inimigo, e que chegou a me deixar tão indignado. Mas agora tudo mudou. A brutalidade, a estupidez da guerra nazista são por demais evidentes. O bombardeio contínuo das cidades, a população alucinada de pavor, as crianças famintas, as notícias de atrocidades contra os partigiani e seus parentes, a morte de companheiros, tudo isso tem o seu reflexo mesmo no homem de gênio mais brando. Ouço um soldado de infantaria dizer: “O tenente não me deixou ficar com o prisioneiro. Foi uma pena. Eu queria era matá-lo devagarinho, devagarinho, para vingar o meu sargento, bom sargento, sargento valente, que eles liquidaram!” (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 128).¹¹

A personagem João Afonso sofre de um anseio por compreender o próximo, que, mesmo em condição de quase calamidade na guerra, não se curva ao afeto, compreensão ou igualdade. Trata-se de uma guerra interna, sociocultural, o que, por vezes, ele questiona se também a paz seria em surdina. Percebe-se que o tempo se encarregara de separá-los, para que a vida se seguisse muda e lânguida:

Outro dia, tive um exemplo flagrante da distância que tornou a separar-nos. O ditador fora deposto, e, de manhã, quando saí à rua, vi tanques, caminhões com soldados, metralhadoras assestadas, canhões. Fiquei perambulando de propósito pela cidade. Os jornais exultavam, os meus colegas da Faculdade queriam soltar foguetes, mas eu vi os homens do povo sombrios, sem um gesto, sem uma palavra. Passavam pelos canhões, pelas metralhadoras, arredavam-se, mas tudo em silêncio.

O que sabemos nós dos seus mitos e esperanças, da sua sabedoria coletiva e da sua ignorância em relação ao nosso mundo? Como é possível vivermos tão próximos e tão separados? (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 219).

Nesse contexto, percebe-se uma espécie de morbidez no capital social. Um caso de distanciamento entre as pessoas igualmente pode ser alcançado quando, por exemplo, Boris Schnaiderman e Rubem Braga (correspondente de guerra) estiveram lado a lado, compartilharam do primeiro tiro, na artilharia em campo, e

¹¹ Esse diálogo do soldado, citado por João Afonso, em *Guerra em surdina*, é também mencionado por Cesar Campiani Maximiano, em *Barbudos, sujos e fatigados*, sob o olhar da história, no viés Depoimento.

nunca mais se viram na guerra, nem mesmo mantiveram contato pós-guerra, exceto por meio da escrita. Esta, por sua vez, é como um elo entre passado e presente, como o próprio Schnaiderman (2011, p. 31) declara ao Instituto Moreira Salles, em relação às crônicas de Rubem Braga, “releio sempre esses textos com um misto de fascínio e frustração. É realmente extraordinária a força com que ele captou aquele momento histórico [...] mas, [...] ficou faltando algo”, esse algo faltante está por trás do muro social e partidário, quiçá, por detrás do homem comum, que havia em cada soldado.

Em *Guerra em surdina*, esse distanciamento está no preconceito racial entre os soldados americanos, na indiferença diante da morte, na sensação de abandono sentida pelo pracinha. Os soldados “vivem isolados no seu mundo de praças” (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 121), sem jamais perceber seu capitão como um amigo...

Toda a obra *Guerra em surdina* é permeada de solidão, medo, covardia, o que provoca em João Afonso um sentimento de melancolia, de ceticismo em relação ao homem. João Afonso, ao narrar suas amarguras, resume: “O que houve de mais importante em toda a guerra foi mesmo o medo” (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 194). No final da obra, já no Brasil, novamente, há um momento interessante em que o próprio protagonista assume uma espécie de narrador, para dialogar consigo, abocanhando a solidão e a (des)razão de seu “heroísmo”: “Não adianta, João Afonso. Você está só, irremediavelmente só”. Aliado ao anonimato, a personagem responde para si, em um ato confesso:

Sim, estou só. Eu vi os homens do meu país passarem pela mais estranha das epopeias, e a minha compreensão do que vi continua presa à superfície do acontecido. Estes homens que não queriam ir para a guerra, que não acreditavam no que se dizia das atrocidades do nazismo, que se julgavam vendidos por dólares, lutaram sobre a neve contra um inimigo feroz e eficiente. Lutaram com obstinação, praticaram com a maior naturalidade atos de heroísmo, sem exaltação, sem qualquer entusiasmo, sem compreender por que e para que o faziam. E agora, ao regressar, dissolveram-se novamente na multidão anônima que eu vejo, por exemplo, na Estação D. Pedro II, descer de manhã às carreiras do trem de subúrbio, indo para o trabalho. (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 219).

Desse modo, o medo continua desvencilhando pensamentos. Tal qual estivera presente na guerra, agora se fazia presente no cotidiano, remexendo memórias, embrutecendo pessoas, encerrando ciclos, e aumentando a solidão.

