

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

Leonardo Gomes Rezende

ENTRE BÄUMER, REMARQUE E MILESTONE:
APONTAMENTOS ACERCA DE *NADA DE NOVO NO FRONT*

Uberlândia/MG

2023

LEONARDO GOMES REZENDE

ENTRE BÄUMER, REMARQUE E MILESTONE:
APONTAMENTOS ACERCA DE *NADA DE NOVO NO FRONT*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Uberlândia, Curso de Mestrado, como exigência para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Literatura, Outras Artes e Mídias.

Orientador: Prof. Dr. Leonardo Francisco Soares

Uberlândia/MG

2023

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

R467	Rezende, Leonardo Gomes, 1998-
2023	ENTRE BÄUMER, REMARQUE E MILESTONE [recurso eletrônico] : APONTAMENTOS ACERCA DE <i>NADA DE NOVO NO FRONT</i> / Leonardo Gomes Rezende. - 2023. Orientador: Leonardo Francisco Soares. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Pós-graduação em Estudos Literários. Modo de acesso: Internet. Disponível em: http://doi.org/10.14393/ufu.di.2023.8105 Inclui bibliografia. Inclui ilustrações. 1. Literatura. I. Soares, Leonardo Francisco, 1974-, (Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Pós-graduação em Estudos Literários. III. Título.
	CDU: 82



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários
Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1G, Sala 250 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902
Telefone: (34) 3239-4539 - www.ppglit.ileel.ufu.br - secppgelit@ileel.ufu.br, coppgelit@ileel.ufu.br e
atendppgelit@ileel.ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Estudos Literários				
Defesa de:	Mestrado Acadêmico em Estudos Literários				
Data:	28 de agosto de 2023	Hora de início:	14:00	Hora de encerramento:	15:40
Matrícula do Discente:	12112TLT011				
Nome do Discente:	Leonardo Gomes Rezende				
Título do Trabalho:	Entre Bäumer, Remarque e Milestone: apontamentos acerca de <i>Nada de novo no front</i>				
Área de concentração:	Estudos Literários				
Linha de pesquisa:	Linha de Pesquisa 3: Literatura, Outras Artes e Mídias				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Guerra, Cinema e Romance: A Primeira Guerra Mundial em narrativas literárias e fílmicas				

Reuniu-se, por videoconferência, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, composta pelos professores doutores: Leonardo Francisco Soares da Universidade Federal de Uberlândia/ UFU, orientador do candidato; Joyce Rodrigues Silva Gonçalves da Universidade Federal de Minas Gerais / UFMG; Cynthia Beatrice Costa da Universidade Federal de Uberlândia/ UFU.

Iniciando os trabalhos o presidente da mesa, Dr. Leonardo Francisco Soares, apresentou a Comissão Examinadora e o candidato, agradeceu a presença do público, e concedeu ao discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, às examinadoras, que passaram a arguir o candidato. Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o candidato:

Aprovado.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que, após lida e aprovada, foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Cynthia Beatrice Costa, Professor(a) do Magistério Superior**, em 28/08/2023, às 15:40, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Leonardo Francisco Soares, Professor(a) do Magistério Superior**, em 28/08/2023, às 16:11, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Leonardo Gomes Rezende, Usuário Externo**, em 01/09/2023, às 11:03, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Joyce Rodrigues Silva Gonçalves, Usuário Externo**, em 04/09/2023, às 14:59, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **4775094** e o código CRC **43C4A23D**.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador, Prof. Dr. Leonardo Francisco Soares, pela orientação; ao Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, por me possibilitar realizar este Mestrado; à CAPES, pelo auxílio financeiro; e aos meus amigos e familiares que estiveram comigo nessa jornada.

Some people have said 'War is Hell.' War is not Hell, for in Hell, innocence is spared.

Tai, *Gears of War*

War is fucking hell

War is fucking hell

War is fucking hell

War is fucking hell.

Toxic Holocaust, *War is Hell*

“É muito sério isso.

Eu não imaginava o que era uma guerra.”

Tiago Rossi, instrutor brasileiro de tiro, via Twitter, após se alistar para servir à Ucrânia no conflito contra a Rússia em 2022 e fugir no primeiro bombardeio à sua base.

RESUMO

Esta pesquisa pretende investigar as construções narrativas e estéticas em *Nada de Novo no Front* (1929), livro de Erich Maria Remarque, e filme de mesmo nome (1930), dirigido por Lewis Milestone. As obras tratam de um grupo de jovens soldados alemães que se alistam no exército da “pátria-pai” para servirem na Primeira Guerra Mundial sob instigação de seu professor, Kantorek, para então entenderem que a guerra não é o que lhes foi prometido. A partir de uma leitura inicial, analiso-as através de diferentes conceitos e referenciais-teóricos específicos que me são suscitados nessa leitura — tentando sempre colocar o romance e o filme em primeiro lugar, para que a discussão ocorra a partir deles, e não apesar deles (como comumente feito em outros estudos acerca de *Nada de Novo no Front*). Em um primeiro momento, discorro sobre questões elementares referentes à adaptação de uma produção escrita para uma cinematográfica, considerando, principalmente, o contexto sócio-histórico e cultural que as constituem e que constituem, também, os meios em que se manifestam. Em seguida, a partir das reflexões levantadas anteriormente, proponho analisar passagens do livro e do filme que dialogam com questões específicas de *narrativa* — especialmente, do *relato* — e experiência, focando na questão da possibilidade [ou não] do soldado de trincheira narrar e transmitir suas experiências de guerra, considerando, sobretudo, questões sociais e relacionais e como isso se evidencia nas diferentes narrativas. Também proponho pensar como *Nada de Novo no Front*, em seu tempo, se aproximou ou se afastou dos arquétipos de “livros/filmes de guerra” e, ainda, como influenciaram outros trabalhos literários e cinematográficos que se seguiram. Finalmente, proponho analisar como as identidades dos personagens são constituídas e como a memória da *Grande Guerra*, individual e coletiva, se configura como alicerce dessa construção a partir de uma perspectiva que distancia os soldados do ideal de *herói* comumente estabelecido e que, por fim, os encaram como indivíduos, como humanos: como “apenas [...] uma geração de homens”.

Palavras-chave: Nada de Novo no Front; Adaptação; Experiência; Memória; Guerra.

ABSTRACT

This research intends to investigate the narrative and aesthetic constructions in *All Quiet in the Western Front* (1929), a book by Erich Maria Remarque, and the film of the same name (1930), directed by Lewis Milestone. These works picture a group of young German soldiers that enlist in the army of the “fatherland” to serve in the First World War at the instigation of their teacher, Kantorek, to then understand that the war is not what they were promised. From an initial reading, I analyze the works through varied concepts and specific theoretical references that arise from this reading — always trying to put the novel and the film first, so that the discussion here takes place based on them, and not despite them (as it is commonly done in other studies regarding *All Quiet in the Western Front*). In the first stage, I discuss elementary questions regarding the adaptation of a written production to a cinematographic one, considering, mainly, the social, historical and cultural context that constitute them and that also constitute the means in which they manifest. Then, based on the previous reflections, I propose to analyze passages from the book and movie that dialogue with specific issues of *narrative* — especially, of the *report* — and experience, focusing on the question of the possibility [or not] of the trench soldier narrating and transmitting their experiences of the war while considering, above all, social and relational issues, and how this is presented in the different narratives. I also propose to think on how *All Quiet in the Western Front*, in its time, approached or distanced itself from the archetypes of “war books/films” and, also, how it influenced other literary and cinematographic works that followed. Finally, I propose to analyze how the identities of the characters are constituted and how the memory of the *Great War*, individual and collective, is laid out to be the foundation of this construction from a perspective that disconnects the soldiers from the ideal of the *hero* as it is commonly established and that meets them as individuals, as humans: as “just [...] a generation of men”.

Keywords: All Quiet in the Western Front; Narrative; Adaptation; Experience; Memory; War.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
METODOLOGIA	20
I — CONSIDERAÇÕES INICIAIS DE ANÁLISE	21
1.1 — Adaptação	27
II — RELATO E EXPERIÊNCIA	40
III — REPRESENTAÇÕES DE GUERRA	63
3.1 — As Representações de Guerra na Literatura	65
3.2 — As Representações de Guerra no Cinema	69
IV — MEMÓRIA E IDENTIDADE	86
CONSIDERAÇÕES FINAIS	108
REFERÊNCIAS	111

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 — “Vocês são os homens de ferro da Alemanha.”	23
Figura 02 — “Você não está com medo, está?”	28
Figuras 03 e 04 — “Por favor, não o deixe morrer!” [1] e [2]	29
Figura 05 — “Paul [,] leve minhas botas para o Müller.”	30
Figuras 06, 07, e 08 — <i>Nada de Novo no Front</i> nos jornais.	35
Figura 09 — “Em coisa de um mês, estarei coberto de [medalhas].”	46
Figuras 10 e 11 — “Pro chão!” e “Então não temos espírito, hum?”	47
Figura 12 — “Cubram-se!”	48
Figura 13 — “Behn, seu tolo!”	49
Figura 14 — “Se me tirarem a perna, eu me mato.”	52
Figura 15 — “Você não sabe nada sobre [a guerra].”	56
Figura 16 — “Covarde!”	57
Figura 17 — “Você está com muito medo, Paul?”	58
Figura 18 — “Vocês são família?”	59
Figura 19 — “[...]”	61
Figura 20 — “[...] [2]”	64
Figura 21 — “Deus ajude a civilização!”	72
Figuras 22 e 23 — “— Pode se dar por muito feliz se conseguir um caixão.”	74
Figuras 24, 25, 26 e 27 — “Cessar fogo!”	76
Figura 28 — “(BOMBS WHISTLING) (GUN FIRING) (ALL YELLING)”	78
Figura 29 — “Was ist das!?”	80
Figuras 30 e 31 — “Ambientação [1]”	81
Figuras 32, 33, 34, 35, 36 e 37: — “Ambientação [2]”	81
Figura 38 — “Como é inútil tudo quanto já foi escrito, feito e pensado, quando não se conseguem evitar estas coisas!”	88
Figura 39 — “Ela não poderia marchar muito longe nesses sapatos.”	97
Figura 40 — “Eu queria que você pudesse [me] entender.”	98
Figura 41 — “ <i>Comrade...</i> ”	107

INTRODUÇÃO

Dia 28 de Junho de 1914: após sobreviver a um atentado à vida por uma granada no começo do dia, o Arquiduque Franz Ferdinand é assassinado horas mais tarde com um tiro no peito. Assim começa a Primeira Guerra Mundial. Avance, aproximadamente, quatro anos. É assinado um armistício entre os países que estavam em guerra: Alemanha e Estados Unidos (se bem me lembro). Em todo o caso... A guerra acaba graças aos esforços incansáveis dos Estados Unidos — que experiencia um ‘boom’ econômico nos anos seguintes. Mas, aí, vem a tal da queda da bolsa e a Grande Depressão em 1929, que dura até alguns anos depois, 1939, quando a Alemanha nazista de Adolf Hitler (como a gente chegou aqui mesmo?) invade a Polônia e assim começa a Segunda Guerra Mundial. Avance mais seis anos e a guerra acaba porque os Aliados bravamente desembarcam nas praias da Normandia e asseguram a vitória no que foi chamado de Dia D (aproveitando que grande parte do exército nazista havia sido derrotado — assim como Napoleão — em uma tentativa impensada de invadir a Rússia no inverno). Ah, é, e o Japão acabou sendo bombardeado com duas ogivas nucleares porque recusaram a se renderem; um minuto de silêncio... Enfim. Estamos na Guerra Fria e os Estados Unidos e a União Soviética (uma superpotência formada pela Rússia e... Cuba? Vietnã?) estão em uma corrida de quem constrói mais armas nucleares. Fato curioso: uma guerra nuclear só não começou e o mundo só não acabou porque um russo qual não me lembro o nome se recusou a apertar um grande botão vermelho que lançaria mísseis em território americano quando detectou bombas se aproximando do território soviético — que, mais tarde, revelaram ser apenas uma falha no radar de sua estação. Alguns anos se passam, alguns filmes legais sobre espionagem são feitos nesse período e a Guerra Fria termina com a queda do Muro de Berlim em 09 de Novembro 1989 (depois que David Bowie faz um show na Berlim Ocidental, incitando uma revolta popular) e a dissolução da União Soviética em 1991. Trinta anos depois e aqui estamos.

E você deve estar se perguntando: mas quem foi esse tal Arquiduque Ferdinand que o mundo inteiro começou uma guerra só por causa dele? E, se é uma guerra mundial, por que, aparentemente, só Alemanha e Estados Unidos lutaram? O que aconteceu com a Alemanha depois da primeira guerra e por que o nazismo surgiu e ascendeu? Certamente o mundo inteiro não entrou em mais uma guerra só porque um país vizinho invadiu outro...? E como uma guerra começa em um dia e termina em outro? Como e por que se formou a tal da União Soviética? Além disso, como essa suposta superpotência simplesmente se desfaz assim, da

noite pro dia, e o conflito simplesmente termina? Existem gravações desse show do Bowie e elas estão disponíveis no YouTube?

Eu não sei. Você teria que perguntar para minhas professoras do Ensino Fundamental e Médio. Fato é que foi assim que aprendi sobre a história das grandes guerras do século XX na escola. E, na época, eu não tinha nenhuma dessas perguntas na cabeça (exceto a do Bowie e a resposta é: sim). Eu havia decorado os fatos mais importantes para passar nas provas e tinha o contexto necessário para jogar meus jogos de guerra favoritos que se passavam nesses períodos, como as franquias de *Call of Duty*, *Medal of Honor*, *Sniper Elite* e *Battlefield*. E apesar de serem jogos que marcaram significativamente minha infância e adolescência, a história contada neles apenas reforçava essa visão reducionista e unilateral da guerra. Em todos eles, o jogador assume o papel de um soldado-herói americano que tem como tarefa eliminar diferentes inimigos em diferentes cenários — em maioria esmagadora, alemães, japoneses e russos, tanto na *WWI* e *WWII* — de formas, muitas vezes, brutais. A narrativa apenas justifica a matança desenfreada na medida em que representa o seu personagem e sua companhia lutando em prol da “liberdade” e da “vida” contra inimigos desumanizados ou demonizados, que são a causa do conflito do qual nós, nos papéis de heróis, somos moralmente obrigados a nos defender e a defender, também, o resto do mundo. Por muito tempo, foi assim que vi a guerra ser contada e representada tanto na escola quanto nas artes.

Nessa mesma época, eu me aproximava cada vez mais do mundo do *rock* e do *metal* e minha *playlist* incluía diversas bandas que, de uma forma ou de outra, tratam de representação de guerra em suas músicas, como *Black Sabbath*, *Metallica*, *Manowar*, *Sodom*, *Kreator*, *Destruction*, entre dezenas de outras. Enquanto algumas dessas bandas tendem a representar em suas músicas a guerra como esse ato épico e glorioso, outras denunciam seus horrores, e outras, ainda, tentam se apropriar desses mesmos horrores apenas como um valor estético em si mesmo, de forma que suas músicas transitam entre glória e horror.

Tome, por exemplo, a canção *Call to Arms*, da banda *Manowar* (2002): “*Lute pelo reino destinado à glória // Armado com um coração de aço // Eu juro aos meus irmãos diante a mim // Que não ajoelharei a nenhum homem // Seu sangue está em minha espada*”¹. Ou, de outro lado, *Disposable Heroes*, da banda *Metallica* (1986): “*Soldadinho, feito de argila // Agora, uma concha vazia // Vinte e um, filho único // Mas ele nos serviu bem // Criado para*

¹*Fight for the kingdom bound for glory // Armed with a heart of steel // I swear by the brothers who stand before me // To no man shall I kneel // Their blood is upon my steel. (MANOWAR, 2002) (Tradução minha).*

matar, não para cuidar // Faça apenas o que mandamos”². A distinção entre apologia e denúncia à guerra, tanto no título, quanto na letra — e até mesmo no instrumental —, é, aparentemente, clara nessas duas músicas.

Porém, agora, tome como exemplo a música *Napalm in the Morning* da banda *Sodom* (2001):

Charlie está perto de mim // Cheiro de gasolina // Abusado fisicamente // Veja o semblante vazio // Que foi carbonizado e estuprado // Sua petição recusada // Implorando por sua vida // Prantos sufocantes // Religiões foram perdidas // Dançando nas chamas // Esse é seu destino // Rendido aos deuses (SODOM, 2006) (Tradução minha)³

A canção — que tem como título uma citação de um dos personagens do filme *Apocalypse Now*, de Francis Ford Coppola, que se passa na Guerra do Vietnã — relata a experiência de soldados sendo ameaçados pela iminência de um ataque de napalm. Nesse verso em específico, o protagonista da canção, um soldado americano, diz que os vietcongues (ou, “Charlie”, como eram chamados pelas tropas americanas) estão por perto e que sente o cheiro de gasolina característico da mistura incendiária. Um narrador em terceira pessoa, então, subitamente assume a voz e se dirige a nós e ao protagonista que está, agora, sendo queimado vivo pela arma química que atingiu tanto as tropas vietnamitas quanto as tropas americanas. A descrição explícita do acontecimento que provoca tanto horror quanto fascínio pelo lirismo em “semblantes [...] carbonizados”, “prantos sufocantes” e “dançando em chamas”; o fato que o ataque atinge tanto os supostos vilões quanto os supostos heróis da história; a citação irônica que dá título e abre a letra da música; e o instrumental opressivo, mas ligeiramente dançante e o vocal macabro, porém altivo, que acompanham a letra contestam qualquer tentativa genérica de classificação: essa é uma canção pró-guerra ou antiguerra?

Esse é apenas um exemplo de milhares de outros possíveis em que as linhas entre apologia e denúncia à guerra se apresentam borradas, tanto na música, quanto no cinema e nas outras artes e mídias. Quanto mais eu tomava conhecimento desses exemplos, mais eu me

²*Soldier boy, made of clay // Now an empty shell // Twenty one, only son // But he served us well // Bred to kill, not to care // Do just as we say. (METALLICA, 1986) (Tradução minha).*

³*Charlie close to me // Smell of gasoline // Physically abused // See the hollow face // That burned down and raped // Your petition refused // Screaming for your life // Suffocation cries // Religion's been lost // Dancing in the flames // That's your destiny // Surrendered to the gods.*

interessava por representação de guerra tanto na “realidade” quanto na “ficção” (se é que é possível separar esses dois conceitos). Quando concluí minha graduação em Letras e procurei cursar mestrado em Literatura e me foi apresentada a oportunidade de trabalhar com uma narrativa como *Nada de Novo no Front*, pensei: eu seria um Mestre em representações de guerra e poderia afirmar com convicção quais obras eram pró-guerra e quais eram antiguerra — até mesmo aquelas que se apresentavam como “imparciais”.

Porém, logo que comecei a ler sobre o tema para a composição do projeto, entendi que essa pretensiosa tarefa seria difícil, senão impossível, de ser realizada. Uma das primeiras considerações que li foi a do cineasta Francês François Truffaut (1973) que, em uma entrevista ao jornal *Chicago Tribune*, afirmou:

P.— Há muita pouca matança em seus filmes. Por quê?

R. — Eu acho que violência é muito ambígua em filmes. Por exemplo, alguns filmes afirmam ser antiguerra, mas não acredito que eu já tenha visto um filme realmente antiguerra. Todo filme sobre guerra acaba sendo pró-guerra.

P.— Até mesmo um filme como "Glória Feita de Sangue" ou "Dr. Strangelove" do Kubrick?