Em total basbaque, quanto ao homem em si, João Afonso se assombra diante da perplexidade do silêncio, da ignorância, da individualidade humana. Mediante a deposição do ditador, a exultação dos jornais, a euforia dos universitários, encontrava-se o muro, conhecido por silêncio do homem: “[...] eu vi os homens do povo sombrios, sem um gesto, sem uma palavra. Passavam pelos canhões, pelas metralhadoras, arredavam-se, mas tudo em silêncio” (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 219).

Para encerrar *Guerra em surdina*, João Afonso questiona a guerra da solidão, da estranheza humana, da indiferença vivida em combate e que, no pós-guerra, se intensificou pelo isolamento, ou adeus sem despedidas, dos soldados. “Patrício, com quem convivi um ano e pico, e que continuo a desconhecer, quem és afinal?” (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 219).

Sob tantas indiferenças, o mesmo soldado que se recusou a cantar o hino nacional americano também se faz apático à sua própria condição e segue desafiando a inclemência do tempo, sob o rigor das ordens, e no firme propósito de sobreviver.

Crê-se que o ficcionista de *Guerra em surdina* não se ocupou em desenvolver um final premeditado, como, geralmente, se faz em um romance. Foi sua intenção deixar seu final a cargo de um ciclo natural, sem instituir um final resolutivo.

CONCLUSÃO

Em *Guerra em surdina*, por meio de múltiplas vozes e diversos gêneros literários, que vão da narrativa ficcional ao diário, passando por fluxos da memória e monólogos intimistas, Schnaiderman captura o leitor com relatos sobre a experiência de João Afonso, na Itália, um combatente da FEB, desde sua convocação até sua volta para o Brasil.

Produzir esta pesquisa científica, sob o título *Guerra em surdina: a ficção de Boris Schnaiderman entre a política e a poética*, exigiu uma leitura aprofundada não apenas da obra ficcional *Guerra em surdina*, de Boris Schnaiderman, mas também demandou uma investigação sobre o período da Segunda Guerra, com levantamento de escritas em áreas como ficção, biografias, autobiografias, poesias, história e tantas outras, até mesmo a geografia, para que eu pudesse absorver as temáticas pertinentes à pesquisa, tais como: a Segunda Guerra, o Holocausto, a vida humana, a política, a poética, a ficção, o diário e outros.

É sabido que nenhum pesquisador consegue entrar no subsolo da criação literária, bem como nenhum autor memorialista adentra o subterrâneo de sua própria memória, de modo a conseguir sugar a totalidade. Contudo a pesquisa, se norteada adequadamente, remete seu conteúdo a uma aproximação maior, no foco instituído.

Em uma síntese delicada, devido ao perigo de se resvalar na parcialidade, assinalo que ler *Guerra em surdina* provoca algumas perplexidades, não no sentido de seu merecimento ou viabilidade, porém no sentido de abismar-se com o homem diante de si, em um autoenfrentamento, em que a vivência concede o lugar para a ficção, e esta se encarrega de dar voz ao sobrevivente emudecido.

A narrativa, que se constrói a partir de 1944, quando da convocação de alguns brasileiros para a guerra, é iniciada e também finalizada no Brasil, tendo o seu desenvolvimento na Itália. Sua trajetória de escrita gira em torno da Segunda Guerra, do nazismo, conseqüentemente, do Holocausto, da política e da poética extraída do grotesco. Talvez, esta última palavra remeta à pergunta: “Mas que poética é esta?” Ouso responder, correndo o risco de pecar, que é a poética do homem, da vida humana, da descrição do *estado*; ilustro minha resposta com fragmentos dos versos do soldado Guillaume Apollinaire, citado por Elcio Cornelsen e Tom Burns (2010, p. 60): “[...] Salvas de 50 bombas nas trincheiras / [...] Buracos semelhantes a catedrais góticas / [...] Lá brincam de esconde-esconde”, cujos versos

fazem sintonia com a poética escavada na prosa da obra em estudo, quando João Afonso, por exemplo, narra: “A estrada gelada, ao luar, tem algo de fantástico; ela atrai o olhar com os seus perigos, bela e diabólica, em meio aos pinheiros e às bétulas nuas” (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 156).

Em *Guerra em surdina*, o homem, que habita em cada soldado, se desmascara nas cartas transmitidas ou recebidas, nas anotações de diário, na incredulidade do olhar, no devaneio (ainda que por uma fração de segundos) ao vislumbrar a família, ou a mulher (quase) amada.

A dissertação, organizada em três capítulos, como foi observado na introdução, utilizou-se dessa estrutura para que a temática não sofresse um aglomerado de informações: o primeiro ficou a cargo da descrição do autor; o segundo explana sobre a literatura e a guerra; o terceiro se encarregou da análise da obra em estudo.

No primeiro capítulo, o assunto girou em torno do menino que, outrora, traduzia a conversa entre os colegas, na condição de um judeu imigrante, depois, tornara-se um homem com desejo de traduzir episódios (di)versos, em situações intraduzíveis do cotidiano. O reconhecido tradutor de língua russa, no Brasil, Boris Schnaiderman, em *Guerra em surdina*, prefere traduzir o soldado, o homem que nele se abriga. Ele traduz uma época, um período da história, por intermédio de João Afonso, o protagonista. Essa é uma obra ainda pouco explorada no universo acadêmico, sobretudo, na área da Literatura.

Entre a emoção e a criação, o autor enfrentou o canto da sereia, recriou as mazelas de um povo e, para não mumificar o silêncio, quebrou muitos paradigmas, por meio da palavra escrita. Aplicou o conhecimento literário na ideologia de uma geração, que parecia confusa entre guerra, política, sociedade, ciência... Distanciou-se dos fatos e dos medos, para que a arte literária pudesse sobressair.

Muitos foram os escritores de ficção que, como Schnaiderman, registraram a inquietação da guerra, na tentativa de quebrar o silêncio opressor, de uma geração inteira. Vinícius de Moraes, por exemplo, apresenta, em um de seus poemas, Nordhausen Erla, Belsen, Buchenwald, Dachau, ou seja, os mais conhecidos campos de concentração, responsáveis por ceifarem milhares de prisioneiros, considerados, por Hitler, como raça inferior. Dentre eles, estavam judeus, comunistas, ciganos, homossexuais, inimigos políticos, deficientes físicos e mentais,

membros de grupos religiosos. Essa devastação se deve ao fato de os nazistas se julgarem superiores e atribuir aos demais a condição de *vermes*.

O espanto de Vinícius de Moraes muito se assemelha ao assombro de Paul Bäumer, protagonista de *Nada de Novo no Front*, de Erich Maria Remarque, que observa: “Caixões e cadáveres estão espalhados por toda parte”. Neste mesmo segmento, João Afonso, de *Guerra em surdina*, narra: “[...] Turmas especiais, providas de tratores possantes, desentulhavam os escombros, dos quais se sentia vir um cheiro de corpos em decomposição. Era um cheiro que parecia penetrar pelos poros, pelas orelhas, pelos olhos. (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 94-95)”.

A imagem de destruição, por todos os lugares e meios, transmite os horrores, esculpidos nos cenários de corpos dilacerados, silenciados para sempre. No *subterrâneo* memorialístico, do período de guerra, encontram-se cadáveres de mortos e vivos, em toda forma de *funeral*: físico ou psicológico; homens *mortos* dentro da vida, como o marido de Ângela, citado por João Afonso:

Lá estão o quarto nu, a cama do casal, a cômoda rústica e antiga. O marido permanece deitado, de costas para Ângela. A mulher tira o vestido e deita-se de combinação. O homem continua de costas, afastado e solitário. De quando em quando, tosse baixinho, cobrindo a boca com a mão. (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 154).

O medo, a indiferença, a miséria, a fome, a doença... são dispositivos emudecedores de homens. Muitas vezes, a morte chega a servir de subterfúgio para essas vítimas.

Em *Guerra em surdina*, João Afonso vai enaltecendo o lado positivo, buscando absorver o belo do grotesco. O protagonista segue descrevendo, quase poeticamente, a ação: “Pulo sobre a palha, esfrego os olhos, sinto o chão estremecer com o estrondo dos canhões, desço correndo a escadinha de madeira do meu fenil, é finalmente o assalto ao Castelo e ao Belvedere, um assalto diferente” (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 165). O soldado não tem dúvidas sobre o perigo que é chegado, todavia mantém-se atrelado às forças quase inexistentes, sendo capaz de extrair do bizarro, um modo mais suave para se trabalhar: “com o sol forte há certa animação e bom humor, cálculos e mais cálculos [...], diversos alfinetes rodeados por uma curva traçada com lápis azul, cada qual batizado com um nome [...], Wilma 14, Renata 8, Maria 5” (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 165). Se, por um lado, parecia

espantoso usar nomes femininos para mapear tiros, por outro, era mais uma forma de não se sentir sozinho; era encontrar companhia no meio do nada.

Quando o narrador aponta: “O abatimento, a alegria, a bebedeira de João Afonso, tudo se mistura num último rodopio do turbilhão” (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 180), é como se anunciasse que poesia e denúncia, belo e feio, loucura e sanidade, sublime e grotesco, caminham lado a lado, no limiar dos acontecimentos. Esse limite de consciência confundia os soldados, no Norte da Itália, que vindo do front, mais mortos do que vivos, se deparavam com uma população fanática, que lutava em prol da carnificina: “Eram o ódio gerando ódio” (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 180). Pareciam ter aprendido a arte da crueldade nazista, queriam fuzilamentos em praça pública.