R. — Sim, acredito que Kubrick goste muito de violência.

[Eu pensei sobre o argumento de Truffaut pelas últimas duas semanas e só agora estou começando a entender e concordar com ele. Em "Glória Feita de Sangue", que muitos consideram o filme antiguerra mais forte já feito, o filme não condena a guerra assim como não condena o governo Francês, que julgou necessário sacrificar seus soldados. [...] E todo filme de guerra, assim como toda guerra, tem seus heróis, e isso, também, vai contra qualquer sentimento antiguerra. Como Truffaut disse, isso torna a violência ambígua.] (TRUFFAUT; SISKEL, 1973) (Tradução minha)⁴

Realmente não existiria nenhum filme antiguerra? Nem mesmo *Nada de Novo no Front* (1930), de Lewis Milestone, com o qual eu trabalharia e é considerado, tanto por críticos quanto por entusiastas, um dos maiores já feitos na categoria? Pensando nisso, busquei textos sobre o filme e sobre o livro que talvez trariam considerações sobre a

⁴Q. — *There's very little killing in your films. How come?*

A. — *I find that violence is very ambiguous in movies. For example, some films claim to be antiwar, but I don't think I've really seen an antiwar film. Every film about war ends up being pro-war.*

Q. — *Even a film like Kubrick's "Paths of Glory" or his "Dr. Strangelove"?*

A. — *Yes, I think Kubrick likes violence very much.*

[I have thought about Truffaut's point for the last two weeks, and only now am I beginning to understand and agree with him. In "Paths of Glory," which so many people consider the strongest antiwar film ever made, the film doesn't so much con-demn war as the French government that thought it necessary to sacrifice its soldiers. War isn't hell; it's just the men who run them are frequently hellish. And every war film, just like every war, has its heroes, and that, too, seems to cut across any anti-war sentiment. As Truffaut said, it makes violence ambiguous.]

classificação de gênero dessas produções. Ernst Toller (2009, p.9), por exemplo, sobre o livro de mesmo nome, por Erich Maria Remarque (1929), que deu origem ao filme, declara:

Não só o livro descreve em inesquecíveis e gráficos termos as horríficas experiências e privações que o soldado de front era exposto, como o faz tão exemplarmente [...] que deveria ser lido por todos como um documento antiguerra [...] (TOLLER, 1929, apud BARKER; LAST, 2009, p.9) (Tradução minha)⁵

Partindo desse comentário, Christine Barker e Rex Last (2009, p.10), levantam a controvérsia que cerca a classificação do livro de Remarque como um romance (ou, até mesmo um documento) antiguerra:

Mas, em geral, *Nada de Novo no Front*, veio a ser considerado pela maioria das pessoas como O [maiusculo meu] livro antiguerra por excelência (ou o pior tipo de propaganda pacifista, dependendo de qual campo o leitor estaria inserido) [...] (BARKER; LAST, 2009, p.10) (Tradução minha)⁶

Temos, então, as primeiras disputas em relação à classificação da obra de Remarque: um romance (ou documento) ‘antiguerra’ ou até mesmo ‘pacifista’: o último termo lê-se como uma ofensa. Muitos foram os críticos e pensadores alemães contemporâneos a Remarque que julgaram seu livro como um “monumento de vergonha” instaurado contra a Alemanha e os heroicos soldados que morreram bravamente na guerra, como Dr. Gottfried Nickl (2010, p.43) escreve em seu trabalho *Nada de Novo no Front e seu Verdadeiro Significado: Uma Consideração sobre Pacifismo e uma Resposta à Remarque*, ou como Peter Kropp coloca em *Finalmente Clareza sobre Remarque e Seu Livro Nada de Novo no Front*, (2010, p.43):

Pode alguém escrever um livro de guerra sem louvar o altivo elemento de se dar a vida, que simplesmente chamamos de heroísmo? [...] Retirem esse livro das escolas. Adiante à luta para que o declínio espiritual não siga o declínio econômico. (NICKL, 1930, apud Mark Ward, 2010, p.43) (Tradução minha)⁷

⁵*Not only does the book describe in unforgettably graphic terms the horrific experiences and privations to which the front-line soldier was exposed, but so exemplary is it, Toller argues, that it should be read by everyone as an anti-war document, and especially in the schools.*

⁶*But, by and large, Im Westen nichts Neues came to be regarded by the vast majority of people as the anti-war book par excellence (or the worst kind of pacifist propaganda, depending on which camp one belonged to).*

⁷*Can one write a war book without praising that life-giving high element that we simply call heroism?" Fearful of the book's influence, he issues the cry: "Get this book out of schools. Onwards to the struggle so that a spiritual decline does not follow on the economic decline".*

Derivando de concepções como essa, *Nada de Novo no Front*, quando publicado e estreado na Alemanha, sofreu duras censuras pelo partido Nazista, que, então, estava em forte ascensão e buscava devolver o orgulho dos alemães derrotados na Grande Guerra. Apesar disso, há mesmo também quem classificaria a obra como uma “narrativa pró-guerra”. Ariela Halkin (2009, p.120), discorrendo sobre o fervoroso embate na década de 30 daqueles a favor e daqueles contra os denominados “livros antiguerra”, escreve:

Quase todos os críticos falavam de paz, porém, as respostas dos oponentes dos livros antiguerra eram fortemente antagonistas. Alguns afirmavam que, longe de serem uma oposição, os livros antiguerra, especialmente os alemães, provocaram um fascínio por guerra nas gerações mais jovens que não lutaram em uma. A guerra estava sendo romantizada ao inverso. O próprio horror e violência transformados em fascínio. (HALKIN, 2009, p.120) (Tradução minha)⁸

Vemos, então, as diferentes produções de sentidos provocadas pela obra e como essas são traduzidas nos mais diversos termos — até mesmo contraditórios —, como, romance/documento de/pró/antiguerra ou pacifista. Essas produções de sentidos se expandem ao considerarmos a adaptação cinematográfica do romance e se considerarmos, também, o argumento de Truffaut, visto que o filme de Milestone exhibe, sim, cenas violentas de matança e seus personagens poderiam ser considerados, de certa forma, os “heróis” da história. Noah Berlatsky (2014), por exemplo, em um comentário mais atual sobre *Nada de Novo no Front*, escreve em sua coluna no jornal *The Atlantic*:

Até mesmo o determinado romance antiguerra *Nada de Novo no Front* não está isento. As vítimas heroicas de Remarque ainda são os heróis da narrativa; guerra é terror gótico, mas aquele terror purifica e enobrece os homens no chão, os separando dos idiotas famintos por poder que ficaram em casa e não entendem o que é realmente a guerra. E se a guerra é purificadora e enobrecedora, se ser bom é equivalente de estar em guerra, é difícil ver como [a obra] pode ser antiguerra. (BERLATSKY, 2014) (Tradução minha)⁹

⁸Almost all reviewers spoke of peace, yet the responses of the opponents of the antiwar books were fiercely antagonistic. Some claimed that far from being a deterrent, the antiwar books, especially the German ones, provoked a fascination with war in the younger generation who had not fought in it. War was being romanticized inversely. The very horror and violence fascinated.

⁹Even the determinedly anti-war novel *All Quiet on the Western Front* is not exempt. Remarque's heroic victims are still the heroes of the narrative; war is gothic horror, but that horror purifies and ennoble the guys on the ground, separating them from the power-hungry jerks back home who don't understand what war is really about. And if war is purifying and ennobling, if being good is equated with being at war, it's hard to see how that ends up being anti-war.

No campo político, *Nada de Novo no Front* foi atacado de todos os lados por ser visto, paradoxalmente, antiguerra demais e antiguerra de menos. Ward (2010), em seu texto “*A Recepção de Nada de Novo no Front*”, expõe as divergentes recepções ao lançamento das obras por figuras públicas e pensadores ativistas alemães em 1930, tanto do espectro político de Esquerda quanto de Direita:

O que tem sido frequentemente a força do texto — especificamente, sua recusa em adotar uma posição política sobre o que é certo, o que é errado e as causas da guerra, concentrando, ao invés, na simples experiência humana — foi castigada pela Esquerda. Apesar de reconhecer o poder do texto de Remarque, a Esquerda sentiu falta de uma análise ou uma identificação das causas da guerra, que, para eles, estavam intimamente conectadas com a estrutura do capitalismo e da sociedade burguesa. O silêncio do texto sobre essas questões constituiu para eles um fracasso do romance assim como uma culpa. (WARD, 2010, p.41) (Tradução minha)¹⁰

De outro lado, a Direita via Remarque como tentando elevar as perspectivas de um indivíduo em específico a uma visão totalizante da guerra, que era inconsistente com o entendimento deles sobre a mesma. Ademais, a Direita identificava uma dimensão pacifista no texto que, novamente, era inconsistente com o entendimento deles e que era perigosa dado a aparente objetividade da narrativa. (WARD, 2010, p.41) (Tradução minha)¹¹

Mesmo hoje, 90 anos após o lançamento, *Nada de Novo no Front* continua sendo alvo de controvérsias. Além do texto publicado em 2014 no *The Atlantic* pelo americano Berlatsky — citado acima —, Jack Granastein (2020), historiador militar canadense, escreve:

Nada de Novo no Front é sobre a juventude alemã despachada a lutar e morrer pelo Kaiser e pela Cultura. Para mim, como um historiador militar, esse tema — mesmo 90 anos depois — continua difícil de me convencer. Os alemães começaram a guerra e a lutaram cruelmente, devastando a Europa oriental, Bélgica e França, brutalizando mulheres e homens, e destruindo fábricas, minas e estradas quando recuaram. Eu consigo simpatizar com os garotos alemães apanhados nas tentativas vangloriosas de sua nação de dominar a Europa, mas não posso em sã consciência jogar esse filme pró-Alemanha o mais importante. (GRANASTEIN, 2020) (Tradução minha)¹².

¹⁰What has often been seen as a strength of the text—namely, its refusal to adopt a political position on the rights, wrongs, and causes of the war, concentrating instead on the simple human experience—was castigated by the Left. While acknowledging the power of Remarque's text, the left wing missed in it any analysis or presentation of the causes of the war, which, for them, were intimately connected with the structure of capitalist and bourgeois society. The silence of the text on these matters constituted for them the novel's failure as well as its guilt.

¹¹On the other hand, the Right saw Remarque as trying to elevate the perspective of a private individual into an all-embracing vision of the war that was inconsistent with their understanding of it. Additionally, the Right identified a pacifist dimension in the text that again was inconsistent with their understanding and that was seen as dangerous because of the seeming objectivity of the narrative.

¹²All *Quiet* is about German youth sent to fight and die for Kaiser and Kultur. To me, as a military historian, that theme—even 90 years later—remains a very hard sell. The Germans had started the war and fought it viciously, ravaging eastern Europe, Belgium and France, brutalizing women and men, and destroying factories, mines and

Desde sua publicação e lançamento como livro em 1929 quanto como filme em 1930, *Nada de Novo no Front* foi um campo de batalha para diversos contendores de diversos países, de diversas gerações, de diferentes crenças e com diferentes objetivos disputarem suas convicções. Entre os críticos literários alemães em 1929 e críticos de cinema americanos em 1930, ou críticos literários canadenses e críticos de cinema brasileiros no século XXI, ou qualquer combinação possível dentro desses termos, as obras, como feito artístico, foram colocadas de lado, ou, ainda, colocadas abaixo, como um palanque, no pressuposto de uma rotulação de crítica/apologia à guerra, para que acadêmicos e teóricos e críticos e comentaristas e analistas da conjuntura sócio, político social do mundo discutissem seus princípios e resoluções, ignorando o texto (ou selecionando a dedo trechos que lhes convém em uma discussão). Por isso, nesta pesquisa, penso *Nada de Novo no Front* além de uma narrativa de guerra ou antiguerra, mas como um texto *em* guerra, como conceito elaborado por Leonardo Francisco Soares (2006, p.100), um texto que provoca:

[...] a problematização e a desarticulação de certas divisões binárias que ainda são fortes no sistema de pensamento ocidental, como natureza/cultura, interior/exterior, presente/passado, bem/mal, verdadeiro/falso. Além disso, esses livros e filmes também apontam para a ambigüidade e a dissolução das fronteiras entre os gêneros do discurso literário e fílmico. Assim como as fronteiras ordinárias são borradas na geografia, também os limites do gênero esfumam-se e a própria teoria ideal dos gêneros é colocada em questão. (SOARES, 2006, p.100)

Portanto, essa dissertação não tem como objetivo chegar ao veredito final ou mesmo deliberar sobre a classificação de *Nada de Novo no Front* como romance/documento de/pró/antiguerra ou pacifista — como muitos outros em seus comentários e estudos das obras fizeram —, ou então usar a obra meramente para provar um ponto conceitual-teórico em si, mas apontar as construções narrativas e estéticas da história de um grupo de jovens soldados de trincheira alemães e suas experiências na Grande Guerra, assim como contadas por Paul Bäumer, Erich Maria Remarque e Lewis Milestone. Nas palavras que abrem o romance e que serão retomadas como epígrafe do filme:

Este livro não pretende ser um libelo nem uma confissão, e menos ainda uma aventura, pois a morte não é uma aventura para aqueles que se deram face a face com ela. Apenas procura mostrar o que foi uma geração de homens que, mesmo tendo escapado às granadas, foram destruídos pela guerra.

railways when they retreated. I can sympathize with German boys caught up in their nation's vainglorious attempts to rule Europe, but I cannot in good conscience judge this pro-German film the most important.

METODOLOGIA

A dissertação será organizada em quatro capítulos: I — Considerações Iniciais de Análise; II — Relato e Experiência; III — Representações de Guerra e IV; Memória e Identidade.

No primeiro capítulo, Considerações Iniciais de Análise, apontarei semelhanças e diferenças elementares que constituem as obras de Remarque e de Milestone, a partir de uma leitura inicial de ambas. À medida em que leio e as apresento, trago reflexões que guiarão minha escrita por todo o texto, considerando, nesse momento inicial, questões inerentes à proposta de adaptação e, nas seções seguintes, conceitos teóricos específicos que dão título aos capítulos. Como coloquei, não proponho utilizar *Nada de Novo no Front* para provar algum ponto conceitual-teórico a priori, mas deixar que minha leitura das obras se abram para reflexões que possam dialogar com esses conceitos, colocando o romance e o filme em primeiro lugar.

Em *Narrativa e Experiência*, a partir das reflexões levantadas anteriormente, proponho analisar passagens do livro e filme que dialogam com questões específicas de narrativa — especialmente, do relato — e experiência, focando na questão da possibilidade [ou não] do soldado de trincheira narrar e de transmitir suas experiências de guerra, considerando, sobretudo, questões sociais e relacionais, e como isso se manifesta nas diferentes obras.

Em seguida, em *Representações de Guerra*, proponho pensar como *Nada de Novo no Front*, em seu tempo, se aproximou ou se afastou do arquétipo dos “livros/filmes de guerra” e, ainda, como influenciaram outros trabalhos literários e cinematográficos que se seguiram.

Finalmente, em *Memória e Identidade*, proponho analisar como as identidades dos personagens são constituídas e como a memória da Grande Guerra, individual e coletiva, se configura como alicerce dessa construção a partir de uma perspectiva que distancia os soldados do ideal de herói comumente estabelecido e que os encaram como indivíduos, como humanos, como “apenas [...] uma geração de homens”.

I — CONSIDERAÇÕES INICIAIS DE ANÁLISE

“Estamos a nove quilômetros da linha de frente” (p.07), ao lado do Paul Bäumer e companhia, de Erich Maria Remarque. Ao mesmo tempo, ainda estamos sendo recrutados para servir ao exército da Juventude de Ferro da Alemanha, junto de Paul Bäumer e amigos, por Lewis Milestone. Logo no início de cada uma das obras, notamos uma das mais elementares diferenças na construção narrativa de ambas: a progressão temporal entre os acontecimentos relatados. Como em um diário, Bäumer, em Remarque, narra os eventos na medida em que os perpassa e relembra eventos ocorridos anteriormente. Já em Milestone, a narrativa se constitui à maneira cronológica tradicional, na qual acompanhamos os eventos em uma sucessão temporal cartesiana; assim como a grande maioria de outros filmes Hollywoodianos — especialmente na época em questão (a chamada *Época de Ouro*), ou, no limiar dos filmes “falados”, como veremos adiante. Sobre esse sistema próprio de contar histórias, Kristin Thompson, (1999, p.10-11), coloca:

Em qualquer meio, uma narrativa pode ser pensada como uma cadeia de eventos que ocorre no tempo e no espaço e são conectadas por causas e efeitos [...] O princípio básico do cinema Hollywoodiano é que a narrativa deve se constituir de uma cadeia [...] qual o espectador possa seguir facilmente [...] A glória do sistema Hollywoodiano encontra-se na sua habilidade de possibilitar seus melhores escritores, diretores, e outros criadores a tecer uma intrincada teia de personagens, eventos, tempo, e espaço que possa parecer transparentemente óbvia. (THOMPSON, 1999, p.10-11) (Tradução minha)¹³

Para além da facilitação do entendimento do espectador de acompanhar a narrativa de forma “transparentemente óbvia”, as diferentes construções de tempo, espaço, eventos e personagens implicam a possibilidade de múltiplas produções de sentido a partir das, então, diferentes obras.

Em *Nada de Novo no Front* de Remarque, somos jogados, já no primeiro parágrafo que abre o livro, no acampamento militar em que Bäumer e companhia estão estacionados. Esses estão “satisfeitos e contentes” (p.07) pois, hoje, lhes foram dadas porções duplas de caldo de feijão, linguiça, pão e fumo. Assim, é estabelecido um tom de alegria e fartura nesse

¹³*In any medium, a narrative can be thought of as a chain of events occurring in time and space and linked by causes and effects [...] The basic principle of the Hollywood cinema is that a narrative should consist of a chain [...] that is easy for the spectator to follow [...] The glory of the Hollywood system lies in its ability to allow its finest scriptwriters, directors, and other creators to weave an intricate web of character, event, time, and space that can seem transparently obvious.*

início de narrativa que, porém, prontamente se torna ironicamente tensa e sombria quando, logo no próximo parágrafo, descobrimos que as porções extras seriam, na verdade, para os setenta homens da companhia que não voltaram da última expedição...

Esse dispositivo narrativo constituirá todo o texto de Remarque, que, constantemente, alternará o tom da narrativa entre esperança e desilusão, refletindo, na construção do texto, os sentimentos dos soldados de front em sua história, que também oscilam nesse espectro, porque, apesar de desiludidos com o mundo e com a vida, precisam estar esperançosos para/por se manter vivos e sãos: “Teria bastado muito pouco para que hoje não estivéssemos aqui reunidos — nada mais fácil, por sinal. E é por este motivo que tudo parece novo e forte: as papoulas vermelhas, a boa comida; os cigarros e a brisa de verão.” (p.11). Em *Milestone*, esse atrito aparecerá somente mais tarde, de forma gradual e progressiva (o único indício, até então, do grande conflito presente em sua narrativa acontece logo antes das primeiras imagens, com um intertítulo típico do cinema mudo, acompanhado de uma peça orquestral militar, exibindo as palavras iniciais do romance de Remarque).

Seguido desse intertítulo, o filme se abre na escola de Bäumer, com seu professor polindo as maçanetas da porta de entrada enquanto uma senhora esfrega o chão — ambos trabalhando para recepcionar os alunos em um ambiente propício para o que está por vir. O professor, em meio à tarefa, volta-se para a senhora e diz: “Trinta mil!”, referindo-se ao número de soldados franceses mortos ou capturados na guerra pelos alemães, expressando o otimismo de quem está vencendo a guerra. As portas são abertas e a câmera, que se desloca em direção à rua, revela uma marcha de soldados que caminham energeticamente à percussão de suas próprias botas, pisoteando o chão enquanto mulheres em vestidos joviais os acompanham alegremente e jogam flores aos seus pés. A sequência é brevemente interrompida por um diálogo entre dois personagens, sendo um o carteiro Himmelstoss, que se mostra feliz por ter sido convocado para a guerra, e o outro, sem nome, que não foi convocado, mas que não se importa, pois sabe que a guerra logo terminará. A câmera se volta para a marcha novamente, que nos acompanha de volta à escola, onde, agora, o professor discursa, instigando os alunos a “defender nosso país, nossa pátria-pai”. Alguns se mostram incertos por um momento, mas são prontamente persuadidos por ideais de honra e glória e de que a guerra será curta e, relativamente, segura. Assim, os alunos decidem se alistar (convencendo mesmo Behm, que se mostra o mais inseguro entre eles) e festejam a decisão cantando, dançando e jogando seus chapéus, livros e papéis ao alto, enquanto um dos alunos substitui as lições de grego e latim no quadro-negro pela mensagem “a Paris”.