Os cadáveres pareciam fazer parte da decoração da cidade. A morte fazia parte de, praticamente, todos os contextos:

Em todo caso, muita dor, muito luto. Um dia, encontraram-se pertinho de Stradella, num poço, os despojos de seis guerrilheiros, filhos da cidade, mortos semanas atrás pelos fascistas. Foi um dia lúgubre, as lojas fechadas, as casas de janelas cerradas [...] e o sino da igreja dobrando merencório. (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 181).

Dificuldades geravam dificuldades. Os cartazes com propagandas provocativas, as cidades destruídas, a fome, a escassez foram fatores desencadeadores da discórdia. Ainda que fossem falsos testemunhos, não demorou muito para que milícia (partigiani) e soldados se tornassem rivais, porque se sentiam agredidos com as atitudes da população para com os soldados militares, conforme descreve João Afonso: “[...] tinham sofrido o diabo nas suas montanhas, estavam cansados e abatidos, continuavam miseráveis e sem perspectivas para o futuro, e viam chegar aquela turba de moços uniformizados, recebidos como libertadores, beijados [...]” (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 181-182).

João Afonso informa que a reorganização (sem planejamento, devido às circunstâncias) da Itália apontava para uma transformação política. Essa mudança foi capaz de desarmar os partigiani, mas não foi capaz de colocar comida nas mesas, nem dignidade nos lares. A sociedade viveu em total degradação. Os fuzilamentos foram cessados, mas, como efeito colateral, vieram a fome, o desemprego, o banditismo, a falta de perspectiva, a prostituição, a solidão, o abandono, a desmedida. Quanto ao medo, este já existia, e se intensificou. O

homem mudou o medo da guerra para o medo do próprio homem, como se tivesse sido quebrado o pacto de confiança no próximo.

A insanidade mental seguiu muitos sonhos, que ficaram aprisionados na escuridão. Loucura e liberdade se conectaram. Para que o resultado fosse bom, o homem buscava entender seus medos, fosse por meio da escrita, na narrativa oral ou outra. Do contrário, a liberdade cedia o lugar para a solidão, a depressão, a morte, por mais espanto que isso pudesse causar.

O medo residente no subterrâneo da memória recria fatos e coisas. Na Segunda Guerra Mundial, este era um buraco impossível de se preencher. O sobrevivente, ao longo dos anos, foi espargindo seus medos por meios de reflexões, escritas e outros, a fim de evitar pensamentos turvos. *Guerra em surdina*, como se observa no capítulo III, manteve o medo em seu eixo narrativo tanto nos registros de diário, como nos demais capítulos. O medo e a indiferença se fizeram presentes antes, durante e depois da batalha. O medo da morte, e do morto, é abertamente declarado, com boa dose de humor, pelo sargento João Afonso, em suas anotações de diário do segundo dia, em que menciona o cemitério como veículo educativo/disciplinar, visto que soldados eram hospedados no cemitério local, quando tinha problemas disciplinares pendentes.

O diário funcionava como uma espécie de confessionário para os soldados, o que, de algum modo, lhes propiciava conforto, como se tivessem sido ouvidos por alguém que entendia seu sofrimento.

Como citado no capítulo III, de acordo com Sheila Dias Maciel (2002, p. 179) “O século XX foi o século das memórias”, em que, por meio de uma profusão de depoimentos, as vivências vão sendo anunciadas na identidade do autor, o que passa a compor um painel de improbabilidades que rodeia a história. Para Maciel, diários e memórias são indissociáveis da autobiografia, “enquanto as memórias são uma volta ao passado, os diários são uma tentativa de guardar o presente”. (MACIEL, 2002, p. 180).

No diário de guerra, encontram-se os tempos do narrador e o cronológico. Sendo o tempo do narrador o período descrito, a narrativa desse dia de anotações deixa indícios de acontecimentos ocorridos durante alguns dias, enquanto o tempo cronológico delimita o dia da escrita “9 de agosto”. Esse tempo cronológico se encarrega de desgastar a lembrança que é suscitada pelo autor. O fato é que “não percebemos o tempo”, o que é percebido dele “são [os] instantes que se sucedem

(SILVA *in* NOVAES, 1992, p. 143)”, no caso da memória do diarista, o esquecimento faz esta marca de percepção do tempo vivido. Parafraseando o poeta grego Simônides de Ceos, pode-se dizer que “O diário é uma memória silenciosa”. Ultimamente, nota-se que as academias têm dilatado a valoração dessa categoria, abrindo mais espaços para pesquisas na temática memória, especialmente quando se trata de períodos de guerra. Em se tratando da memória da FEB, esta ainda oferece muito a ser explorado.

Walter Benjamin observa que “a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores”. Estes, ligados às fontes populares (contadores de histórias) e tradicionais (escritores), podem ser distribuídos em dois grupos: “Se quisermos concretizar esses dois grupos através dos seus representantes arcaicos, podemos dizer que um é exemplificado pelo camponês sedentário, e o outro pelo marinheiro comerciante” (BENJAMIN, 1987, p. 198-9). É como se o narrador fizesse a reconstrução da experiência por meio da palavra, em que a memória é o pano de fundo, a voz é o fio condutor e o gesto é imagem.

Ao analisar sobre o objeto esquecimento, o tecer da memória, Walter Benjamin declara: o narrador, a “[...] Cada dia, com suas ações intencionais e, mais ainda, com suas reminiscências intencionais, desfaz os fios, os ornamentos do olvido (BENJAMIN, 1987, p. 37)”.

Para o diário de João Afonso, tomei emprestado os dois grupos de Benjamin, que serão chamados um de sobrevivente de guerra (contadores) e o outro de diarista de guerra (escritor); sendo os contadores, os depoentes, que nunca publicaram, apenas contam, narram sua história; e o escritor, aquele que registra (biógrafo ou pesquisador), independente de ter vivenciado a guerra. Para este último – o pesquisador –, há de se considerar ainda o desafio que lhe é empregado, que consiste na dificuldade de lidar com a subjetividade do primeiro, ou seja, cabe a ele peneirar relatos, temores, emoções e outros sentimentos e daí extrair o conteúdo reservado no subterrâneo da memória do depoente/contador, para que possa classificá-lo conforme seu tempo.

Esse elo que liga presente e passado desempenha relevante papel na sociedade, no sentido de resgate cultural, de identidade, de retomada de tempos já vividos. Sem dúvida, é ela, a memória, uma força motora para a humanidade, por meio dela o homem monta o “processo” identitário, seja na área da saúde, jurídica, literária ou outra qualquer, e ambiciona promover as tradições.

Embora já se tenham passado quase sete décadas da Segunda Guerra Mundial, a memória guardada no silêncio dos sobreviventes, militares ou civis, está praticamente intacta, porque se, por vez, o pesquisador anseia por saber, igualmente, porém em direção contrária, a “vítima” espera esquecer. Esse revirar o baú é muito mais complexo que se imagina.

Guerra em surdina evidencia que a limitação entre lícito e ilícito era nada menos que uma coercitiva da circulação das ideias, o que poderia, facilmente, converter um cidadão de bem em um suspeito de traição. Em tempos de guerra, tudo é suspeito, uma simples palavra mal compreendida pode ser acatada como ofensiva.

Este estudo buscou apresentar o papel da memória na formação poética e política literária, em um grupo de soldados durante a Segunda Guerra Mundial, junto a diferentes culturas. Foram expostas questões existenciais que vão do medo à solidão, da morte à sobrevivência. Segredou-se uma memória por força da agonia vivida na guerra, mais tarde confidenciada no diário.

REFERÊNCIAS

AGUILAR, José Roberto (12 min 57 s; 2 min 38 s) *in*: GRINSPUM, Daniel; GRINSPUM, Jorge. *O que traduz Boris?* Documentário de 52min, cor, NTSC. Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo. São Paulo: Estate Produções, julho/2012.

ALLAN, Sheila *in*: FILIPOVIC', Zlata; CHANLLENGER, Melanie (Org). *Vozes roubadas: diários de guerra*. Tradução Augusto Pacheco Calil. 2.^a reimpressão (2012). São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

AMADO, Jorge. *Hora da guerra: a Segunda Guerra Mundial vista da Bahia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. 296 p.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Um escritor nasce e morre*. *In: Contos de aprendiz*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975. p. 153-154.

ANTUNES, Arnaldo Antunes (2 min 25 s; 3 min 2 s) *in*: GRINSPUM, Daniel; GRINSPUM, Jorge. *O que traduz Boris?* Documentário de 52 min, cor, NTSC. Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo. São Paulo: Estate Produções, julho/2012.

ARENDT, Hannah (1906-1975). *Homens em tempos sombrios*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras (de Bolso), 2008.

ARENDT, Hannah. *Origens do totalitarismo*. Tradução Roberto Raposo. 3. Reimpressão (1998). São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ARISTÓLES. *Arte retórica e arte poética* (Aristóteles, segundo Rembrandt). Tradução Antônio Pinto de Carvalho. Introdução e notas Jean Voilquin e Jean Capelle. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1966. (Clássicos de bolso, Gregos e Romanos).

BAKHTIN, Mikhail (VOLOCHINOV, V. N., 1929). *Marxismo e filosofia da linguagem*. 2. ed. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1981. (Coleção Linguagem).

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 5. ed. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010. 341 p.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas. 3. ed. v. I. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. 254 p.

BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. Tradução Maurício Santana Dias. Organização e prefácio Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Cosac e Naify, 2007. 216 p.

BERNARDINI, Aurora Fornoni. A coragem e o equilíbrio – Boris Schnaiderman professor e crítico refratário às paixões súbitas *in*: Revista da Biblioteca Mário de Andrade – RBMA (1992-anual), nr. 67, 2011. (Fortuna Crítica).

BEZERRA, Paulo. As múltiplas faces de um mestre *in*: Revista da Biblioteca Mário de Andrade – RBMA (1992-anual), nr. 67, 2011. (Fortuna Crítica).