Resta apenas uma sala vazia e bagunçada enquanto vemos os alunos passarem marchando pela janela a caminho do posto de alistamento. Os soldados que ocupavam as ruas agora dão espaço para os futuros soldados e o ciclo se fecha. A cena cíclica que começa na escola, vai às ruas e volta à escola para mostrar a rua novamente pelas janelas, acompanhando a marcha dos atuais e futuros soldados, prenuncia o ciclo aparentemente sem fim de jovens se alistando para uma guerra também aparentemente sem fim.

Figura 01: “Vocês são os homens de ferro da Alemanha.”



Fonte: *All Quiet on the Western Front* (Lewis Milestone), 1930. 08min. 46s.

Essa sequência inicial, de aproximadamente sete minutos, estabelece questões fundamentais para a trama do filme posteriormente: as relações entre os alunos-soldados com figuras de autoridade, com sentimentos à pátria, com a guerra e com a educação formal (que, aqui, é, literalmente, apagada no quadro-negro para dar espaço ao militarismo) e que, mais adiante, veremos como são abaladas — os alunos-soldados se tornam insubordinados aos pais e professores que os convenceram a ir à guerra; desiludidos com os ideais de honra e glória que os motivaram; desesperados com uma guerra que terminaria logo, e em vitória, mas terminou somente quatro anos depois, em derrota, com a morte de, aproximadamente, dois milhões de alemães...

Novamente, as diferentes propostas de temporalidades nas obras de Remarque e Milestone possibilitam diferentes significações: no primeiro, a vida dos alunos-soldados pré-guerra e pós-guerra é posta em comparação a todo momento, enquanto, no segundo, há um grande *setup* inicial que será posto em xeque somente depois — tornando a primeira mais tensa e inquietante, como a vida nas trincheiras, e a segunda mais “transparentemente óbvia” (usando da expressão de Thompson, supracitada). Essa expressão não significa que a obra de Milestone tenha menor valor artístico que a de Remarque: o diretor, em uma das primeiras grandes obras do cinema falado, explora recursos estéticos inovadores que dão densidade à obra enquanto tenta deixá-la o mais compreensível possível para o grande público: como, por exemplo, na sequência inicial que, de forma singular, aparenta ser, com a câmera que acompanha a marcha dos soldados de forma quase ininterrupta, um plano sequência, sugerindo o tema da ciclicidade da guerra na própria materialidade do filme — isso em uma época em que planos longos eram raríssimos e planos sequência impensáveis.

Outro aspecto importante a se observar nessa sequência inicial é o grande espetáculo que se constrói entre marchas, confetes, coreografias, canções e atuações enfáticas. Para além de uma escolha estética do diretor, esse espetáculo ressalta a época em que o filme foi produzido: a transição entre os chamados “filmes mudos” e “filmes sonoros”, que ocorreu, mais evidentemente, entre 1926 e 1930, em uma série de graduais mudanças na indústria cinematográfica. Nesse período, os “filmes mudos” (que, na verdade, eram filmes acompanhados de trilha e efeitos sonoros realizados por uma orquestra ao vivo nas salas de cinema) deram espaço aos chamados “filmes sonoros” em uma sucessão de transições: começando com os filmes “*Vitaphone*“ em 1926 (em que essa orquestra era gravada para ser reproduzida em qualquer sala de cinema, uniformizando, assim, a experiência dos espectadores); seguidos dos filmes “*part talkie*” (que eram como os *Vitaphones*, mas que continham pequenos trechos de atores falando; daí o nome “*talkie*”, algo como “*falante*”, e “*part*”, ou, “*em parte*”); e, finalmente, dos “*talkies*” (que eram constituídos, principalmente, sobre os diálogos dos atores e que se tornaram o padrão industrial em 1930).

Apesar do intenso desenvolvimento tecnológico que tornou possível essa transição, atores e diretores que se formaram na era do “cinema mudo” ainda conservavam partes dessa forma de produção cinematográfica em suas obras; sendo esse emblema do espetáculo uma delas. Pela ausência de diálogo, os “filmes mudos” se afirmavam através de cenários grandiosos, ação intensa e atuações expressivas. Por outro lado, os primeiros “*talkies*” abriam mão de tudo isso para focarem no diálogo dos personagens. *Nada de Novo no Front* de

Milestone se encontra em uma posição extraordinária, em que o diálogo predomina no filme, mas sem abrir mão do espetáculo, como nessa sequência inicial e outros exemplos que se evidenciarão nos próximos capítulos. Lembrando também que a filmagem de Milestone foi feita em duas câmeras, tendo um dos negativos sido editados com som e outro sem, para a distribuição internacional do filme, influenciando ainda mais os métodos de direção e atuação de um ambicioso projeto que se estabelece simultaneamente em dois grandes períodos da história do cinema americano.

É interessante notar, também, como os personagens são apresentados nas diferentes obras. Em *Remarque*, Bäumer, comentando sobre a fila de entrega das rações de feijão e linguiça, dedica dois parágrafos para descrever seus companheiros que estão à espera das provisões, identificando suas características físicas, idades, profissões, e passado, assim como suas aspirações para o futuro (pp.07-08): Kropp, “o mais inteligente de nós”; Müller “que ainda carrega livros escolares e sonha com o exame de segunda época”; e Leer “[que] tem predileção pelas garotas dos bordéis reservados para os oficiais” — “todos os quatro com dezenove anos, todos os quatro saídos da mesma turma para a guerra”. Tjaden “um ferreiro magro”; e Westhus, “turfeiro”, “[ambos] também da nossa idade”. Detering, “um camponês, que não pensa em outra coisa senão em sua fazenda e em sua mulher”; e Katzinsky, “o líder do nosso grupo: enérgico, esperto, quarenta anos, com uma cor terrosa, olhos azuis, ombros caídos e um faro extraordinário para descobrir perigo, boa comida e lugares seguros”. Já em *Milestone*, conhecemos os personagens apenas pelas suas aparências, já que não há quase nenhuma menção de personagens pelo nome, sem nenhuma característica pessoal relevante ou passado específico. É curioso, também, como, em *Remarque*, Bäumer nunca identifica nenhuma característica física sobre si mesmo: no referido parágrafo, ele somente diz “eu, Paul Bäumer” — enquanto em *Milestone*, evidentemente, o vemos representado de corpo inteiro desde o primeiro momento.

Finalmente, a construção do espaço narrativo é ainda uma outra diferença elementar na adaptação: Bäumer, em *Remarque*, descreve o seu entorno a partir de pequenas e breves observações que ajudam a compor a trama e que dialogam diretamente com seu estado de espírito. Já em *Milestone*, obviamente, sendo uma obra visual, o cenário é exibido a todo momento ao fundo; é interessante notar as cenas em que o cenário é colocado, porém, em evidência. Um exemplo pode ser demonstrado logo na sequência inicial que descrevi acima: a marcha dos soldados, além de um comentário sobre a ciclicidade da guerra, como coloquei, ajuda também a ambientar a narrativa, especialmente ao se deter por alguns segundos em

takes que exibem detalhes da rua onde acontece — quando, inclusive, mais tarde, são exibidos os mesmos detalhes após a destruição da guerra.

A progressão e ambientação espaço-temporal da narrativa e a forma como as personagens são apresentadas serão exploradas para além dessa leitura inicial nos próximos capítulos, especialmente em *Representações de Guerra e Memória e Identidade*.

Ainda no recrutamento de Bäumer e amigos, vamos ao momento, então, no livro, em que esses se dirigem ao posto para se alistarem. Após voltarem da expedição com oitenta homens a menos e comerem suas porções duplas de caldo de feijão, pão e linguiça, os soldados aproveitam o “grande dia” (p.09) sentados em “caixas [...] no meio das papoulas brilhantes e vermelhas” (p.11), sob “as pequenas nuvens brancas dos antiaéreos” (p.10) (acentuando, novamente, na ambientação narrativa, a dualidade da vida dos soldados), quando Kropp retira de seu bolso uma carta enviada por Kantorek que chegou no correio do dia e diz, com escárnio e em prenúncio ao monólogo interior de Bäumer: “Esse, eu gostaria que estivesse aqui” (p.11). Então, Bäumer, em seu pensamento, nos lembra como “Kantorek nos leu tantos discursos nas aulas de ginástica que a nossa turma inteira se dirigiu, sob o seu comando, ao destacamento do bairro e alistou-se” (p.11). A sequência de sete minutos no filme, aqui, se resume, como uma breve menção do evento em duas linhas.

Porém, em sequência, não só imediata nas linhas seguintes, como, também, por todo o texto, Bäumer, em seus monólogos interiores, faz denúncias diretas não somente à Kantorek, como, também, aos “milhares de Kantoreks” (p.12) e ao sistema de educação formal como um todo: “Enquanto eles continuavam a escrever e a falar, víamos os hospitais e os moribundos; enquanto proclamavam que servir o Estado era o mais importante, já sabíamos que o pavor de morrer é mais forte” (p.12). Os constantes pensamentos de Bäumer (em primeira pessoa) em relação àqueles que os instigaram a ir à guerra, são condensados em um grande evento inicial (exibido em terceira pessoa) que sintetiza e exemplifica tais pensamentos. Evidencia-se, então, uma última diferença elementar na construção narrativa de ambas as obras: o ponto de vista do narrador, que, no filme, é um narrador onisciente em terceira-pessoa neutro e, no livro, é, em maior parte, o próprio protagonista, Paul Bäumer, que dá seu relato dos eventos ocorridos.

1.1 Adaptação

“Em um meio multifacetado, tudo pode comunicar um ponto de vista: ângulo da câmera, distância focal, música, mise-en-scène, performance ou figurino.” (STAM, Robert, *Literature and Film*, 2005. p.39) (Tradução minha)¹⁴

Adaptar um romance para o cinema é uma tarefa complexa: vimos que logo nos primeiros parágrafos do livro e primeiros minutos do filme, já notamos múltiplas diferenças que constituem as obras. Essa adaptação se torna especialmente complexa quando o livro em questão se dá em primeira pessoa e é permeado de monólogos interiores, como *Nada de Novo no Front*. Nesse caso, quais são as opções do diretor: tentar “transpor fielmente” a linguagem literária para o cinema, como fez, por exemplo, com o “prólogo” em intertítulo no começo do filme, ou até se apropriar das palavras do texto ao fazer o uso de *voiceover*, ou fazer mesmo com que a personagem diga o que está pensando em voz alta? Adaptar esses pensamentos em imagem “pura”, ou mesmo em imagem e som, sem diálogo dos personagens? Adaptar e exemplificar os pensamentos da personagem em eventos ou falas dentro da narrativa, como fez com o alistamento dos alunos ao exército na sequência inicial? Fazer, enfim, uma combinação dessas possibilidades?

A primeira opção, além de utilizada no “prólogo”, pode ser observada em outros momentos da obra, como alguns diálogos que são “transcritos” como estão no livro; a segunda faria mais sentido na época dos filmes “mudos”, mas a possibilidade de trabalhar com o som fez com que o diretor gravitasse mais para a terceira, apesar de não abrir mão de trabalhar com a imagem “pura” ou apenas com imagem e música/efeitos sonoros, sem diálogos, em determinados momentos, como na cena final. Sendo assim, Milestone, cineasta de seu tempo, o do limiar dos filmes “falados”, constrói *Nada de Novo no Front* a partir de diferentes perspectivas narrativas, da qual podemos produzir diferentes significações.

Ler o relato de Bäumer, em Remarque, por exemplo, nos leva direto às trincheiras com ele e sua companhia: quando nos é dito que “Estamos a nove quilômetros da linha de frente” (p.07), a primeira pessoa do plural nos catapulta para a linha de frente junto a Paul; quando é asseverado que “O ar está saturado com a fumaça dos canhões e com o nevoeiro. Sente-se o gosto amargo de pólvora na língua. Os tiros estouram, fazendo estremecer nosso caminhão; o eco rola fragorosamente. Tudo estremece.” (p.31), somos afetados diretamente por essa

¹⁴In a multitrack medium, everything can convey point of view: camera angle, focal length, music, mise-en-scène, performance, or costume.

descrição, como se fôssemos um com o pelotão e experimentássemos tudo em “tempo real”, visto a conjugação dos verbos no presente. Já ver as imagens na tela, especificamente em Milestone, nos afasta dessa posição, já que experienciamos a narrativa através de um artifício próximo ao narrador onisciente neutro, através da câmera — distante e indiferente dos eventos que ocorrem.

Na cena abaixo, por exemplo, em que a companhia está presa nas trincheiras, esperando um bombardeio incessante passar, em Remarque, sentimos a claustrofobia do “[...] ar irrespirável, espesso e vicioso [que] afeta nossos nervos. Estamos como que sentados no nosso próprio túmulo e esperamos apenas que desabe sobre nós, enterrando-nos.” (p.59). Já em Milestone, a cena é em *medium-long shot*, exibindo toda a trincheira, que parece ampla e não tão desconfortável assim. Em alguns *takes* alternados, são exibidos *close-ups* de alguns dos soldados soterrados, que se mostram agitados com a situação, trazendo um pouco dessa claustrofobia para a tela, mas que ainda não preenchem o amplo espaço da trincheira. A câmera, como coloquei, distante e indiferente, por grande parte do filme, pode ser lida, contudo, como um recurso teórico-conceitual no que concerne narrativa e experiência, como elaboro mais extensivamente na próxima seção, *Relato e Experiência*.

Figura 02: “Você não está com medo, está?”



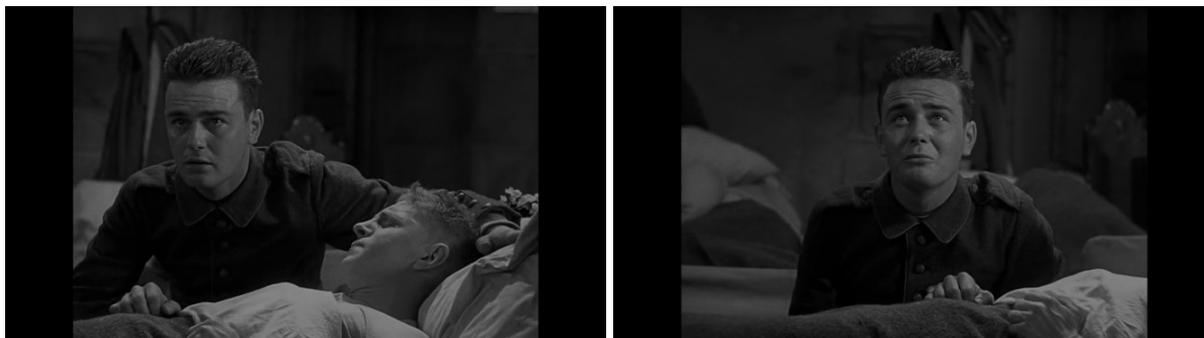
Fonte: *All Quiet on the Western Front* (Lewis Milestone), 1930. 36 min. 12s.

Há, também, alguns exemplos em que os pensamentos de Bäumer são, porém, reproduzidos “fielmente” na adaptação (e não adaptados, como nas cenas acima). Um exemplo marcante é o de sua visita ao hospital onde Kemmerich, um de seus companheiros, que foi atingido em batalha, se encontra deitado em uma maca, com uma de suas pernas amputadas e sofrendo de uma provável infecção, prestes a morrer. Em *Remarque*, Bäumer, sentado ao lado de Kemmerich, pensa, suspendendo a conversa que estavam tendo:

Franz Kemmerich parecia pequeno e magro como uma criança, no banho. Agora, está estendido lá na cama; por que, afinal? Devia-se fazer o mundo inteiro desfilar por esta cama e dizer: — Este é Franz Kemmerich; tem dezenove anos e meio: ele não quer morrer. Não deixem que ele morra! (p.20)

No filme, essa suspensão fica ainda mais demarcada quando a câmera, que enquadra Paul e Kemmerich enquanto estão conversando, um ao lado do outro, desloca-se junto com Paul, para a esquerda, que fica só na cena, olhando para cima e diz, em voz alta, ignorando a presença de Kemmerich: “Oh, Deus, esse é Franz Kemmerich, apenas 19 anos de idade. Ele não quer morrer. Por favor, não o deixe morrer.” Assim, não só as palavras que compõe os monólogos interiores de Bäumer podem ser lidas como uma “transcrição” do livro para o roteiro, como, também, a forma em que elas se apresentam, causando, em ambos, esse efeito de “suspensão” na cena. Vale acrescentar, porém, que o pensamento de Bäumer não é tão disruptivo no texto quanto no filme pela duração de acordo com o tempo interior próprio de cada narrativa, implicando a impossibilidade dessa tentativa de “fidelidade”.

Figuras 03 e 04: “Por favor, não o deixe morrer!” [1] e [2]



Fonte: *All Quiet on the Western Front* (Lewis Milestone), 1930. 63 min. 28s.

Além disso, as palavras, apesar de parecidas, não são as mesmas. Note que, no livro, Paul se volta ao “mundo inteiro” para falar de Franz, denunciando à sociedade os horrores de guerra. Já, no filme, Paul faz um apelo direto a Deus, tornando a morte de Franz na guerra

mais um efeito de algo intangível do que o efeito das práticas sociais e políticas que causaram a guerra.

Em outros exemplos, porém, os pensamentos de Bäumer são adaptados se valendo da linguagem própria do cinema. Logo após a morte de Kemmerich, em *Milestone*, um *fade* toma conta da tela, que faz a transição do interior do hospital para o lado de fora, revelando um homem usando um par de botas surradas próximas à uma escadaria. Suas pernas, trêmulas, lentamente descem os degraus. À medida em que caminha, suas mãos entram em quadro, segurando as lustrosas botas de Kemmerich (essas parecem se alinhar aos degraus e caminhar junto às botas surradas, como se um soldado acompanhasse outro). Ao chegar aos pés da escada, a câmera ergue-se para revelar Bäumer, que se mantém parado por um momento, mostrando em seu rosto sentimentos de tristeza, confusão e também de euforia. De repente, ele corre vertiginosamente para fora de cena. A passagem, em Remarque (p.22), lê-se:

Na porta, sinto a escuridão e o vento como uma libertação. Respiro fundo, e o ar afaga meu rosto, com mais calor e suavidade do que nunca. De repente, começo a pensar em garotas, campos em flor, nuvens brancas. Meus pés caminham sozinhos, arrastando as botas; ando mais depressa, corro. Soldados passam por mim; suas conversas me agitam, sem que eu as entenda. Pela terra, correm forças que me invadem pelas solas dos pés. A noite crepita eletricamente, a linha de frente troveja; é um ressoar surdo, como um concerto de tambor. Meus membros movem-se, elásticos, sinto as articulações fortes; inspiro e expiro com alento. A noite vive, eu vivo. Sinto fome de vida, uma fome muito mais desesperada que a do estômago.

Figura 05: “Paul [,] leve minhas botas para o Müller.”



Fonte: *All Quiet on the Western Front* (Lewis Milestone), 1930. 64 min. 46s.