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BRAGA, Rubem. *Crônicas da Guerra na Itália*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 1985.

BRANCO, Lucia Castello. *A traição de Penélope*. São Paulo: Annablume, 1994.

BRITO, Mário da Silva *in*: SCHNAIDERMAN, Boris. *Guerra em surdina*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1964. Exemplar 3220. Impresso nos Estados Unidos do Brasil.

CANDIDO, Antonio (2 min 6 s; 26 min 57 s) *in*: GRINSPUM, Daniel; GRINSPUM, Jorge. *O que traduz Boris?* Documentário de 52min, cor, NTSC. Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo. São Paulo: Estate Produções, julho/2012.

_____. Emérito verdadeiro *in*: Revista da Biblioteca Mário de Andrade – RBMA (1992-anual), nr. 67, 2011. (Fortuna Crítica).

CANDIDO, Antonio *et al.* *A personagem de ficção*. (1.^a ed. em 1968[?]). 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 1981. (Debates).

CARDEMAN, David; CARDEMAN, Rogério Goldfeld. *O Rio de Janeiro nas alturas*. Rio de Janeiro: Mauad, 2004.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. *Livros proibidos, idéias malditas: o DEOPS e as minorias silenciadas*. 2. ed. ampl. São Paulo: Ateliê Editorial, ProIn – Projeto Integrado Arquivo do Estado/USP; Fapesp, 2002.

_____. *O anti-semitismo na Era Vargas: fantasmas de uma geração : 1930-1945*. Prefácio de Antonio Candido. – 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Brasiliense, 1995.

CHNAIDERMAN, Carlos (16 min 47 s) *in*: GRINSPUM, Daniel; GRINSPUM, Jorge. *O que traduz Boris?* Documentário de 52 min, cor, NTSC. Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo. São Paulo: Estate Produções, julho/2012.

CHNAIDERMAN, Miriam. Uma psicanalista que faz cinema. Entrevista concedida à ALMEIDA, Andréa Carvalho Mendes de *et al.* *Revista eletrônica Percursos 47: Ficções em Psicanálise*. Ano XXIII – Dezembro, 2011. 182p.

COHN, Sergio (Org.). *Boris Schnaiderman*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2010. (Encontros).

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001. (Humanitas).

COSTA, Walter (35 min 2 s) *in*: GRINSPUM, Daniel; GRINSPUM, Jorge. *O que traduz Boris?* Documentário de 52min, cor, NTSC. Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo. São Paulo: Estate Produções, julho/2012.

COUTINHO, Afrânio. *Notas de teoria literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

ELIAS, Norbert. *A solidão dos moribundos: seguido de envelhecer e morrer*. Tradução Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001. 107 p.

FARIAS, Oswaldo Cordeiro de. *Diálogo com Cordeiro de Farias: meio século de combate*. Entrevista a Aspásia Camargo e Walder de Góes. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército Editora, 2001. 640 p.

FAUSTO, Boris. *Getúlio Vargas: o poder e o sorriso*. 2.^a reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. 233 p.

FERREIRA, Jerusa Pires (11 min 38 s; 18 min; 18 min 32 s; 44 min 3 s) *in*: GRINSPUM, Daniel; GRINSPUM, Jorge. *O que traduz Boris?* Documentário de 52min, cor, NTSC. Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo. São Paulo: Estate Produções, julho/2012.

_____. *Armadilhas da memória e outros ensaios*. Cotia (SP): Ateliê Editorial, 2003.

FILIPOVIC', Zlata; CHANLLINGER, Melanie (Org). *Vozes roubadas: diários de guerra*. Tradução Augusto Pacheco Calil. 2.^a reimpressão (2012). São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

FLAUBERT, Gustave. *Cartas a Louise Colet*. Traducción, prólogo y notas Ignacio Malaxecheverría. Ediciones Siruela, [s.d.].

FOUCAULT, Michel. **A escrita de si**. *In*: O que é um autor? Lisboa: Passagens. 1992. p. 129-160.

_____. **História da loucura na Idade Clássica**. Tradução: José Teixeira Coelho Netto. Dirigida por J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1978. (Coleção Estudos).

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006. 224 p.

GAY, Peter. *O coração desvelado: a experiência burguesa da Rainha Vitória a Freud*. Tradução Sérgio Bath. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

GOMIDE, Bruno (24 min 47 s); (47 min 28 s) *in*: GRINSPUM, Daniel; GRINSPUM, Jorge. *O que traduz Boris?* Documentário de 52 min, cor, NTSC. Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo. São Paulo: Estate Produções, julho/2012.

GONÇALVES, José; MAXIMIANO, Cesar Campiani. *Irmãos de armas: um pelotão da FEB na II Guerra Mundial*. São Paulo: Códex, 2005.

GORE, Vidal. *De fato e de ficção: ensaios contra a corrente*. Tradução de Heloisa Jahn. Organização Michael Hall e Paulo Sérgio Pinheiro. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

GRINSPUM, Daniel; GRINSPUM, Jorge. *O que traduz Boris?* Documentário de 52min, cor, NTSC. Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo. São Paulo: Estate Produções, julho/2012.

HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX. 1914-1991*. Tradução de Marcos Santarrita. 2. ed. 46.^a reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. 598 p.

HUGO, Victor (1802-1885). *Do grotesco e do sublime*. Tradução do prefácio de Cromwell; tradução e notas de Célia Berrettini. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010. (Elos; 5).

KAFKA, Franz. *Diários 1910-1923*. Selección Emecé de obras contemporâneas. Compilación de Max Brod. Traducción de J. R. Wilcock. Buenos Aires: Emecé Editores, 1953.

LABAKI, Luis Felipe. 2013. *In: Marcelo Almeida. Curta um universo dos livros traduzidos por Boris Schnaiderman à sua biografia. Folha de S. Paulo*, de 23/08/2013 - 03h23. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/08/1330376-curta-um-universo-dos-livros-traduzidos-por-boris-schnaiderman-a-sua-biografia.shtml>. Acesso em 29 set. 2013.

LACOSTE, Yves. *A geografia – isso serve, em primeiro lugar, para fazer a guerra*. Campinas (SP): Papyrus, 2003.

LIMA, Luiz Costa. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LOPES, Moacir C. *Maria de cada porto* (1959). 2. ed. São Paulo: Círculo do Livro, 1975. 280p.

MACIEL, Sheila Dias. Diários: escrita e leitura do mundo *in: Revista Analecta*, v. 3, nr. 1, Guarapuava (PR), jan/jun 2002. p. 57-62.

MASSI, Augusto *in: SCHNAIDERMAN, Boris. Guerra em surdina*. 4. ed. rev. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MAXIMIANO, Cesar Campiani. *Barbudos, sujos e fatigados: soldados brasileiros na II Guerra Mundial*. 1.^a reimpressão. São Paulo: Grua, 2010.

MEDEIROS, Gutemberg de. (45 min 6 s) *in: GRINSPUM, Daniel; GRINSPUM, Jorge. O que traduz Boris?* Documentário de 52min, cor, NTSC. Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo. São Paulo: Estate Produções, julho/2012.

MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. 2. ed. São Paulo, 2009. 176p.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária. Poesia*. 14. ed. São Paulo: Cultrix, 2000.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária. Prosa – I. Fôrmas em prosa – o conto – a novela – o romance*. 15. ed. rev. e atualizada. São Paulo: Cultrix, 1994. 360p.

_____. *A criação literária. Prosa – II. Fôrmas em prosa – a prosa poética – o ensaio – a crônica – o teatro – outras expressões híbridas – a crítica literária*. 20. ed. rev. e atualizada. São Paulo: Cultrix, 2007. 260p.

MORAES, Vinícius de. *Antologia poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

MOURA, Murilo Marcondes de. *Três poetas brasileiros e a Segunda Guerra Mundial: Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles e Murilo Mendes*. Tese de Doutorado (Teoria Literária e Literatura Comparada), pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1998.

MURACA, Márcio Henrique. *Jorge Amado: um cronista da guerra*. Dissertação de Mestrado em Teoria Literária da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Uberlândia, 2012. 140 f.

NASCIMENTO, Lyslei. Museu e Shoá: dever e memória. In: NASCIMENTO, Lyslei; JEHA, Julio (Org.). *Estudos judaicos: Shoá, o mal e o crime*. São Paulo: Humanitas, 2012. (Coleção judaica).

PEREIRA, Kênia Maria de Almeida. *A poética da resistência em Bento Teixeira e Antônio José da Silva, o Judeu*. São Paulo: AnnaBlume, 1998.

_____. *O Holocausto na poesia de Vinícius de Moraes*. O debate nas salas de aula: estratégias pedagógicas. Narrativas sobre a catástrofe. Programa Educando para a cidadania e a democracia. II Jornada Interdisciplinar para o Ensino do Holocausto. Holocausto: nunca mais? 12 agosto, 2006. Disponível em: http://www.arqshoah.com.br/uploads/jornada/5/JORNADA13_240609121455.pdf Acesso em: 4 jan. 2014.

POLLAK, Michael. *Memórias, esquecimento, silêncio*. Rio de Janeiro: 1989, (Estudos Históricos).

REMARQUE, Erich Maria (1898-1970). *Nada de novo no front*. Tradução de Helen Rumjaneck. Porto Alegre: L&PM, 2004 (Coleção L&PM Pocket).

SAID, Edward W. *Humanismo e crítica democrática*. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SCHLEGEL, Friedrich (1772-1829). *O dialeto dos fragmentos*. Tradução Marcio Suzuki. São Paulo: Biblioteca Pólen; Iluminuras, 1997.