Aqui, a cena não é construída quase que inteiramente pelo diretor a partir de um pequeno trecho emprestado do livro, como na sequência inicial; ou radicalmente alterada como a sequência final (que explorarei mais tarde) — ambos exemplos de uma adaptação que explora profundamente as possibilidades da construção cinematográfica. O que chama a atenção nessa cena em específico é o detalhe do foco nas botas de Kemmerich. Em *Remarque*, é dito explicitamente que Franz havia morrido logo antes do trecho em questão. Porém, em *Milestone*, Franz é dado como morto simbolicamente: suas botas, que aparecem como sua marca na narrativa já no treino da companhia, são finalmente levadas embora discretamente por Bäumer. A cena retém a trama do material fonte, adaptando as palavras de Bäumer em performance, trabalho de câmera e *mise-en-scène* — que dialogam diretamente com essas palavras — porém, interpretando a interação entre os personagens através de suas botas, símbolo de seus momentos juntos como soldados, na cena.

Dividi os últimos exemplos sobre a construção do ponto de vista do narrador e adaptação dos monólogos interiores de Bäumer na adaptação de *Milestone* em “mais fiéis” ou “menos fiéis” às suas contrapartes no livro de *Remarque*, porém, observando que até o exemplo de adaptação que poderia ser lido como o mais “fiel” no filme exhibe, ainda assim, essencialmente, as marcas de uma adaptação. Mesmo entendendo isso, o fiz assim para trazer essa questão que permeia não só comentários acerca de *Nada de Novo no Front*, mas o campo de estudos da adaptação cinematográfica no geral.

Como muito sabido e já extensivamente discutido, o conceito de “fidelidade” é um fantasma que assombra desde críticas em revistas e jornais conceituados, a blogs de cinéfilos entusiastas e até conversas de bar sobre a adaptação mais recente que estreia no cinema: um bom filme é, para muitos, aquele que foi “fiel” ao seu inseparável companheiro, o livro. Coincidentemente, esse fascínio do público pelo conceito de “fidelidade” tem seus primórdios na mesma época de produção e estreia de *Nada de Novo no Front*, ou, na origem das adaptações “faladas”, como argumenta Deborah Cartmell em seu livro “*Adaptações na Era do Som: 1927-37*” (2015, p.01):

Para o bem ou para o mal, os estudos da adaptação (não confundir com as adaptações filmicas em si) começaram com a adaptação ‘falada’. [...] Devido a presença de palavras faladas, a nada frutífera abordagem de comparar as palavras de um livro com aquelas de um filme falado (o que veio a ser conhecido como “abordagem da fidelidade” no campo de estudos da adaptação) se inicia com as campanhas de publicidade promovendo as adaptações em ‘filmes falados’ como as

primeiras adaptações genuínas do trabalho de um autor. (CARTMELL, 2015, p.01) (Tradução minha)¹⁵

Cartmell ilustra nitidamente seu argumento suscitando como exemplo o comentário do crítico Mordaunt Hall, do jornal *The New York Times*, sobre a estreia de *Nada de Novo no Front* em Nova Iorque (apud Cartmell, 2015, p.11):

Das páginas do amplamente lido livro de Erich Maria Remarque sobre jovens alemães na Guerra Mundial, "Nada de Novo no Front," a *Universal Pictures Corporation* de Carl Laemmle produziu um incisivo e imaginativo filme **audível**, no qual os produtores aderem com ilustre **fidelidade** aos espíritos e eventos do intrigante romance **original**. Foi apresentado ontem à noite no *Central Theatre* diante uma **audiência** que na, maior parte do tempo, foi mantida em **silêncio** por suas cenas realistas. É um feito notável, sincero e diligente, com vislumbres que são vivos e violentos. Como o **original**, não se contém ao exibir os horrores da batalha. É uma oferenda **visual vocalizada** que pulsa e assombra, uma qual os *flashes* de luta são fotografados de maneira admiravelmente efetiva. (HALL, 2015, apud Cartmell, p.11) (Tradução minha; grifos meus)¹⁶

Esse fascínio pelas palavras de uma adaptação falada pode ser observado em muitas outras críticas da época, que exaltaram a adaptação de Milestone pela “fidelidade” à obra de Remarque, como a de Haull, acima, ou como a de John Cohen (1930), publicada no *The Charlotte*, que escreve: “[...] uma transcrição surpreendentemente fiel do amargo livro que varreu o mundo.”¹⁷; ou mesmo como a crítica feita por um autor não creditado publicada no jornal *The Ironwood* (1930) com a chamada: “Super-Produção pela Universal do Mundialmente Famoso Livro de Erich Maria Remarque Mantém Fidelidade com o Autor [...] GRANDE LIVRO POSTO NA TELA ASSIM COMO FOI ESCRITO”¹⁸.

¹⁵*For better or worse, adaptation studies (not to be confused with film adaptations themselves) begins with the 'all taking' adaptation. [...] Due to the presence of spoken words, the unprofitable approach of comparing the words of a book to those spoken in a film (what has become known as the 'fidelity approach' in the field of adaptation studies) begins in earnest in the advertising campaigns promoting the talkie film adaptations as the first ever adaptations of an author's works.*

¹⁶*From the pages of Erich Maria Remarque's widely read book of young Germany in the World War, "All Quiet on the Western Front," Carl Laemmle's Universal Pictures Corporation has produced a trenchant and imaginative audible picture, in which the producers adhere with remarkable fidelity to the spirit and events of the original stirring novel. It was presented last night at the Central Theatre before an audience that most of the time was held to silence by its realistic scenes. It is a notable achievement, sincere and earnest, with glimpses that are vivid and graphic. Like the original, it does not mince matters concerning the horrors of battle. It is a vocalized screen offering that is pulsating and harrowing, one in which the fighting flashes are photographed in an amazingly effective fashion.*

¹⁷*[...] an amazingly faithful transcript of the bitter book that swept the world.*

¹⁸*Universal's Super-Production of Erich Maria Remarque's World-Famous Novel Keeps Faith With the Author [...] GREAT BOOK PUT ON SCREEN AS IT WAS WRITTEN.*

Pesquisando em um arquivo online de jornais americanos, encontrei, na verdade, a palavra “fiel” e derivações em quase todas as críticas publicadas em 1930.

Porém, dessas dezenas de críticas, a de Martin Dickstein (1930) para o *Brookly Daily Eagle* se destacou por reconhecer a “fidelidade” da adaptação como uma falha:

[...] apesar de muitas falhas [...] enquanto a Universal produziu até que uma emocionante, razoavelmente dramática adaptação (*picturization*) do romance de Erich Maria Remarque, eles falharam em fazer uma que fosse brilhante. Essa opinião é emitida após total consideração das dificuldades quais os produtores devem ter encontrado em filmar (*phototographing*) um livro que não se empresta fácil para a tela. Estranhamente, essa transcrição filmica de "Nada de Novo" parece perder algo ao se manter muito próxima das linhas do romance. Muito dos diálogos foram fisicamente retirados das páginas do livro e é essa reprodução quase fiel demais das controversias passagens do romance que provavelmente são responsáveis pelas muitas sequências prolongadas e monótonas na tela. (DICKSTEIN, 1930) (Tradução minha)¹⁹

Por outro lado, uma outra crítica, a de Boyd Martin (1930), que escreveu para o *The Courier Journal*, se destaca por reconhecer a obra como uma adaptação em si e reconhecer, também, as diferenças dos meios em que as obras são produzidas:

Aqueles que leram a história amplamente difundida de Erich Maria Remarque, “Nada de Novo no Front”, sabem o que esperar quando forem ao *The Strand* essa semana para ver a magistral e abrangente versão de Lewis Milestone do romance. A maravilha é que suas expectativas serão inteiramente realizadas porque é difícil de imaginar como qualquer coisa poderia ser colocada no filme que o manteria próximo do original e ainda sim faria o filme ser o que é, um meio totalmente diferente; um de tradução visual. É óbvio que pegar um poderoso e popular romance e adaptá-lo para a tela de forma que os valores do original fossem retidos não seria uma tarefa simples. Em “Nada de Novo no Front”, a tarefa foi talvez ainda mais difícil pela

¹⁹[...] in spite of its numerous faults [...] while Universal has made a fairly exciting, a reasonably dramatic picturization of Erich Maria Remarque's novel, it has failed to make a brilliant. one. This opinion is reported after fully considering the difficulties which the producers must have encountered in photographing a book which did not easily lend itself to the screen. Oddly enough, this film transcription of "All Quiet" seems to lose something by sticking too closely to the lines of the novel. Most of the dialogue has been lifted bodily from the pages of the book, and it is this somewhat too faithful reproduction of the conversational passages which probably accounts for the many prolonged and uneventful sequences on the screen.

necessidade de manter toda a perplexidade e ingenuidade dos jovens que foram forçados à [guerra]. (MARTIN, 1930) (Tradução minha)²⁰

Evidencia-se, então, novamente, o período turbulento e de grandes mudanças na indústria cinematográfica em que *Nada de Novo no Front* foi produzido. Se, por um lado, o conceito de “fidelidade” se instaurou nas críticas a adaptações como consequência do advento do cinema “falado” devido a inédita possibilidade de comparar as palavras de um livro com aquelas de um roteiro, alguns críticos, como Dickstein e Martin acima, não se mostraram capturados por essa nova dinâmica. Em ambas as críticas, esses autores parecem acolher a adaptação como um feito artístico legítimo, mas a apreciando nos termos da linguagem própria do cinema: Martin fala de uma “fidelidade”, mas de uma “fidelidade” do espírito da obra em um “meio totalmente diferente”, não de uma “fidelidade” de palavras; já Dickstein elogia o filme, mas critica as sequências prolongadas causadas pela “fidelidade” dos diálogos — o que talvez poderia ser resolvido utilizando dos meios próprios do cinema, como a montagem, para refinar a experiência fílmica. Rita Filanti (2017, p.118) nos lembra:

Um preconceito contra "palavras" se deu origem nas escritas dos primeiros teóricos do cinema, como Eisenstein, Arnheim, Balazs e Kracauer, que notoriamente favoreciam o cinema mudo sobre o som (Kozloff, 2000: 6-7). Para Eisenstein, a essência do cinema se situa primariamente na imagem, e montagem era primordial. Consequentemente, a linguagem representava uma ameaça à especificidade do cinema, que tinha atingido um estado de quase-perfeição em sua era silenciosa. Além de ser não-estético, o diálogo não adiciona nada à expressividade da imagem em movimento [...] Também, Balazs, celebrando o cinema como uma linguagem sem palavras, temia a chegada do som como o advento de uma nova Torre de Babel, que desafiaria a universalidade do cinema (*ibid.*: 116-125) Teóricos clássicos, em suma, consideravam o advento da linguagem verbal uma ameaça contra o cinema como uma linguagem em si própria, seu aspecto visual sendo precisamente a base qual o desenvolvimento do cinema como uma arte independente havia se instaurado. (FILANTI, 2017, p.118) (Tradução minha).²¹

²⁰These who have read Erich Marla Remarque's much circulated story "All Quiet On the Western Front" know what to expect when they go to The Strand this week to see Lewis Milestone's masterful and comprehensive cinema version of the novel. The wonder is that their expectations will be entirely realized for it is hard to imagine how anything could have been given the film that would have made it closer to the original and still made the film, an entirely different medium; one of visual translation. It is obvious that to take a powerful and popular novel and adapt it for the screen so that the values of the original would be retained would be no simple task. In "All Quiet On the Western Front" the task was perhaps made even more difficult because of the necessity of retaining all the bewilderment and naivete of the youngsters who were forced into [war].

²¹A bias against "words" originated in the writings of early film theorists, namely Eisenstein, Arnheim, Balazs and Kracauer, who notoriously championed silent film over sound (Kozloff, 2000: 6-7). To Eisenstein, the essence of cinema lay primarily in the image, and montage was paramount. Consequently, language posed a threat to that cinematic specificity which had reached a state of near-perfection in the silent era. Besides being non-aesthetic, speech added nothing to the expressivity of the moving image [...] Also Balazs, in celebrating the cinema as a wordless language, feared the coming of sound as the advent of a new Tower of Babel that would

Algo interessante que se nota nas páginas dos jornais onde essas críticas foram veiculadas e que revelam ainda mais essa “abordagem da fidelidade” são as ilustrações que as acompanham. Nas imagens abaixo, retiradas do *Shamokin Dispatch* (1930), *The Courier Journal* (1930), e *Spokane Daily Chronicle* (1930), respectivamente, o livro ocupa uma posição de destaque nos anúncios: em todas elas vemos o livro de Remarque, com a ilustração da primeira capa exibindo o rosto de Paul Bäumer tal qual foi publicada nos Estados Unidos e serviu de inspiração para o pôster do filme — diferentemente da capa da primeira edição em alemão, que exibia somente o título e uma dedicatória —; a primeira e terceira imagem representam o livro conjurando quadros do filme direto de suas páginas e a do *The Courier* até mesmo diz: “o livro que te emocionou agora fala com você da tela!”. Da ilustração na primeira capa aos quadros conjurados, vê-se o apelo do elemento visual e a subordinação do filme ao livro que foi instaurada na recepção das obras nos Estados Unidos.

Figuras 06; 07; e 08: *Nada de Novo no Front* nos jornais.



Além disso, a questão da “fidelidade”, aqui, vai ainda além do escopo das questões da adaptação cinematográfica. Muitas foram as críticas que exaltaram *Nada de Novo no Front* como uma representação “fiel” da guerra. Um autor não-creditado, por exemplo, escreve para o jornal *The Spokane Daily Chronicle* uma coluna com o título “GUERRA, EM SI MESMA, TRANSPLANTADA: tarefa estupenda de reproduzir cenas [da guerra] na tela do cinema.”²², onde exalta a adaptação de Milestone por “fiel e realisticamente transplantar os campos de

challenge the universality of cinema (ibid.: 116-125). Classical theorists, in sum, considered the advent of verbal language a threat to the notion of cinema as a language of its own, its visual aspect being precisely the basis upon which the promotion of the cinema as an independent art had been grounded.

²² WAR, ITSELF, TRANSPLANTED: Stupendous Task to Faithfully Reproduce Scenes for Film Screen.

batalha encharcados de sangue e apinhados de arame farpado da França para a capital do cinema na Califórnia”²³. Abordarei essa questão mais extensivamente na seção *Representações de guerra*.

Tenho usado o termo “fiel” e suas derivações indiscriminadamente nos últimos parágrafos, mas sempre as colocando entre aspas para indicar que entendo a significação possível que pode ser feita da adaptação em um nível elementar de observação, mas que não compartilho desse conceito em uma análise mais complexa. Mesmo que seja possível usar as mesmas ou aproximadas palavras escritas do livro no roteiro da adaptação; mesmo que se busque que essas palavras ocupem a “mesma posição” em uma perspectiva linear da narrativa, como no caso do “prólogo” adaptado em intertítulo, ambos localizados no início das obras; mesmo que se procure que a construção da cena no filme provoque os mesmos efeitos narrativos encontrados no livro, como o efeito de “suspensão” na cena entre Bäumer e Kemmerich no hospital; mesmo assim, o conceito de “fidelidade” no campo de estudo das adaptações é inerentemente contraditório, visto que os meios em que as obras se localizam são inerentemente diferentes. Nas palavras de Robert Stam (2008, p.20):

a passagem de um meio unicamente verbal como o romance para um meio multifacetado como o filme, que pode jogar não somente com palavras (escritas e faladas), mas ainda com música, efeitos sonoros e imagens fotográficas animadas, explica a pouca probabilidade de uma fidelidade literal, que eu sugeriria qualificar até mesmo de indesejável. (STAM, 2008)

Voltando às imagens 06, 07 e 08, nota-se que a primeira imagem foi emoldurada entorno de suásticas: algo que pode parecer algo irrelevante em um primeiro olhar, apenas uma coincidência irrelevante que não insinua uma hipótese sobre um olhar americano desconfiado sobre *Nada de Novo no Front*, mas que algumas críticas sobre o filme na época sugerem o contrário. Uma coluna escrita por um autor não creditado, veiculada no *Seminole Morning News* com o título de “Nacionalismo Renunciado na Produção de ‘Nada de Novo no Front’” relata como a equipe técnica e atores “alemães, Franceses, Britânicos, Russos, Canadenses, americanos e Italianos” se uniram para que tornar o filme realidade. Uma coluna no *Shamokin Dispatch* (1930) até mesmo argumenta:

²³ *Faithfully and realistically transplanting the blood-soaked and barbed-wire threaded battle fields of France to the California movie capital.*

"Nada de Novo no Front" é primariamente a história de juventude, da juventude de todas as nações em guerra. É a história de uma juventude que simboliza em si o destino de todas as juventudes, camaradas e adversários, jogados nas mandíbulas flamejantes da guerra. [...] Por acaso, e pelo gênio que guiou a caneta de Erich Maria Remarque, a figura central de "Nada de Novo no Front" é um alemão. Mas nacionalidade não significa nada. O herói é o "soldado desconhecido" de todas as nações — a epitome de todas juventudes que sofreram e voltaram, mudados, a um mundo que os superou." (Tradução minha)²⁴

O sentimento nessas duas colunas parece sugerir que a adaptação de *Nada de Novo no Front* foi recebida com otimismo nos Estados Unidos, transpassando fronteiras nacionais e culturais. Porém, Robert E. Sherwood (1930), para o *The Charlotte News*, ao recordar os ânimos em Hollywood quando Carl Laemmle adquiriu os direitos de filmagem de *Nada de Novo no Front*, relembra os comentários e “piadas insultantes” feitas nos bastidores dos estúdios: “Um espertinho disse que o Sr. Laemmle estava pondo um final feliz no romance de Erich Remarque. Ele estava reorganizando os fatos para que, afinal, a Alemanha ganhasse a guerra.”²⁵ Em uma coluna na mesma página, John Cohen substancia o sentimento ao escrever:

lembre-se, esse é um filme de guerra lidando somente com as tragédias dos alemães. [...] apesar das nacionalidades dos personagens dos dois filmes te levariam a acreditar que [...] *Journey's End* lideraria em bilheteria, [*"Nada de Novo no Front"*] é um sucesso ainda maior que *Journey's End*. Isso é bem difícil de explicar [...] "*Nada de Novo*" é primariamente um espetáculo de horrores físicos, enquanto *Journey's End* é um filme mais intimista de sofrimento psicológico. (Tradução minha)²⁶

A adaptação de Milestone foi, sim, um inegável sucesso nos Estados Unidos, onde foi feita: ao ser indicada em quatro categorias no Prêmios da Academia e ganhar em duas delas (sendo uma de Melhor Filme); pelas críticas avaliativas feitas por especialistas americanos da época, ter uma aprovação de 97% em um total de 77 críticas; e ser o terceiro filme de Hollywood a mais arrecadar dinheiro no ano; o filme *Nada de Novo no Front* foi, sim, muito

²⁴'*All Quiet on the Western Front*' is primarily the story of youth, the youth of all nations, in war. It is the story of one youth who symbolizes in himself the fate of all youth, comrades and foemen, cast into the flaming maw of war. [...] By chance, and the genius that guided the pen of Erich Maria Remarque, the central figure of '*All Quiet on the Western Front*' is a German. But nationality means nothing. The hero is the 'unknown soldier' of all nations—the epitome of all youth that suffered and died in war or suffered and came back, not the same, to a world that had passed them by.

²⁵One boulevard wit said the Mr. Laemmle was putting a happy ending on Erich Remarque's novel. He was arranging matters so that it could turn out that Germany won the war.

²⁶This, mind you, is a war film dealing solely with the tragedies of the Germans. [...] Although the nationalities of the characters of the two films would lead you to expect [...] that '*Journey's End*' would lead, [*All Quiet on the Western Front*] is an even bigger success than "*Journey's End*". This is rather difficult to explain [...] "*All Quiet*" is primarily a spectacle of physical horrors, while '*Journey's End*' is a more intimate picture of mental suffering.

bem recebido pelo país. Porém, seria ingênuo pensar que não houve desconfiança e até uma tentativa de prejudicar a imagem da adaptação, como na crítica de Cohen — que subestima a popularidade do filme e até a sua substância artística em relação ao filme Britânico (ou, dos “Aliados”) —, ou como em associar a imagem do filme no anúncio promocional a suásticas — que já era um símbolo bem estabelecido pelo Partido Nazista em 1930. Atitudes que revelam até uma condescendência em relação aos alemães, como Pauline Kael (1991) argumenta: "E talvez não foi mais fácil fazer *Nada de Novo* porque seus heróis são alemães? Guerra sempre parece uma perda trágica quando contada do ponto de vista dos perdedores"²⁷

Assim, pensar uma adaptação vai além de pensar em uma comparação direta entre os textos ou os meios em que as obras se manifestam, mas implica pensar, também, no contexto sócio, histórico e cultural em que essas e seus meios estão inseridos. De acordo com Cartmell (2015, p.01):

Escritores do século vinte-e-um do campo das adaptações têm, mais frequentemente do que o contrário, abordado estudos (em particular adaptações para a tela e textos literários) ao refletir o que existe de errado com o campo: batalha-se contra uma mentalidade da qual não se ganha de que o filme tem que ser 'fiel' ao livro que alega ter sido baseado; a abordagem é geralmente é absorta aos fatores econômicos e industriais que moldam o produto final; desconsidera-se o roteiro, figurino, trilha sonora, elenco e outros aspectos da produção; as fronteiras estão se tornando muito amplas; baseia-se fortemente em 'estudos de caso'. Críticos tenderam a abordar adaptações via textos literários [...] ou gêneros [...] ao invés de situá-las em um contexto histórico específico. (CARTMELL, 2015, p.01) (Tradução minha)²⁸

Como coloquei, esta pesquisa não é sobre usar *Nada de Novo no Front* como ponto de partida para iniciar uma discussão conceitual-teórica hermenêutica. Porém, não seria possível comentar a adaptação em filme sem pensar em suas questões específicas. Nesse capítulo, procurei explorar minhas impressões iniciais da leitura das obras de Remarque e de Milestone. Argumentei sobre as principais diferenças e semelhanças entre a construção narrativa e estética de ambas no que tange os elementos fundamentais de uma narrativa —

²⁷*And wasn't it perhaps easier to make 'All Quiet' just because its heroes were German? War always seems like a tragic waste when told from the point of view of the losers.*

²⁸*Twenty-first century writers on adaptation have, more often than not, approached adaptation studies (in particular screen adaptations of literary texts) by reflecting on what is wrong with the field. The most vociferous of these complaints are: it is battling against a no-win mindset that a film has to be 'faithful' to the book it claims to be based upon; its approach is often oblivious to the economic and industrial factors shaping the end product; it disregards the screenplay, costumes, soundtrack, casting and other aspects of the production; its boundaries are becoming too wide; and it relies too heavily on the 'case study'. Critics have tended to approach adaptations via literary texts [...] or genre [...] rather than situating them within a specific historical context.*

tempo, espaço, eventos, trama e personagens — partindo do pressuposto de uma diferença elementar entre elas, visto não só a mudança do meio em que elas se manifestam, mas também do contexto histórico-social que constituem tanto as obras quanto esses meios. Se tratando de uma adaptação cinematográfica, passei, também, pela chamada “abordagem da fidelidade”, que se destaca no campo de estudo dessas adaptações, trazendo, nas críticas e divulgações que circularam sobre o filme de Milestone no seu ano de lançamento, considerações sobre a “fidelidade” do filme ao livro, para então problematizar essa abordagem. Além disso, a partir das minhas impressões iniciais, apontei alguns pontos em comum nas obras, que podem ser lidos através de quadros referenciais-teóricos específicos, que serão discutidos mais extensivamente nos capítulos a seguir.

II — RELATO E EXPERIÊNCIA

Que relato da experiência tem condições de esquivar a contradição entre a firmeza do discurso e a mobilidade do vivido? A narração da experiência guarda algo da intensidade do vivido, da *Erlebnis*? Ou, simplesmente, nas inúmeras vezes em que foi posta em discurso, ela gastou toda possibilidade de significado? A experiência se dissolve ou se conserva no relato? É possível relembrar uma experiência ou o que se relembra é apenas a lembrança previamente posta em discurso, e assim só há uma sucessão de relatos sem a possibilidade de recuperar nada do que pretendem como objeto? Em vez de reviver a experiência, o relato seria uma forma de aniquilá-la, forçando-a a responder a uma convenção? Há algum sentido em reviver a experiência ou o único sentido está em compreendê-la, longe de uma revivência, e até mesmo contra ela? Qual é a garantia da primeira pessoa para captar um sentido da experiência? Deve prevalecer a história sobre o discurso e renunciar-se àquilo que a experiência teve de individual? Entre um horizonte utópico de narração da experiência e um horizonte utópico de memória, que lugar resta para um saber do passado? (SARLO, Beatriz, *Tempo Passado*, 2007. p.23)

Assim Beatriz Sarlo (2007) abre o segundo capítulo, *Crítica do Testemunho: sujeito e experiência*, de seu livro, *Tempo Passado Cultura da Memória e Guinada Subjetiva*, no qual desenvolve reflexões sobre tempo (passado [e presente]), da cultura [,] da memória, do sujeito, da subjetividade, do relato e da experiência. Em forma de ensaio, Sarlo não pretende simplesmente responder a todas as perguntas postas em torno dessas noções e esgotá-las até sua palavra final, mas de propor, através de uma densa argumentação, um apelo à reflexão ao leitor — assim como também proponho nesta seção a partir das mesmas perguntas.

Na introdução desta dissertação, fiz um breve relato do que me lembro das minhas aulas de história do ensino fundamental e médio. Além de contextualizar os primórdios da minha pesquisa, o parágrafo foi, espero, uma provocação para pensarmos memória, experiência e relato. Se minha professora de história da época lesse o que escrevi, talvez discordasse veementemente do que leu (ou talvez não); talvez algum colega de classe concordasse comigo, entretanto (ou talvez não se lembre de nada para concordar ou discordar [mas talvez o fizesse mesmo assim]). Falo muito sobre minhas aulas do ensino básico, tanto que nem lembro mais se tudo isso aconteceu mesmo ou se é uma amálgama de memória e imaginação (se não forem as duas uma só coisa). E para quem me ouve, pode muito indignar-se com um típico exemplo da educação pública no Brasil. Mas mesmo que eu afirmasse com convicção que lembro de tudo como se fosse possível lembrar de ontem, a experiência do que vivi não seria a experiência do que lembro e não seria, também, a experiência que eu conto ou

a experiência que você recebe. Mas eu o faço mesmo assim. O faço porque quero. Porque sinto que tenho que o fazer.

Pode parecer que estou colocando muito lirismo onde não há nenhum — são apenas lembranças de um ensino básico imperfeito, como o de quase todos os brasileiros. Porém, essa não é a história toda. Minha infância e adolescência foram períodos muito sombrios na minha vida: pobreza, pais divorciados, sexualidade desviante, vícios, depressão, entre outras coisas que não quero elaborar sobre — pois o relato de experiência é, também, sobre o que não é relatado. A escola, como um dos pilares que organizava minha vida, era onde essa escuridão refletia mais claramente: um lugar de promessas para o futuro, quando eu não via futuro nenhum. Na época, eu não acreditava que sobreviveria a tudo isso; ou eu morreria jovem (como inclusive tentei) ou viveria miseravelmente. Mas através, principalmente, da educação formal, por mais imperfeita que essa tenha sido, sobrevivi. Entre saber o necessário para passar nas provas (e, hoje, escrever esta pesquisa) e estudar o contexto que inspirou meus jogos, músicas, livros e filmes favoritos, a curiosidade de querer saber cada vez mais me manteve vivo. E falar sobre tudo isso também.

Primo Levi, em seu livro de memórias sobre seu tempo como prisioneiro em Auschwitz, *É Isto um Homem* (1947), escreve:

A necessidade de contar ‘aos outros’, de tornar ‘os outros’ participantes, alcançou entre nós, antes e depois da libertação, caráter de impulso imediato e violento, até o ponto de competir com outras necessidades elementares. (LEVI, 1988, p.07)

Partindo das palavras de Levi, podemos pensar três premissas que constituem o relato: esse parte de uma “necessidade”; ademais, aqui, “violenta”, de “contar ao outro” — ou uma necessidade que reflete as condições que o criou; e o relato sempre pressupõe “o outro”, implicando em sua dialogicidade e em uma dissemelhança fundamental entre aquele que conta e aquele que ouve. Poder-se-ia argumentar que “a necessidade de contar ‘aos outros’” é uma “necessidade elementar” de todo ser humano: somos seres constituídos de linguagem, de comunicação; nos comunicar é a base das relações humanas. Além disso, todos aqueles que sobrevivem a um evento que deveria ser, em tese, fatal, podem argumentar que essa necessidade é, talvez, ainda mais “elementar”, visto a necessidade de elaborar para sobreviver. Pense, por exemplo, sobre o meu relato pessoal acima, ou até mesmo sobre

relação de um psicoterapeuta com seu paciente: o processo terapêutico se estabelece a partir do relato do paciente, que procura ressignificar suas questões pessoais através da elaboração no processo de comunicação. O que torna as palavras de Levi ou o texto de Remarque, então, tão notórios e, além disso, semelhantes?

Em termos simples: Primo Levi sobreviveu ao Holocausto; Remarque, à Grande Guerra. Para além de um impacto quase paralisante que a mera menção do nome dado a esses eventos provoca, é justamente o fato de reconhecermos esses nomes e remetê-los a ideias discursivas específicas que tornam esses relatos notórios: esses não são relatos de experiências individuais, mas de experiências coletivas; e dessas experiências coletivas surgem disputas e reivindicações das significações culturais e políticas possíveis em seu contexto social. Pense, por exemplo, nas diferentes recepções à obra de Remarque quando foi publicada na Alemanha, como os exemplos que elenquei na *Introdução* dessa pesquisa: por um lado, argumentou-se que *Nada de Novo no Front* “deveria ser lido por todos como um documento antiguerra” pois “descreve em inesquecíveis e gráficos termos as horríficas experiências e privações que o soldado de front era exposto”; por outro, o livro foi chamado de “monumento da vergonha” e foi clamado para que “retirem esse livro das escolas” — além de ter sido oficialmente censurado e queimado na *Bücherverbrennung* pela União de Estudantes alemães em 1933²⁹.

Além disso, *Nada de Novo no Front*, filme, foi censurado não só na Alemanha pelo partido Nazista por retratar o povo alemão de modo incondizente com a visão de um povo heroico que esses quiseram construir para tomarem o poder (inclusive tendo Joseph Goebbels, chefe propagandista do regime Nazista, orquestrado protestos na estreia do filme em Berlin com bombas de gás e ratos nas salas de cinema)³⁰, mas, também, na Áustria e França por diferentes motivos — sendo um deles a alegação de “pacifismo”, algo visto como vergonhoso, desonroso —³¹ e sofreu tantos cortes, censuras e alterações em Hollywood que a versão original do diretor só foi restaurada em 2006 pela *United States Library of Congress*, mais de 70 anos depois, com o que pode ser encontrado das cenas originais³². Das versões cada vez mais curtas e adulteradas, algumas incluíram, por exemplo, novos elementos, como uma narração em *voiceover* que retratava os soldados da obra em favor do exército Nazista;

²⁹LOHNES, Kate. <https://www.britannica.com/topic/All-Quiet-on-the-Western-Front-novel>.

³⁰<https://www.dw.com/en/how-all-quiet-on-the-western-front-ran-afoul-of-nazi-film-censors/a-55648879>.

³¹<https://www.dw.com/en/how-all-quiet-on-the-western-front-ran-afoul-of-nazi-film-censors/a-55648879>.

³²<https://www.imdb.com/title/tt0020629/alternateversions>.

imagens e sons da Guerra da Coreia; e a adição de trilha sonora ao final do filme que era, originalmente, quase silencioso³³.

A produção de *Nada de Novo no Front* até mesmo ditou as práticas por vir nos estúdios Hollywoodianos, que passaram a evitar possíveis controvérsias, como a não-inclusão de personagens judeus³⁴, a favor da aprovação de censores (como o próprio Joseph Goebbels) em vista do lucro possível não só no mercado internacional, mas como no próprio mercado nacional, que começara a se autocensurar através do *Motion Picture Production Code* para agradar um EUA conservador (apesar de não ter poder para censurar filmes oficialmente, o código apontava temas que não poderiam ser retratados nas obras cinematográficas — como miscigenação, profanidades, violência, guerra — sob pena de ser condenado ao ostracismo por grandes estúdios e cinemas)³⁵. Sendo assim, entende-se, a partir dessas inúmeras intervenções, dessa polifonia que constrói o relato de Remarque, estando intrinsecamente amarrado à esfera pública devido a condição que o criou, a especificidade de seu relato e de outros que surgem de eventos limite: entende-se uma impossibilidade de narrar, de transmitir experiência, à medida em que o relato do indivíduo não pode se realizar tal como intencionado. Novamente, poder-se-ia argumentar que um relato ideal tal como intencionado por um narrador ideal para com um ouvinte ideal é impossível de se realizar e que essa polifonia que constrói o relato de Remarque é justamente a sua característica fundante, mas qual seria, em casos como esse, a força da voz do indivíduo em oposição à voz do coletivo, então?

Vale lembrar que *Nada de Novo no Front* não se trata de uma autobiografia, mas sim de uma ficção em primeira pessoa, o que torna sua credibilidade na esfera pública como um relato do que foi a Grande Guerra ainda mais controversa.

Para mais, tratando-se de “relato ideal”, seria impossível, ou, no mínimo, indesejável, escrever sobre os chamados “livros de guerra”, como *Nada de Novo no Front*, sem examinar as observações de Walter Benjamin sobre o tema. Benjamin, discorrendo sobre os impactos de uma era técnica — e da Grande Guerra que a demarcou — na noção ocidental de experiência no século XX, declara que (pp.01-03) “está claro que as ações da experiência estão em baixa, e isso numa geração que entre 1914 e 1918 viveu uma das mais terríveis experiências da história”; para Benjamin, nessa era, há uma “pobreza de experiência”. As

³³<https://www.imdb.com/title/tt0020629/alternateversions>.

³⁴CARTMELL, Deborah. <https://www.bloomsbury.com/us/adaptations-in-the-sound-era-9781623562021/>

³⁵<https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/UsefulNotes/TheHaysCode>.

afirmações de Benjamin partem de pressupostos de que a experiência estaria ligada ao corpo e à voz; que a experiência é intrinsecamente “rica”; e que deve “ser transmitida como um anel, de geração em geração”. Assim, livros como *Nada de Novo no Front*, não representam uma experiência possível porque “Os livros de guerra que inundaram o mercado literário nos dez anos seguintes não continham experiências transmissíveis de boca em boca”, visto que os “combatentes tinham voltado silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos”, dado o impacto dos “campos[s] de forças de correntes e explosões destruidoras [no] frágil e minúsculo corpo humano”.

Apesar de coeso em si, o argumento de Benjamin parte de pressupostos utópicos para uma experiência ideal: a experiência, como conceito descritivo, não qualitativo, e que se desdobra em múltiplas significações possíveis para descrever as múltiplas experiências possíveis de diferentes pessoas em diferentes contextos, não deveria ter presumida apenas uma dessas possibilidades como um referencial a partir do qual podemos formar uma hierarquia de experiências, i.e. “rica” ou geracional. Além disso, Benjamin, nesse mesmo texto, ao comentar sobre uma determinada parábola e seu efeito no ouvinte, conclui que “Sabia-se exatamente o significado da experiência”, pressupondo, também, a transmissão dessa experiência ideal através de um narrador e ouvintes também ideais: aquele que narra tem pleno domínio sobre sua narrativa e sobre a experiência qual quer transmitir e seu ouvinte acessa essa experiência tal qual foi intencionada e à compreende em sua totalidade, em sua “exatidão”. Ademais, ao presumir a transmissão de experiência ligada ao corpo e à voz, Benjamin descarta a possibilidade dessa transmissão acontecer através de outras linguagens, de outras formas de comunicação, como pela escrita, por exemplo.

Porém, é interessante notar como argumento de Walter Benjamin sobre uma pobreza de experiência dos “combatentes [que] tinham voltado silenciosos do campo de batalha”, pelo impacto dos “campo de forças de correntes e explosões destruidoras [no] frágil e minúsculo corpo humano” alinha-se, intencionalmente ou não, com o conceito de “*shell shock*” (ou, choque [causado por] bombas), cunhado em 1915 por Charles Myers, médico Britânico que publicou artigos acadêmicos na área de saúde mental de combatentes da Grande Guerra durante o período. O conceito, que foi usado extensivamente por médicos, soldados, oficiais e civis durante a guerra, descreve “uma reação à intensidade do bombardeio e do combate, que produz uma sensação de desamparo que se manifesta em pânico, medo, e fuga, ou uma incapacidade de pensar e agir racionalmente, como dormir, andar ou *falar*” e que hoje, foi cambiado no contexto militar por termos quase-sinônimos, como “*Combat Stress Reaction*”

(ou Reação de Stress ao Combate) ou mesmo “Transtorno de Estresse Pós-traumático”. Todos esses termos tendem a atribuir o “mutismo” dos soldados que voltam dos campos de batalha a processos mentais próprios do indivíduo.

Apesar de Bäumer não manifestar sintomas extremos tais quais exemplos clássicos da literatura médica sobre o tema, é interessante pensar esse “mutismo” não através de um escopo psicopatologizante, como comumente feito em estudos sobre *Nada de Novo no Front* em muitos outros romances de guerra, mas através de questões sociais e relacionais, como elaborei acima ao discorrer sobre as múltiplas intervenções que constroem o relato de Remarque e como elaborarei ainda mais extensivamente, a seguir, na análise das obras.

2.1 Relato e experiência na construção narrativa e estética de *Nada de Novo no Front*

Pressupondo que o relato sobre eventos limite intrínsecos à esfera pública atesta à impossibilidade individual de narrar e de se transmitir experiência, então uma obra que desloca e mantém o espectador afastado dos eventos o faz mais exemplarmente do que uma obra que situa o espectador muito próximo dos acontecimentos. Enquanto Remarque nos convida a experienciar a guerra como se fôssemos mais um membro do pelotão de Bäumer (e até mesmo uma parte de sua consciência), Milestone nos mantém em nosso lugar de apenas espectadores, nos lembrando a todo momento de nossa pretensão quase sádica de querer viver essa catástrofe de perto.

Poder-se-ia argumentar que qualquer adaptação cinematográfica da obra de Remarque, filmada na perspectiva de um narrador onisciente neutro em terceira pessoa, evocaria o mesmo efeito; porém, há cenas particulares em Milestone que intensificam esse sentimento. Por exemplo: logo após Bäumer e amigos marcharem ao posto de alistamento ao comando de seu professor, abre-se a segunda sequência do filme — o treinamento da companhia. Porém, antes que os jovens soldados se dirijam ao barracão para desfazerem suas malas e iniciar o treinamento, é exibida uma sequência de 23 segundos mostrando os rapazes chegando ao quartel. Nesse momento, estamos estacionados do outro lado da rua, espiando a ação pelas portas entreabertas do edifício; à esquerda dessas portas, um guarda portando um fuzil patrulha a calçada, andando de um lado para o outro como quem procura por um intruso. É um lembrete que podemos espreitar, mas não podemos entrar.

Figura 09: "Em coisa de um mês, estarei coberto de [medalhas]."



Fonte: *All Quiet on the Western Front* (Lewis Milestone), 1930. 09min. 50s.