SCHNAIDERMAN, Boris. *A poética de Maiakóvski através de sua prosa*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

_____. Confluências In: *Cadernos de Literatura Brasileira*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 30-35.

SCHNAIDERMAN, Boris *in*: KIRSCHBAUM, Saul. De Odessa a São Paulo: uma vida traduzida. Entrevista Crimes, pecados e monstruosidades. 3p. *Arquivo Maaravi*: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG. Volume 1, n. 5, outubro, 2009. ISSN: 1982-3053. Disponível em: <<https://www.ufmg.br/nej/maaravi/entrevistas/schneiderman-crimes.html>>. Acesso em: 10 ago. 2012.

SCHNAIDERMAN, Boris. Depoimento registrado por Erick R. Godliauskas Zen. *Revista ProIn* – Projeto Integrado. Arquivo Público do Estado e Universidade de São Paulo. Seminários – nº 3. Crime, Criminalidade e Repressão no Brasil República. 19[??].

_____. *Inventário* – literatura em primeira pessoa. Programa de rádio (SP) Itaú Cultural. Disponível em: <http://novo.itaucultural.org.br/canal-radio/inventario-boris-schneiderman>, em 2007. 30 min.

_____. *Guerra em surdina*. Rio de Janeiro: Editôra Civilização Brasileira, 1964. Exemplar 3220. Impresso nos Estados Unidos do Brasil.

_____. *Guerra em surdina*: histórias do Brasil na Segunda Grande Guerra. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *Guerra em surdina*: histórias do Brasil na Segunda Guerra Mundial. 3. ed. rev. São Paulo: Brasiliense, 1995.

_____. *Guerra em surdina*. 4. ed. rev. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

_____ *in*: TEREPIINS, Chulamit *et al.* Entrevista. *Revista Brasileira de Psicanálise* (RBP), v.43, n.1, São Paulo, mar. 2009. Versão impressa ISSN 0486-641X. (Diálogo). (Certificação Scielo).

_____ *in*: TOTA, Antonio Pedro; MAXIMIANO, César Campiani; MARANGONI, Adriano. Entrevista. *A Guerra em surdina de Boris Schnaiderman*: uma entrevista e algumas interferências. Projeto História, São Paulo, n. 30, p. 327-342, jun. 2005.

_____. *Maiakóvski: poemas*. Tradução Boris Schnaiderman, Augusto e Haroldo de Campos. 8. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. Major Passos: um personagem de livro na campanha da FEB. **Folha de S. Paulo** – Ilustríssima. Major Passos. 17/03/2013.

_____. *Os escombros e o mito*: a cultura e o fim da União Soviética. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *Revista USP*, São Paulo, n. 87, p. 198-201, setembro/novembro 2010.

_____. *Tradução, ato desmedido*. São Paulo: Perspectiva, 2011. (Debates ; 321).

SCHNAIDERMAN, Boris; FERREIRA, Jerusa Pires (orgs.). *Guenádi Aigui*: silêncio e clamor. São Paulo: Perspectiva, 2010 (Signos; 50 / dirigida por Augusto de Campos).

SCHWARZ, Clara *in*: FILIPOVIC', Zlata; CHANLLENGER, Melanie (Org). *Vozes roubadas: diários de guerra*. Tradução Augusto Pacheco Calil. 2.^a reimpressão (2012). São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SCLIAR, Moacyr. *A condição judaica: das tábuas da Lei à mesa da cozinha*. 2. ed. Porto Alegre: L&PM, 1985. 112 p. (Coleção Universidade Livre).

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Literatura da Shoah no Brasil. *In*: *Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG*. Belo Horizonte, v. 1, n. 1, out. 2007. ISSN: 1982-3053.

SILVA, Franklin Leopoldo. Bergson e Proust: tensões do tempo. *In*: NOVAES, Adauto (Org.). *Tempo e história*. São Paulo: companhia das Letras : Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

SOARES, Leonardo Francisco. *Leituras da outra Europa: guerras e memórias na literatura e no cinema da Europa Centro-Oriental*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. 287 p.

SODRÉ, Nelson Werneck. *Ideologia do Colonialismo: seus reflexos no pensamento brasileiros*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1961.

STUART-HAMILTON, Ian. *A psicologia do envelhecimento: uma introdução*. 3. ed. Porto Alegre: Artmed, 2002.

TELES, Gilberto Mendonça. *A escrituração da escrita: teoria e prática do texto literário*. Petrópolis (RJ): Vozes, 1996.

WEINRICH, Harald (1927-). *Lete: arte e crítica do esquecimento*. Tradução Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001. 355 p.

WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2001. (Ensaio de Cultura : 6).

WIENER, Norbert. *Cibernética e sociedade: o uso humano de seres humanos*. Tradução de José Paulo Paes. (1. ed., 1950). 2. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1968 (MCMLXVIII).

WOOD, James [1965-]. *Como funciona a ficção*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2011. 232p.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. 2. ed. rev. e ampl. Tradução Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007. 128p.