Após marcharem animados pelo pátio do exército e chegarem ao barracão, os rapazes procuram suas camas, desfazem suas malas, trocam suas roupas de civis por uniformes e confraternizam conversando sobre suas expectativas de vida agora que fazem parte do exército. Entra em cena Himmelstoss, ou o “Terror de Klosterberg” (p.11), que nos foi apresentado na sequência inicial do filme como um modesto carteiro “na vida civil” (p.17), e agora é Cabo do pelotão. Os jovens soldados, contentes por vê-lo, tentam interagir, comentando sobre o seu belo uniforme e tratando-o carinhosamente pelo apelido em diminutivo do seu nome: “Himmie”; porém, Himmelstoss impetuosamente os afasta, afirmando-se como de uma patente superior. Então, esbraveja ordens para que os rapazes formem uma fila e assevera que “a primeira coisa a se fazer é “esquecer tudo que vocês um dia souberam! [...] ou o que um dia serão”. Nessa curta sequência, são apresentados três tópicos recorrentes em *Nada de Novo no Front*: a diferença entre os soldados de trincheira e outros membros do exército (e, ainda, de civis), suas identidades fragmentadas e as prospecções de uma geração perdida — tópicos que abordarei no último capítulo. Mas é, também, o primeiro de muitos outros momentos a vir em que Bäumer é silenciado não pelo choque causado por bombardeios, mas pela sua relação com o “outro”.

Seguindo imediatamente a cena acima, inicia-se o treinamento do pelotão: em um primeiro exercício, Himmelstoss ordena que os soldados se joguem ao chão lamacento. Enquanto os soldados se sujam, nós os vemos de frente e de cima para baixo, na perspectiva e ao lado de Himmelstoss. Enquanto eles marcham forçados a cantar, caminhamos ao lado como um inspetor do exército. Somos colocados na posição dos opressores, mesmo quando queremos estabelecer uma relação de empatia com os oprimidos. De certa forma, essa construção estética que Milestone estabelece em sua narrativa mostra que, não só Himmelstoss, mas todos carregamos uma certa parcela de culpa no sofrimento dos jovens soldados, mesmo que uma “culpa de sobrevivente” — e, para os espectadores de países que lutaram contra a Alemanha na Grande Guerra — como os Estados Unidos, onde o filme foi filmado — essa “culpa” pode ser exponencializada.

Figuras 10 e 11: “Pro chão!” e “Então não temos espírito, hum?”



Fonte: *All Quiet on the Western Front* (Lewis Milestone), 1930. 14min. 12s; 19s.

Em alguns breves quadros intercalados, somos colocados em meio ao pelotão, mas já sendo afastados logo em seguida, quase como se o diretor nos provocasse com a ideia de que fazemos parte do grupo, apenas para nos lembrar que não.

Mais à frente, tendo concluído o treinamento, os jovens soldados são despachados em sua primeira campanha. Eles desembarcam de um trem, que corta a tela em dois: de um lado, os soldados, rodeados por casas destruídas, marcham em direção ao conflito; de outro, oficiais de um escalão maior e enfermeiras ficam para trás (reforçando mais uma vez a diferença entre os soldados de trincheira, outros membros do exército e civis). Um bombardeio começa nos arredores e todos vão ao chão em pânico. Enquanto isso, observamos todo o acontecimento do

alto da estação, através de uma ampla janela — como uma tela de cinema; o som está abafado e mal ouvimos as bombas em comparação com os bombardeios seguintes. Estamos seguros e protegidos e mais uma vez somos lembrados que, apesar de nos aproximarmos dos conflitos nas cenas seguintes, ainda somos meros espectadores assistindo a um massacre. Assim que o bombardeio é cessado, os que estão atrás do trem retornam imediatamente às suas atividades de forma tranquila, como se nada tivesse acontecido. Porém, Behm — o aluno mais receoso durante o alistamento, mas que foi convencido, especialmente por Bäumer, a se juntar à turma — do outro lado do trem, aparece estirado no chão: foi atingido por um fragmento das bombas.

Figura 12: “Cubram-se!”



Fonte: *All Quiet on the Western Front* (Lewis Milestone), 1930. 20min. 55s.

Os soldados então se levantam e procuram por Paul, que, por sua vez, procura por Behm. Ao vê-lo caído, Paul corre em sua direção e se ajoelha em sua frente, desconsolado, tentando fazer com que o rapaz se levante — mesmo percebendo que já é tarde demais. Soldados correm ao fundo procurando por abrigo. Os outros amigos de Paul o buscam e o arrastam para um lugar seguro — ele não queria deixar o Behm para trás. Sente então, pela

primeira vez, um sentimento que o acompanhará pelo resto da narrativa: culpa. Sente culpa por sobreviver enquanto seus amigos morrem: Behm, Kemmerich, Tjaden, Kaczinsky e todos os outros dois milhões de soldados alemães.

Figura 13: “Behn, seu tolo!”



Fonte: *All Quiet on the Western Front* (Lewis Milestone), 1930. 21min. 35s.

Essa “culpa” seria o que, novamente, os manuais de desordens mentais classificariam como “culpa de sobrevivente”; “síndrome de sobrevivente”; ou “desordem de sobrevivente”: “uma condição mental que ocorre quando uma pessoa acredita que fez algo errado ao sobreviver um evento trágico ou traumático quando outros não puderam”³⁶. Além dos manuais, o termo é, também, assim como “trauma”, “*shell shock*”, e “PSPT”, como listei acima, popularmente utilizado pelo público geral em uma espécie de discurso social psicopatologizante que escapou dos consultórios e assumiu um lugar comum na sociedade. Porém, como coloquei, prefiro entender Bäumer não através de seus processos mentais, como comumente feito em estudos sobre *Nada de Novo no Front*, mas através de questões sociais e relacionais, que podem ser evidenciadas, por exemplo, em sua relação com Behm, como na

³⁶MURRAY, Hannah; PETHANIA, Yasmin; MEDIN, Evelina. <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/34557258/>

seguinte passagem, quando Bäumer finalmente confronta Kantorek, professor que os convenceu a se alistarem: “Josef Behm estava conosco e não queria apresentar-se. Morreu três meses antes da data em que teria sido mobilizado por lei” (p.89)

A cena, que não entrou na adaptação de Milestone, substancia o desespero de Bäumer ao ver Behn caído no chão: para além de um lugar comum de empatia com um companheiro derrubado ou um sentimento individual de que talvez tenha feito algo errado para que tenha sobrevivido, contrário de seu amigo (como definido nos manuais), Bäumer entende que, se existe uma culpa, essa seria daqueles que orquestraram a guerra, de Kantorek, por instigar seus alunos a morrerem pela pátria-pai. E se Bäumer se sente culpado por ajudar a convencer Behm a se alistar, ou se sentisse culpado por sobreviver, não seria isso resultado dos discursos sociais em torno do soldado de front, da juventude de ferro, que, como lembra Kantorek, são e lutam, pois: “*Dulce et decorum est pro patria mori*”?

Para além de Behm, em outros exemplos, que também não entraram na adaptação de Milestone, temos, novamente, a morte de Kemmerich — que se inicia muito antes da cena no hospital:

De mais a mais, era a mim que tinha em mira — a todo instante agarrava-me pelo braço, implorando-me que tomasse conta de Franz lá nas trincheiras. Na verdade, ele tinha um rosto de criança e os ossos tão moles, que depois de carregar a mochila, durante apenas quatro semanas, já estava com os pés chatos. [...] Mas como é possível tomar conta de alguém no campo de batalha? (p.13)

A passagem se remete ao momento em que Bäumer e companhia desembarcam do trem para adentrarem o front e explicita ainda mais o sentimento de culpa do soldado em sobreviver o seu companheiro: a ele é incutido à tarefa pela mãe de Kemmerich de cuidar do rapaz nas trincheiras. Assim, novamente, essa culpa pela morte do colega não surge de um lugar individual, dos processos mentais de Bäumer, mas do social, do relacional. E isso se torna ainda mais explícito quando Bäumer retorna à sua cidade em licença: “Os dias ficam cada vez mais difíceis, os olhos de minha mãe, cada vez mais tristes. Agora só faltam quatro dias. Preciso visitar a mãe de Kemmerich” (p.91):

Há coisas que não se podem descrever: a mulher, trêmula, soluçante, que me sacode, gritando:

— Por que você continua a viver, se ele está morto?

Cobre-me de lágrimas e indaga:

— De mais a mais, por que vocês estão lá, crianças como vocês? — E cai numa cadeira, chorando.

— Você o viu? Chegou a vê-lo? Como é que ele morreu?

Digo-lhe que levou um tiro no coração e teve morte instantânea. Ela me olha e duvida de minhas palavras:

— Está mentindo. Sei que não foi assim. Sinto que ele morreu sofrendo.

Ouvi sua voz à noite, senti o seu medo... diga-me a verdade, quero saber, preciso saber!

— Não — repito. — Eu estava a seu lado. Morreu na hora.

Implora, mansamente:

— Conte-me. Você tem de me contar. Sei que quer me consolar, mas não vê que me tortura mais assim do que se me dissesse a verdade? Não consigo suportar essa incerteza; diga-me como foi, mesmo sendo terrível. É sempre melhor do que aquilo que se imagina, quando não se sabe ao certo. (pp.92-93)

Além do confronto direto da mãe que explicitamente o faz sentir culpado de sobreviver na primeira linha, essa passagem também traz a questão do relato de eventos-limite e da transmissão de experiência como uma questão política novamente à narrativa: novamente entende-se que os relatos que surgem desses eventos são impossíveis de acontecer, pelo menos da forma em que aquele que narra intencionou, visto que esse é forçado a responder à uma convenção. Bäumer viu e sabe que Kemmerich “morreu sofrendo”, mas não quer que essa seja a versão de seu relato, então diz que seu companheiro “teve morte instantânea”. Assim, o relato é também o que não é dito, ou que é inventado, por diferentes motivos; aqui:

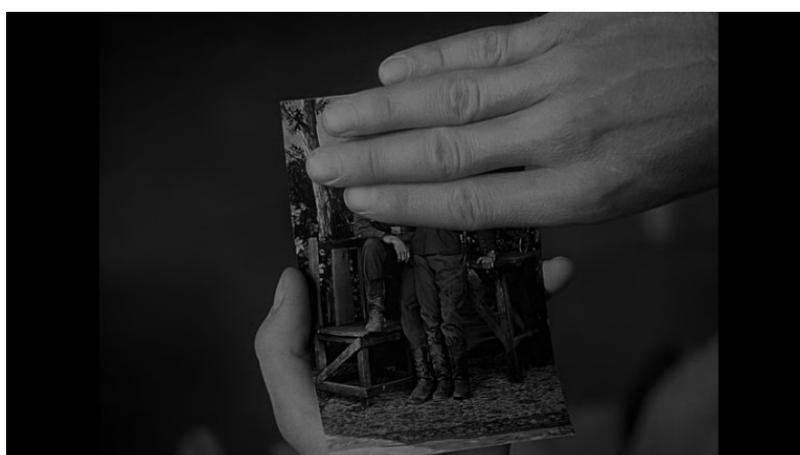
Não direi nunca, antes poderia cortar-me em pedaços. Sinto pena dela, mas também me parece um pouco tola. Por que se preocupa com isto? Kemmerich vai continuar morto, quer ela saiba ou não como morreu. Quando já se viram tantos mortos, não se consegue compreender a razão de tanto sofrimento por causa de um único indivíduo. (p.93)

A cena acontece após meses lutando no front, quando Bäumer consegue negociar duas semanas de licença para voltar para sua cidade, em Remarque, e após passar pelo hospital onde recebeu tratamento junto a Albert por um ferimento de bala na perna, em Milestone.

No hospital, aliás, “católico [, onde] são conhecidos pelo bom tratamento e pela boa alimentação” (p.124), Albert e Bäumer, que pensam terem dado sorte de não irem para um hospital militar, passam por diversos abusos durante o convalescimento: quando não conseguem descansar devido a constante oração das enfermeiras, que afirmam que “— Rezar é melhor do que dormir” (p.124), o que reforça, mais uma vez, uma situação recorrente no romance de evidenciar aqueles que se recusam a ouvir os soldados; quando são alvos de negligência da “enfermeira da noite [que] não vem” e da que foi, mas que “resmungou e saiu batendo com a porta” (p.126); e dos médicos cirurgiões, que experimentam com os ferimentos nos corpos dos soldados já que “precisa de cobaias; para ele, assim como para todos os cirurgiões, a guerra é uma época magnífica” (p.128). Bäumer afirma: “Aqui, vê-se pela primeira vez em quantos lugares o corpo humano pode ser atingido”(p.129)...

Albert tem suas pernas amputadas e tenta suicídio com um garfo, qual “enterra-o, violentamente, na altura do coração” (p.129). Bäumer se recupera sem nenhuma sequela, mas, ao mesmo tempo, a personagem expressa que: “não consigo suportar o olhar de Albert, quando me vê andando pelo quarto” (p.129), novamente, sentindo-se culpado em relação a seus companheiros. Em *Milestone*, Albert apenas menciona que se mataria — o que já seria controverso suficiente para Hollywood *pre-code* —, o que demonstra explicitamente seu sofrimento. Porém, uma cena interessante surge quando tira uma foto de seu bolso que o exhibe ao lado de Bäumer e lhes tampa ambos seus rostos e tórax, exibindo apenas as pernas dos dois companheiros, expressando, claro, sua preocupação com sua enfermidade, mas, também, negligenciando a si mesmo e renunciando Bäumer.

Figura 14: “Se me tirarem a perna, eu me mato.”



Fonte: *All Quiet on the Western Front* (Lewis Milestone), 1930. 107min. 38s.

De volta para casa, Paul, ao entrar pela porta, reencontra-se com sua irmã, no topo da escada que leva aos quartos. Ela, feliz ao vê-lo, corre em sua direção para abraçá-lo. Ele, agora parado em frente aos degraus da escada, de cabeça baixa e chorando, pensa, no livro:

[...] esforço-me terrivelmente para rir e falar, mas não consigo articular uma palavra, e assim fico na escada, infeliz, inútil e paralisado, e, contra a minha vontade, as lágrimas deslizam-me pelo rosto. (p.81)

Sua irmã então, pergunta “— Mas que tem você?”, ao que ele nada responde no livro, e, no filme, apenas diz: “Nada. Nada.”

Na introdução dessa seção, estabeleci três premissas que constituem o relato: esse parte de uma “necessidade”; ademais, aqui, “violenta”, de “contar ao outro” — ou uma necessidade que reflete as condições que a criou; e o relato sempre pressupõe “o outro”, implicando em sua dialogicidade e em uma dissemelhança fundamental entre aquele que conta e aquele que ouve. Porém, essas premissas são subvertidas ao analisarmos a interação de Bäumer com a mãe de Kemmerich e também com sua irmã, acima: ainda existe uma “necessidade” em Paul — apesar de não responder sua irmã, ele ainda sente essa necessidade ao se “esforçar terrivelmente para rir e falar”, mesmo que não consiga; dada a interação com o “outro”, ainda pressupõe-se uma dialogicidade e dissemelhança, que, porém, é tão profunda que a comunicação não pode acontecer. A condição que criou o relato é de tamanha violência, de uma realidade tão extraordinária, que é impossível que aquele que conta e aquele que ouve estabeleçam uma base de conhecimentos compartilhados a partir do qual possam construir um diálogo e comunicar informações e experiências inéditas:

— É dura a vida nas trincheiras, Paul?

— Mãe, que devo responder a isto? Você não entenderia e nunca poderia imaginá-lo. E não deveria imaginá-lo. Foi duro?, você pergunta, você, mãezinha — sacudo a cabeça e digo: — Não, mamãe, nem tanto. Há muitos companheiros e estamos sempre juntos, o que torna as coisas mais fáceis.

— É, mas há pouco tempo Heinrich Bredemeyer esteve aqui e contou que agora é terrível lá na frente, com gás e todo o resto.

É minha mãe quem diz isto: “Com gás e todo o resto”? Ela não sabe o que diz, apenas sente medo por mim. Devo contar-lhe que, uma vez, descobrimos três trincheiras inimigas, onde todos estavam solidificados nas suas posições, como que abatidos por um raio? Nos parapeitos, nos abrigos onde por acaso foram

surpreendidos, ficaram de pé ou deitados, os homens mortos com os rostos azuis. — Ah, mamãe, o que se diz por aí são só boatos... (pp.82-83)

Como seria possível que a mãe de Bäumer entendesse, ou até mesmo imaginasse o que é a vida no front? Essa é uma experiência extremamente singular na história da humanidade; por mais que a guerra como prática humana se estenda há milênios, nunca houve algo como a Grande Guerra — “com gás e todo o resto”. A guerra da “era técnica”, como Benjamin define, foi uma experiência muito diferente das guerras como conhecíamos até então. Um mundo de cadáveres a céu aberto, de “homens mortos com os rostos azuis”, “solidificados em suas posições”; as horas intermináveis nas trincheiras, soterrados em lama fugindo das explosões de bombas e granadas — únicos sinais da passagem do tempo — cujo o choque na terra demarcava as horas como as badaladas de um sino mórbido. Como é possível explicar não só uma experiência, mas a própria realidade que constitui essa experiência?

Primo Levi, ainda em *É Isto um Homem*, afirma:

“Parecia impossível que existisse realmente um mundo e um tempo, a não ser nosso mundo de lama e nosso tempo estéril e estagnado, para o qual já não conseguíamos imaginar um fim” (LEVI, 1988, p.119).

Tanto a experiência do soldado do front quanto a experiência do prisioneiro dos campos de concentração Nazistas — e a experiência de outros que passaram ainda por outros eventos-limite, também — são marcadas pela dissolução da noção compartilhada de realidade que construímos como sociedade, do que entendemos como tempo, espaço, de ser ou estar; do “mundo de lama” ao mundo de “homens mortos com os rostos azuis”.

“Quanto tempo passou? Semanas? Meses? Anos? Dias, são apenas dias. Vemos o tempo ao nosso lado desaparecer no semblante pálido dos que morrem, entupimos de alimentos, corremos, atiramos granadas, disparamos tiros, matamos, deitamos nos abrigos, estamos exaustos e embrutecidos”. (p.70)

Assim, como seria possível que Bäumer explicasse algo, que transmitisse a experiência do que viveu, sendo essa experiência construída sobre a base de uma realidade como soldado de front totalmente diferente das quais os civis daquele período se formaram

como seres sociais? “Mas continuo a sentir-me um tanto deslocado, ainda não consegui me familiarizar com tudo isto.” (p.82), afirma Bäumer, reiterando esse sentimento obscuro de retornar a essa realidade — que, inclusive, já não é mais a mesma, pois ele não é mais o mesmo, tornando, talvez, essa “familiarização” impossível.

É interessante pensar, ainda, em uma outra interação que Bäumer tem com sua mãe: "Nunca fomos dados a grandes demonstrações de carinho na nossa família; isso não é comum entre gente pobre, que tem de trabalhar muito, sempre sob o peso das preocupações. Não gostam de repetir o que já sabem (p.82). Aqui, é indicado que o não-dito é, também, uma questão de classe. Assim, o não-dito, ou a impossibilidade de narrar e, conseqüentemente, de transmitir experiência, pode, à priori, ser uma questão de filosofia de linguagem sobre o processo de comunicação humana, como entendido em estudos solipsistas, mas pode ser, também, como demonstrado até então, uma questão social, de classe, relacional, cultural, política. Isso se torna cada vez mais explícito nas passagens que constroem os desfechos das obras:

— Quer dizer que está voltando do front? Como anda o moral da tropa? Excelente, excelente, não é?

Explico que todos querem vir para casa.

Ele ri fragorosamente. (p.85)

Respondo que, na minha opinião, é impossível romper as linhas inimigas, porque dispõem de grandes reservas. Além disto, a guerra é muito diferente do que se pensa. Ele rejeita essa idéia, com superioridade, e me informa que não entendo nada desse assunto. (p.85)

Os excertos se referem ao encontro de Bäumer com seu pai e amigos do mesmo em um bar, após o encontro com sua mãe e irmã. Aqui, o não-dito é também o que não é ouvido, o que é censurado, o que é “rejeitado com superioridade” — tal qual as obras foram quando publicadas — e assim como é, também, o relato de Paul no próprio texto.

No filme, note como a câmera se fixa no quadro que captura todo o bar, com os homens à mesa em primeiro plano e, Bäumer, em segundo. É interessante observar como essa construção em diferentes planos — como na interação com Himmelstoss durante o treinamento — é recorrente em todas as cenas escolhidas a partir desse momento, enfatizando a solidão de Bäumer com suas próprias palavras, suas próprias experiências, não só no diálogo, mas na própria construção cinematográfica.

Figura 15: “Você não sabe nada sobre [a guerra].”



Fonte: *All Quiet on the Western Front* (Lewis Milestone), 1930. 114min. 50s.

Após ir embora do bar, Paul caminha pelas mesmas ruas da cidade onde o filme começou, em frente à sua antiga escola. As ruas, outrora preenchidas por uma multidão em êxtase, agora, quatro anos de guerra depois, estão vazias e ocupadas apenas por algumas senhoras idosas e guardas locais. Paul então vê sua velha sala de aula pelas janelas do edifício e sorri, contente. Porém, sua expressão alegre logo se transforma em aversão ao ouvir Kantorek proferir a uma turma de alunos ainda mais jovens que a de Bäumer e seus amigos os mesmos discursos que um dia os fizeram se alistarem. Esse então entra na sala como quem vai confrontar Kantorek, mas é desarmado quando o professor comenta sobre sua exímia figura de soldado, “que deve ser invejada”, e pede para que Paul (na cena, separados por um “mundo” [globo] de diferença) conte aos alunos sobre “algum feito heroico, algum toque de nobreza”. Bäumer se nega a participar da trama de Kantorek e insiste: “Não, não posso contar nada a eles [...] Eu não posso dizer nada”. No canto direito da tela, a forma da janela projeta uma sombra em formato de um crucifixo, prenunciando tanto a morte de Bäumer em combate nos minutos seguintes quanto a morte simbólica de sua vida civil: Paul, ao tentar elaborar sobre a miséria da vida no front a pedido de seu professor, que condescendentemente discorda de suas colocações, é ridicularizado pelos alunos que o chamam de “covarde” e insistem que

ele “vá embora”. Bäumer então percebe, e aceita, que não pertence mais ao mundo civil: “Eu não deveria ter saído de licença. Vou voltar [ao front] amanhã!”.

Figura 16: “Covarde!”



Fonte: *All Quiet on the Western Front* (Lewis Milestone), 1930. 117min. 01s.

Após todas as experiências de seu curto regresso à vida civil; de reencontrar sua irmã e mãe novamente para que “Nada. Nada” fosse dito; de ser confrontado pela mãe de Kemmerich sobre estar vivo e ser forçado a falar em detalhes sobre a morte de seu companheiro; de reencontrar seu pai e amigos para que lhe afirmassem que ele não “Sabe nada sobre [a guerra]”; de ser ridicularizado em sua antiga sala de aula por ser um “covarde” ao tentar contar sobre sua experiência nas trincheiras; Bäumer decide retornar ao front. O seu regresso é marcado, assim, a todo momento, pelo não-dito, o não-relatado; ou o pelo que é tentando ser dito, mas que é impossível, visto a dissemelhança tão profunda que o separa de seu ouvinte à priori e, ainda, pela reação que esse vem a ter. Essa é a morte simbólica de Bäumer: a morte como ser social, que não consegue estabelecer comunicação com o outro. A sua última noite em casa não é diferente:

É a última noite que passo em casa. Estamos todos calados. Vou cedo para a cama, agarro o travesseiro, aperto-o contra mim e enterro a cabeça nele. Quem sabe se eu jamais voltarei a deitar-me numa cama macia? (p.92)

Já é tarde quando minha mãe entra no meu quarto. Pensa que estou dormindo, e faço de conta que estou. Falar, ficarmos ambos acordados, é doloroso demais. (p.93)

Figura 17: “Você está com muito medo, Paul?”



Fonte: *All Quiet on the Western Front* (Lewis Milestone), 1930. 119min. 52s.

O rosto de sua mãe se encontra escurecido, virado para o lado, pesaroso de não conseguir olhar para Paul. A dissemelhança profunda que os marca é refletida na iluminação e na posição dos atores, em, novamente, dois planos distintos; e a reação de ser confrontada com o que é “doloroso demais”, em suas expressões, no desvio do olhar.

Ao retornar ao front, Bäumer encontra um cenário ainda pior do que quando saiu de licença: soldados cada vez mais jovens, as rações cada vez mais escassas, seus amigos que se foram um a um... Resta-lhe apenas Kätzinsky, companheiro e figura paterna de Paul no front. Eles se encontram em meio a um campo de batalha, por onde circula um avião de bombardeio inimigo. Conversam, e Paul desabafa ao amigo que “não é mais casa lá atrás [do front]”, que “não serve mais” naquele lugar porque “estamos nisso há muito tempo”; confessa que sentiu falta de ‘Kat’ e como mentiu para sua mãe sobre o front não ser “tão ruim assim porque eles

sempre estiveram juntos”, mas que agora, o vendo, “começa acreditar que estava lhe contando a verdade”. Assim, trocando afetos, caminham de volta à base. Porém, o avião que circulava por perto atinge Kat uma primeira vez, que fica imobilizado, com a perna ferida. Paul então o carrega em seus braços e, novamente, o avião atinge Kat. Agora está morto e Paul não percebe; o leva de volta ao barracão e o deita na maca acreditando que apenas tinha ficado inconsciente. Percebendo que aconteceu, Paul vai embora e fica, uma última vez, sozinho no plano de fundo.

Figura 18: “Vocês são família?”



Fonte: *All Quiet on the Western Front* (Lewis Milestone), 1930. 130min. 58s.

Acompanhamos Paul Bäumer e seus amigos em sua não-aventura em um mundo em guerra. Os vimos irem de jovens alunos a jovens soldados a velhos soldados a mortos soldados no curto período de quatro anos (alguns, em menos tempo que isso); ou, em um condensado de duas horas. Testemunhamos Bäumer, Remarque e Milestone em suas tentativas de relatarem o que foi viver o evento que matou quarenta milhões de indivíduos e destruiu milhares de outros, mesmo os que escaparam das granadas: os horrores

inimagináveis, impensáveis, indizíveis, invisíveis, inaudíveis. O que resta a tentar ser experienciado? O que resta a tentar ser dito?

Após a morte de Kaczinsky, um quase-silêncio toma conta da paisagem: uma planície devastada é exibida por alguns segundos ao som contido de uma melancólica flauta doce. Soldados em trincheiras inundadas aparecem com água até os joelhos e com baldes nas mãos, na tentativa de drenar o local — porém, assim como lutar em uma guerra, esse é um exercício fútil e infundável: a água escoada volta direto às trincheiras. Infundável, assim como, também, o ato de tentar narrar eventos limite: busca-se dar conta dos sentimentos que inundam aqueles que passaram por essa experiência, mas, as palavras que jorram em terras impermeáveis, ou, daqueles que não querem ou não conseguem ouvir, como a terra seca desse solo infértil, meramente retornam à fonte.

Entre esses soldados, Paul aparece, com uma feição perturbada e cansada, tomando conta de um rifle de precisão no interior da trincheira até que avista pela fresta uma borboleta, como as que colecionava quando criança, há alguns poucos metros à sua frente. Em um lapso de sanidade (ou um lampejo dela), Paul se levanta e vai em direção à criatura. Um soldado inimigo à espreita surge de trás de um tronco de uma árvore morta e, assim que Paul está para alcançar o símbolo de sua vida antes da guerra como tentou tantas vezes antes desse momento, o soldado atira contra ele. A câmera, antes centralizada, exibindo, de um lado, a borboleta, e, de outro, Paul, desloca-se na velocidade do tiro disparado e agora só vemos a mão de Paul, que agoniza em dor: a borboleta, a última possibilidade de vida nessa paisagem morta agora está fora do alcance, também, do espectador. A melodia da flauta é cessada.

É exibida uma sequência em que Paul Bäumer e seu pelotão chegam ao front pela primeira vez, caminhando para frente enquanto olham para trás, fitando, pesarosos, o passado, a câmera e os espectadores diretamente. Sobreposta à sequência, um cemitério militar em uma extensa planície ostenta centenas de cruzeiras brancas: esse é o destino final do pelotão em marcha desde o começo. A tela, em luto, fica preta por alguns segundos. Não há nenhum ruído e nenhum crédito é exibido. Não há nada mais que possa tentar ser dito. Não há nada de novo no front.

Figura 19: “[...]”



Fonte: *All Quiet on the Western Front* (Lewis Milestone), 1930. 132min. 45s.

Página intencionalmente deixada em branco.

III — REPRESENTAÇÕES DE GUERRA

“Tenho catorze dias de licença, porque engoli um pouco de gás. Num pequeno jardim, fico sentado o dia inteiro ao sol. O armistício virá em breve, até eu já acredito agora. Então iremos para casa. [...]

Mas talvez tudo que penso seja apenas melancolia e desalento, que desaparecerão quando estiver de novo sob os choupos e ouvir novamente o murmúrio das suas folhas. É impossível que já não existam a doçura que fazia nosso sangue agitar-se, a incerteza, o futuro com suas mil faces, a melodia dos sonhos e dos livros, os sussurros e os pressentimentos das mulheres, tudo isto não pode ter desaparecido nos bombardeios, no desespero e nos bordéis. Aqui, as árvores brilham, alegres e douradas, os frutos das sorverias têm matizes avermelhados por entre a folhagem; as estradas correm brancas para o horizonte, os boatos de paz fazem as cantinas zumbirem como colméias.

Levanto-me.

Estou muito tranqüilo. Que venham os meses e os anos, não conseguirão tirar mais nada de mim, não podem me tirar mais nada. Estou tão só e sem esperança, que posso enfrentá-los sem medo. A vida, que me arrastou por todos esses anos, eu ainda a tenho nas mãos e nos olhos. Se a venci, não sei. Mas enquanto existir dentro de mim — queira ou não esta força que em mim reside e que se chama “Eu” — ela procurará seu próprio caminho.

Tombou morto em outubro de 1918, num dia tão tranqüilo em toda a linha de frente, que o comunicado limitou-se a uma frase: “Nada de novo no front”.

Caiu de bruços e ficou estendido, como se estivesse dormindo. Quando alguém o virou, viu-se que ele não devia ter sofrido muito. Tinha no rosto uma expressão tão serena, que quase parecia estar satisfeito de ter terminado assim.” (REMARQUE, Erich, *Nada de Novo no Front*, 1939, pp.143-144)

Nas últimas páginas, argumentei que Bäumer, em *Milestone*, experiencia uma morte simbólica antes da sua morte de fato: uma morte como ser social que não consegue estabelecer comunicação com o outro. Ele é silenciado por seus superiores desde seu primeiro dia de treinamento militar; silenciado, também, pela mãe de seu amigo Kemmerich, que se angustia por Bäumer sobreviver enquanto seu filho morre; pelas enfermeiras no hospital que não o ouvem e por Albert, que se aflige por ter sido amputado e ele não; pelos amigos de seu pai e por seu professor Kantorek e seus alunos, que o desdenham como um ignorante e um covarde; também pela diferença radical que o separa de sua própria mãe, uma civil, e pela morte de seu último de muitos outros companheiros, Kaczinsky. Assim, a voz de Bäumer é extinguida pouco a pouco na adaptação... cada vez menos ação, cada vez menos falas. Em *Remarque*, contudo, essa voz é abruptamente arrancada nos dois últimos parágrafos do texto, após Bäumer ter assumido a voz de protagonista durante toda a narrativa. Tal detalhe poderia passar despercebido por muitos leitores, que talvez estão mais atentos à conclusão da narrativa do que um possível simbolismo nessa sutil mudança de estruturação do texto.

Porém, para Milestone, é um detalhe que justifica a estruturação da sua própria obra desde seu início e que, em retrospectiva, parece apontar a esse momento desde então. Dessa forma, apesar de ambas as obras tomarem a voz de Bäumer, essas o fazem de formas muito distintas e nos leva a diferentes significações desse acontecimento em ambas as narrativas.

Em Milestone, Bäumer é calado vez após vez nas sequências finais, o que, como espectadores — e especialmente para os espectadores contemporâneos à obra, em luto por seus companheiros, amigos e familiares que morreram na guerra —, pode nos tornar cada vez mais empáticos com o personagem e cada vez mais revoltados com a situação em que ele é colocado, culminando em uma morte envolta de uma aura dramática e emocionante em seus ângulos de filmagem e trilha sonora. Em Remarque, por outro lado, por mais que tenhamos acompanhado todas as tragédias em sua vida nos últimos anos e entendemos racionalmente o porquê Bäumer poderia simplesmente “tombar morto”, essas tragédias já nos parecem distantes ao chegarmos ao final do livro, nos fazendo sentir que ele morreu por nada. Ademais, a cena de Bäumer morrendo ao tentar alcançar a borboleta na adaptação, ou tentando alcançar o símbolo de sua juventude, atribui sentido narrativo e estético à morte do mesmo: uma vida jovem que ansiava por beleza pereceu nos horrores de uma guerra feia e cruel.

Figura 20: “[...] [2]”



Fonte: *All Quiet on the Western Front* (Lewis Milestone), 1930. 132min. 28s.

Ao simplesmente “tombar morto”, contudo, a morte de Bäumer em Remarque parece carente de significado; e talvez essa seja a intenção do autor: representar a guerra como um absurdo, vazia de sentido. É talvez por isso, também, que seu texto trate apenas brevemente de uma análise direta das circunstâncias socioeconômicas acerca da guerra (ao contrário do que críticos políticos que leram a obra desejaram) em um diálogo que culmina em: “Albert estende-se na grama. — O melhor é não falar deste maldito negócio. — É claro, pois não vai adiantar nada — confirma Kat.” (p.101). Por mais que os personagens, os soldados de trincheira, tentem entender, e até cheguem a conclusões razoáveis do “porquê” da guerra, nenhuma resposta parece justificar tal absurdo. Ao contrário da adaptação, o final em Remarque também emociona, mas não parece instigar revolta no leitor, mas provoca uma renúncia, assim como a morte de Bäumer renuncia um sentido. Aqui o monólogo doce-amargo de Bäumer nos faz até “satisfeito de ter terminado assim”.

Entendendo que as diferentes mortes de Bäumer apontam para diferentes propostas de representação de guerra, inicio, então, este capítulo, que visa explorar as obras a partir desse tópico.

A mais importante — e, definitivamente, mais óbvia — diferença entre os trabalhos de Milestone e Remarque no que tange representação de guerra e, especificamente, da Primeira Guerra Mundial, seja o fato, que também enfatizei em *Adaptação*, que esses se manifestam em diferentes meios. E, assim como no referido capítulo, para além de simplesmente afirmar quais os impactos causados no leitor/espectador em uma cena escrita vs. uma cena audiovisual, é preciso entender esses meios em seu contexto histórico-social relevante.

3.1 As Representações de Guerra na Literatura

A representação de guerra na literatura ocidental é um tópico profuso que pode ser evidenciado desde os primórdios de sua tradição literária, como é o clássico exemplo do Ciclo Épico, uma coleção de poemas da Grécia antiga que tratam da Guerra de Tróia e que são considerados os primeiros exemplares substanciais da literatura europeia. Desde então, um legado dos modos de representar a guerra se firmou no ocidente no decorrer do fazer literário e, apesar do ato da guerra se configurar de diferentes formas em diferentes períodos históricos, os sentimentos que dominam a representação do ato se estendem desde *A Ilíada* e *A Odisseia* ao mais contemporâneo exemplar do gênero. Sentimentos de κλέος, (glória, fama);

τιμή (respeito, honra); μῆνις (ira, fúria); de destino, orgulho e heroísmo são tão prevalentes nos dois grandes épicos de Homero quanto em alguns vários textos que trataram da Primeira Guerra Mundial.

Mas, apesar de majoritária, essa não é, obviamente, a única representação de guerra possível na literatura — especialmente a partir do século XX. Bernd Hüppauf, em seu artigo *Literature (Germany)* (2014), pragmaticamente divide a literatura em torno da Grande Guerra em três grandes períodos: o antes, o durante e o depois da guerra. Apesar dos problemas encontrados ao tentar de organizar e sistematizar as produções literárias de e sobre uma época tão convoluta de forma tão linear e contínua, o texto de Hüppauf é um excelente ponto de partida para tentar compreender o fazer literário em torno do conflito.

Conforme Hüppauf, tanto o período do antes quanto o durante e o período depois da guerra podem ser subdivididos em dois movimentos, ou melhor, em dois sentimentos: o sentimento a favor da guerra e um sentimento em oposição à guerra. Sobre o período anterior ao início da Grande Guerra, Hüppauf fala dos sentimentos que permeiam *La Belle Époque*, do sentimento de confiança compartilhado entre as nações que, no que tange a noção de progresso positivista, fez com que a sociedade prosperasse; ao sentimento de *angst*, “que criou a ambivalência característica da mentalidade e literatura burguesa do final do século 19”³⁷. Hüppauf cita como exemplo os diários de Georg Heym’s (1887-1912), no qual o autor escreve “sobre tédio e uma paz desleal e cede-se em fantasias de violência brutal e tortura”³⁸ e vê *A Guerra* (que é título de seu diário) como uma chance de aventura (tais quais as dos épicos gregos) no que considera ser uma era monótona. Quanto mais nos aproximamos de 1914, maior são as produções literárias que transpiram os mesmos sentimentos de Heym em seus diários.

Hüppauf tem como foco em seu artigo a produção literária na Alemanha e serve como ponto de partida para entender o contexto de produção de *Nada de Novo no Front* de Remarque, mas, em outras nações envolvidas no conflito, um movimento semelhante pode ser observado. David Budgen, em um artigo mais abrangente sobre o estado da literatura em outros países europeus no período anterior à guerra, discorre:

³⁷created the ambivalence characteristic of bourgeois mentality and literature of the late 19th century. (Tradução minha)

³⁸about boredom and a foul peace, and indulges in fantasies of brutal violence and torture. (Tradução minha)

Na Britânia, uma literatura sobre uma possível guerra por vir se tornara proeminente desde a publicação de “*A Batalha de Dorking*” em 1871, de Sir George Chesney (1830-1895), logo após a derrota da França na guerra Franco-Prussiana. Daí se seguiu uma abundância de literaturas de invasões imaginadas publicadas nos anos antes de 1914. Do começo dos anos de 1900, o barão da imprensa Alfred Charles William Harmsworth, ou *Lord Northcliffe* (1865-1922), fez questão através de suas publicações que o sentimento anti-Germânico fosse uma característica dominante da ficção popular, jornais e revistas, enquanto as tensões escalavam no continente Europeu. Materiais semelhantes estavam aparecendo também fora da Britânia. O escritor francês Émile Driant (1855-1916), escrevendo sob o pseudônimo *Capitaine Danrit*, escreveu muitos romances de guerras imaginárias. Ele explorou uma futura guerra com a Alemanha em “*La Guerre de demain*” (A Guerra do Amanhã: 1888), e um conflito com a Britânia em “*Guerre fatale: France-Angleterre*” (Guerra Fatal: França-Inglaterra: 1902). Essas imaginações de futuras guerras eram extremamente populares.³⁹ (BUDGEN, 2018) (Tradução minha)

Assim, o período anterior à Grande Guerra foi um momento na literatura que renunciava, ou melhor, imaginava, inventava, com antecipação e euforia o conflito por vir. Em 1914, com o começo oficializado do embate, sentimentos de patriotismo entre as primeiras nações a declararem guerra e discursos de heroísmo e destino, resgatados da literatura clássica, estavam mais em alta do que nunca e produções literárias exaltando o combate estavam a todo vapor. Esse foi a primeira fase do período-durante-a-guerra.

Em 1915 e 1916, no entanto, após as previsões de que o conflito terminaria em poucos meses não se cumprirem e milhares de soldados perderem suas vidas em campo de batalha, as poucas vozes que se opunham às guerras até então somente imaginadas de pré-1914 se tornaram cada vez mais numerosas em oposição à guerra que havia, de fato, se concretizado — muito pior do que visionada. *Le Feu: journal d'une escouade* (O Fogo: diário de um pelotão) (1916), de Henri Barbusse, é o clássico exemplo da chamada “literatura dissidente” no auge da Grande Guerra, mas que se destaca exatamente por ser uma das poucas obras que chegou ao grande público ainda durante o conflito. A censura a objetores, em todas nações envolvidas, tornava virtualmente impossível que essas vozes se materializassem em texto e fossem distribuídas à população, sendo que muitos livros escritos durante a guerra e em oposição à mesma só foram publicados após o seu fim.

³⁹In Britain, literature about a possible war to come had been prominent since the publication of Sir George Chesney's (1830-1895) *The Battle of Dorking* in 1871, soon after the defeat of France in the Franco-Prussian War. There followed a plethora of imagined invasion literature published in the years before 1914. From the early 1900s, the press baron Alfred Charles William Harmsworth, Lord Northcliffe's (1865-1922) publications ensured that anti-German sentiment was a dominant feature of popular fiction, newspapers and magazines, as tensions rose on the European continent. Similar material was appearing outside Britain. The French writer Émile Driant (1855-1916), writing under the pseudonym *Capitaine Danrit*, wrote many *guerre imaginaire* (imaginary war) novels. He explored a future war with Germany in *La Guerre de demain* (*The War of Tomorrow*: 1888), and a conflict with Britain in *Guerre fatale: France-Angleterre* (*Fatal War: France-England*: 1902). [...] These imaginings of future wars were extremely popular.

O período pós-guerra na literatura, assim como os anteriores, pode ser, também, entendido em dois movimentos: o período imediato e o período tardio. Como André Keil aponta em seu artigo *Media Discourse after the War* (2017) (Discursos da Mídia depois da Guerra), o período imediato do pós-guerra foi de extrema complexibilidade e sensibilidade visto que “refletiu uma quantidade de temas interseccionados, como as tentativas de estabelecer interpretações oficiais, a necessidade de comemorar e lamentar e a utilização da guerra em motivos políticos.”⁴⁰. Alinhado, David Budgen afirma que “respostas literárias à Primeira Guerra Mundial nos anos depois de 1918 foram variadas; as nações combatentes foram afetadas pelo conflito de diferentes formas.”⁴¹, e elabora sobre a reação alemã:

O fim da Grande Guerra fez com que a Alemanha reagisse com um "voo a uma ilusão". A efetividade da censura durante a guerra resultou em uma falta de entendimento dos civis da fraqueza do exército alemão. Derrota, então, foi um choque. Romances alemães do período entreguerras, tanto liberais quanto conservadores, refletiram o senso de perplexidade quanto a derrota. Livros de guerra "narrar[am] a experiência da guerra através da polarizante catástrofe do período pós-guerra". O Desejo de reescrever a realidade da Alemanha entreguerra criou, de certa forma, um senso de uniformidade, no qual, particularmente no começo dos anos 1920, levou a uma oposição raivosa contra romances e memórias críticas à conduta Alemã.⁴² (KEIL, 2017) (Tradução minha)

A censura alemã que teve início e perdurou durante toda a Grande Guerra se estendeu até mesmo alguns anos depois que o conflito terminou. A oposição intelectual conservadora que Budgen menciona alinhada à censura oficial do governo, que agora procurava ir contra o discurso internacional comum de que o expansionismo agressivo da Alemanha era o único responsável pela guerra, fez com que obras de tendência progressista só fossem possíveis no período tardio do pós-guerra, ao final dos anos 20, quase dez anos após o término do conflito. É somente nesse contexto que foi possível que Remarque publicasse *Nada de Novo no Front*.

⁴⁰*It reflected a number of intersecting themes, namely the attempts to establish official interpretations, the need for commemoration and mourning and the utilization of the war for political purposes. (Tradução minha)*

⁴¹*Literary responses to the First World War in the years after 1918 were varied; the combatant nations were affected by the conflict in different ways. France and Belgium were physically and psychologically devastated by the experience of war. (Tradução minha)*

⁴²*The end of the Great War saw Germany react with a “flight into illusion”. The effectiveness of censorship during the war had resulted in a lack of awareness on the home front of the German army’s weakness. Defeat, then, came as a shock. German novels of the interwar years, both liberal and conservative, reflected the sense of bewilderment that greeted defeat. War books “narrate[d] the experience of war through the polarizing catastrophe of the post-war period”. [...] The desire to rewrite the reality of interwar Germany created, to some extent, a sense of uniformity, which, particularly in the early 1920s, led to angry opposition towards novels and memoirs critical of German conduct.*

Essa pequena janela de tempo entre a censura dos gabinetes oficiais de guerra e a censura que se seguiria logo em seguida pela ascensão do regime Nazista, alinhada ao interesse renovado do público geral pela guerra no seu aniversário de dez anos e a necessidade e possibilidade de finalmente lembrar aqueles que se foram sob um olhar mais intimista influenciaram fortemente o texto de Remarque e pode explicar a construção da cena final com qual abri esse capítulo. Se até então, livros publicados na Alemanha sobre a guerra se preocuparam em oferecer interpretações oficiais do conflito, apontar outras nações responsáveis pela concretização da guerra, lidar com a desilusão de perder uma guerra que certamente ganhariam e unificar o povo alemão em meio a devastação causada não somente pelos combates, mas pelas sanções impostas pela França no acordo do armistício (como foram os casos de versões oficiais de documentos e arquivos compilados e catalogados pelo governo, como o *Reichsarchiv* (Arquivos do Reich) (1919-1945), e livros de memórias de políticos e militares de alto escalão, como o do general Erich Ludendorff em *Meine Kriegserinnerungen* (Minhas Memórias de Guerra) (1919) e do marechal e presidente da Alemanha Paul von Hindenburg em *Aus meinem Leben* (Fora de Minha Vida) (1920)) finalmente era a chegada a hora de que romances que focassem nas experiências dos soldados de front viessem à tona.

3.2 A Representação de Guerra no Cinema

Pode-se afirmar que a representação de guerra no cinema seguiu as mesmas tendências que na literatura e outras expressões artísticas visto o mesmo contexto social que as moldaram, porém com uma clara distinção: a ainda novidade da tecnologia cinematográfica desempenhou um papel fundamental na produção e recepção dos filmes que trataram do assunto.

Se os críticos de cinema em 1930 se mostraram maravilhados com a “fidelidade” da adaptação de Milestone em comparação com o livro no qual foi baseado, o mesmo pode ser dito da “fidelidade” de ambas as obras em relação à guerra na qual foram baseadas. Críticas como a já citada coluna intitulada: “GUERRA, EM SIM MESMA, TRANSPLANTADA: tarefa estupenda de reproduzir cenas [da guerra] na tela do cinema.”, veiculada no *The Spokane Daily Chronicle*, enfatizaram a “fidelidade” da representação dos conflitos nas filmagens. Essa coluna, por exemplo, destaca como “imensos guindastes” foram usados nas filmagens para acomodar as câmeras e equipamentos de som, a fim de capturar “vividamente

o sofrimento, ansiedade e dor dos soldados”. Outras colunas trazem a opinião de soldados que lutaram nas trincheiras e viram o filme nos cinemas, como, por exemplo, a do suposto veterano Mr. Scheffler, que relata para o *Seminole Morning News* ter visto “a maior crônica não-imaginativa de todas” e que “todo veterano de guerra que vê esse filme se encontra de volta as trincheiras”. Muitos prestigiaram, também, Lewis Milestone por contratar ex-soldados alemães vivendo em Los Angeles na época como extras e consultores técnicos a fim de tornar o filme ainda mais “fiel” aos acontecimentos.⁴³ Até hoje, críticas acerca de muitos outros filmes de guerra sempre ressaltam o trabalho técnico que torna o filme mais “realista”, desde *O Resgate do Soldado Ryan*⁴⁴ (1998) à mais nova filmagem de *Nada de Novo no Front* (2022)⁴⁵, dirigida por Edward Berger e produzida pela Netflix.

Porém, essa tradição certamente não começou com a adaptação de Milestone, e pode ser observada até mesmo em críticas a documentários de campo pelo menos trinta anos antes, como afirma James Chapman, em *War and Film* (2008). Essas obras, que emergiram atreladas ao advento da cinematografia e à cada vez maior imprensa de massa, ganharam notoriedade por representarem “uma nova forma de evidência, considerada muito mais legítima do que aquela do correspondente de guerra ou do artista especial”⁴⁶. Ironicamente, porém, o público, de forma geral, respondeu a essas “evidências legítimas” de forma negativa, considerando-as “a tediosamente repetitivas, [consistindo em] maior parte de paradas, longas filas de prisioneiros ou *tracking-shots* de aparentemente inesgotáveis acumulações de suprimentos antes das ofensivas.”⁴⁷, e cobiçando uma outra “realidade”, a do combate. Em 1916, então, o mais influente dos documentários de campo já feito, *The Battle of the Somme*, revolucionou o gênero ao mostrar cenas “reais” de ação diretas do front pelas quais o público tanto ansiava — mesmo que, mais tarde, revelou-se que, de novo, ironicamente, as cenas de ação que tanto atraíram o público foram, na verdade, encenadas.

A obra britânica, de 74 minutos de duração, acompanha a Força Expedicionária Britânica nos primeiros dias da Batalha de Somme, uma das mais cruciais batalhas da Primeira Guerra Mundial, e surpreendeu espectadores de todo o mundo ao exibir, pela primeira vez na história, cenas de guerra de trincheiras e combate corpo-a-corpo, uso de

⁴³<http://www.tcm.com/tcmdb/title.jsp?stid=67079&category=Notes>

⁴⁴<https://www.metacritic.com/movie/saving-private-ryan>

⁴⁵<https://www.metacritic.com/movie/all-quiet-on-the-western-front-2022>

⁴⁶*a new form of evidence considered far more legitimate than that of the war correspondent or the special artist. (Tradução minha)*

⁴⁷*tediously repetitive, mostly parades, long lines of prisoners, or tracking-shots of the seemingly inexhaustible build-up of supplies accumulated before offensives. (CHAPMAN, 2008, p.40) (Tradução minha)*

artilharia, bombardeios e explosões e, também, soldados gravemente feridos. Comentários sobre o “realismo” do filme dominaram os jornais da época, como, por exemplo, este, veiculado no jornal *Bioscope*:

nenhuma descrição escrita por uma testemunha ocular, não importa quão gráfica sua caneta; nenhuma ilustração por qualquer artista, não importa quão eficaz seu pincel; nenhuma descrição verbal do mais interessado participante no evento, poderia almejar transmitir ao homem em casa a realidade do conflito moderno com tanta força e convicção mostradas nessa maravilhosa série de imagens. (apud CHAPMAN, 2008, p.42) (Tradução minha)⁴⁸

E, assim como o anterior, este comentário, de Sir Henry Rider Haggard, também revela um sentimento de encanto com um suposto realismo puro ao tratar das imagens com uma certa frieza analítica o caráter do combate e da guerra:

dá uma ideia maravilhosa de como é lutar... A cena mais importante em minha mente é aquela do regimento lutando para sair de uma trincheira e avançar e um dos homens toma um tiro e desliza morto de volta à trincheira. Há algo espantoso sobre essa mudança instantânea de feroz atividade à morte supina. (HAGGARD apud CHAPMAN, 2008, p.43) (Tradução minha)⁴⁹

Porém, tratada para além de seu valor estético ou de análise, tal “realismo” da obra despertou sentimentos de objeção à guerra em alguns que assistiram as atrocidades exibidas. Esse cartaz de um cinema britânico, por exemplo, traz uma consideração de que o filme é o “mais comovente do mundo” e que “se a exibição dessa Película em todo o mundo não acabar com a Guerra, Deus ajude a civilização!”.

Figura 21: “Deus ajude a civilização!”

⁴⁸*no written description by an eyewitness, however graphic his pen; no illustration by any artist, no matter how facile his pencil; no verbal description by the most interested participator in the event, could hope to convey to the man at home the reality of modern warfare with the force and conviction shown in this marvelous series of pictures.*

⁴⁹*does give a wonderful idea of the fighting.... The most impressive [shot] to my mind is that of a regiment scrambling out of a trench to charge and of the one man who slides back shot dead. There is something appalling about the instantaneous change from fierce activity to supine death.*



Fonte: *War and Film* (James Chapman), 2008.

A exibição da obra foi até mesmo cercada por protestos por alguns, compelidos por esse suposto realismo da representação do sofrimento dos soldados, que a consideraram ofensiva à memória dos soldados e o luto de suas famílias:

multidões de Londrinos banqueteiavam seus olhos sem nenhum escrúpulo com imagens que apresentam o sofrimento e a morte de soldados na Batalha de Somme... Eu imploro para que saiam respeitosamente [das exibições] e entrem em um protesto contra o entretenimento que fere corações e viola as próprias santidades do luto. (apud CHAPMAN, 2008, p.42) (Tradução minha)⁵⁰

Um comentário acerca do filme chama a atenção, assim, por reconhecer o valor da obra em despertar empatia de civis para com os soldados que estão “lutando por aqueles em casa”:

⁵⁰*crowds of Londoners feel no scruple at feasting their eyes on pictures which present the passion and death of British soldiers in Battle of the Somme... I beg leave respectfully to enter a protest against an entertainment which wounds the hearts and violates the very sanctities of bereavement.*

Audiências lotadas [...] se interessaram e se emocionaram em ter as realidades da guerra tão vividamente trazidas diante delas, e se mulheres às vezes fecharam seus olhos para escapar por um momento da tragédia da batalha que o filme apresenta, opiniões parecem ser consensuais de que é sábio que as pessoas em casa deveriam ter um vislumbre do que nossos soldados estão fazendo e enfrentando e sofrendo em Picardy. (apud CHAPMAN, 2008, p.43) (Tradução minha)⁵¹

Tal comentário sintetiza a recepção geral da obra e, de certa forma, prenuncia os efeitos da mesma na sociedade não somente britânica, como também internacional: *The Battle of the Somme* se tornou o pioneiro do gênero filmico de propaganda de guerra. Tendo percebido o potencial de filmes como esse de conectar aqueles em casa com os soldados que supostamente lutam por eles, governos de todo o mundo (incluindo Alemanha, que lutou contra os britânicos nessa mesma batalha) fomentaram exponencialmente produções de mais filmes “reais” de guerra — tendo o Reino Unido, por exemplo, criado o *War Office Cinematography Committee* (ou, Comitê Cinematográfico do Escritório de Guerra), com a intenção de distribuir *The Battle of the Somme* e *Britain Prepared* (1915) em território americano, a fim de recrutar o país como aliado. Isso em um mesmo período que, como mencionei acima, livros de guerra contados da perspectiva do soldado de front eram censurados e impedidos de serem publicados exatamente por exibirem a violência do conflito, mas sob uma outra ótica.

Ser usado como propaganda de guerra promovida pelo governo, claro, não é o caso de *Nada de Novo no Front* de Lewis Milestone. Contudo, é interessante pensar como a tradição da crítica, especializada ou não, se fixou no âmbito do “realismo” (das cenas de combate, especificamente) para discutir os méritos de filmes de guerra, como nos exemplos citados anteriormente. O argumento que visou sustentar neste capítulo se distancia de tal critério ao reconhecer a subjetividade, e não uma suposta realidade, que intrinsecamente constitui narrativas e, também, a importância de olhar para além das cenas de combate em filmes de guerra.

Originalmente, este capítulo tinha como ponto de discussão somente o livro de Remarque e o filme de Milestone, já que a outra adaptação em filme de *Nada de Novo no Front*, de Delbert Mann (1979), é, essencialmente, uma regravação da de Milestone, mas em cores. Porém, tendo assistido a mais nova interpretação de *Nada de Novo no Front*, que foi,

⁵¹*Crowded audiences [...] were interested and thrilled to have the realities of war brought so vividly before them, and if women had sometimes to shut their eyes to escape for a moment from the tragedy of the toll of battle which the film presents, opinion seems to be general that it was wise that the people at home should have this glimpse of what our soldiers are doing and daring and suffering in Picardy.*

coincidentalmente, lançada durante a escrita desta seção (quarenta e três anos desde a última versão!), e notado como essa se diferencia radicalmente das duas anteriores, ela será incluída nas análises a seguir a fim de ser usada como um contraponto para expandir minhas considerações sobre “realismo” em filmes de guerra, visto que esse é um tema predominante, também, na recepção dessa versão. Assim, gostaria de retomar a morte de Bäumer, apresentando, então, a gravação de Edward Berger, diretor da nova filmagem produzida pela Netflix.

Em sua versão, um novo personagem é introduzido, General Friedrichs. Interpretado por Devid Striesow, Friedrichs é o clichê do general de guerra alemão da época: trajado em distintas vestes militares extraordinariamente limpas e engomadas, botas lustrosas e portando um imenso bigode “obviamente vilanesco”⁵², o general — cujo pai também era militar — é obcecado com ideais de guerra. Friedrichs, que é sempre visto em sua mansão luxuosa fumando charutos e bebendo e comendo em fartura em cenas intercaladas com as viscerais cenas de combate, afirma ser um soldado, assim como seu pai — que lutou na Guerra Franco-Prussiana anos antes —, mas que nasceu tarde demais para lutar já que sua posição atual é de general, não de combatente. Assim, Friedrichs é obstinado a levar a Alemanha à pelo menos uma vitória, custe o que custar, para satisfazer seus caprichos como um soldado que nunca foi.

Figuras 22 e 23: “— Pode se dar por muito feliz se conseguir um caixão.”



Fonte: *Im Westen nichts Neues* (Edward Berger), 2022. 52min. 16s; 27s.

Ao final do filme, tendo a Alemanha assinado o armistício entre as nações, Friedrichs se recusa a dispensar as tropas sob seu comando até que o acordo seja oficializado no dia 11,

⁵²<https://www.hitc.com/en-gb/2022/11/01/general-friedrichs-all-quiet-on-the-western-front-real-person-wwi/>

do mês 11, às 11 horas, restando quinze minutos no relógio para que sua companhia faça uma investida final. Os soldados que se recusam são executados e o resto do pelotão, incluindo Bäumer, marcha de volta a uma de suas próprias trincheiras, que havia sido há pouco conquistada por tropas francesas.

Ao som de um “bombástico”⁵³ *leitmotiv* de modulações de frequências de graves, são exibidas cenas da paisagem desolada, de escritórios e hospitais de guerra abandonados e de Friedrichs esperando o desfecho em sua mansão enquanto as tropas regressam à *Terra de Ninguém*. A câmera, contudo, foca em, sobretudo, Bäumer, em *close-ups* de seu rosto, que parece ter perdido qualquer expressão de esperança de sobreviver à guerra. Os soldados alemães procedem enquanto os franceses comemoram e aguardam o horário da oficialização. As tropas alemãs se aproximam. O combate final começa.

Bäumer, antes inexpressivo, agora está sedento por carnificina à medida em que luta para adentrar a trincheira, proporcionando o espectador cenas brutais de violência filmadas em *takes* semelhantes ao que se veria em um filme de super-herói moderno. Mortes às dúzias por rifles automáticos, por granadas, por tiros na cabeça, por baionetas e pás e capacetadas: “pictorialismo e espetáculo”⁵⁴. Bäumer finalmente alcança o interior da trincheira, onde inicia um confronto corpo-a-corpo com um soldado francês. Os dois pelem e, no processo, caem no abrigo antibombas do local. Ao se levantarem, entreolham-se, cansados. Um outro soldado se aproxima por trás de Bäumer e o empala com uma baioneta no coração. Os rapazes continuam se entreolhando, pesarosos. Alguns poucos segundos depois, ouve-se gritos de cessar fogo (tal como uma antítese da bomba que é sempre desarmada no último segundo em *Missão Impossível*). O soldado francês vira as costas para Bäumer e sobe as escadas por onde inicialmente caíram. Bäumer, mesmo mortalmente ferido, o acompanha, em direção à luz do dia que agora inunda o abrigo e ilumina seu rosto.

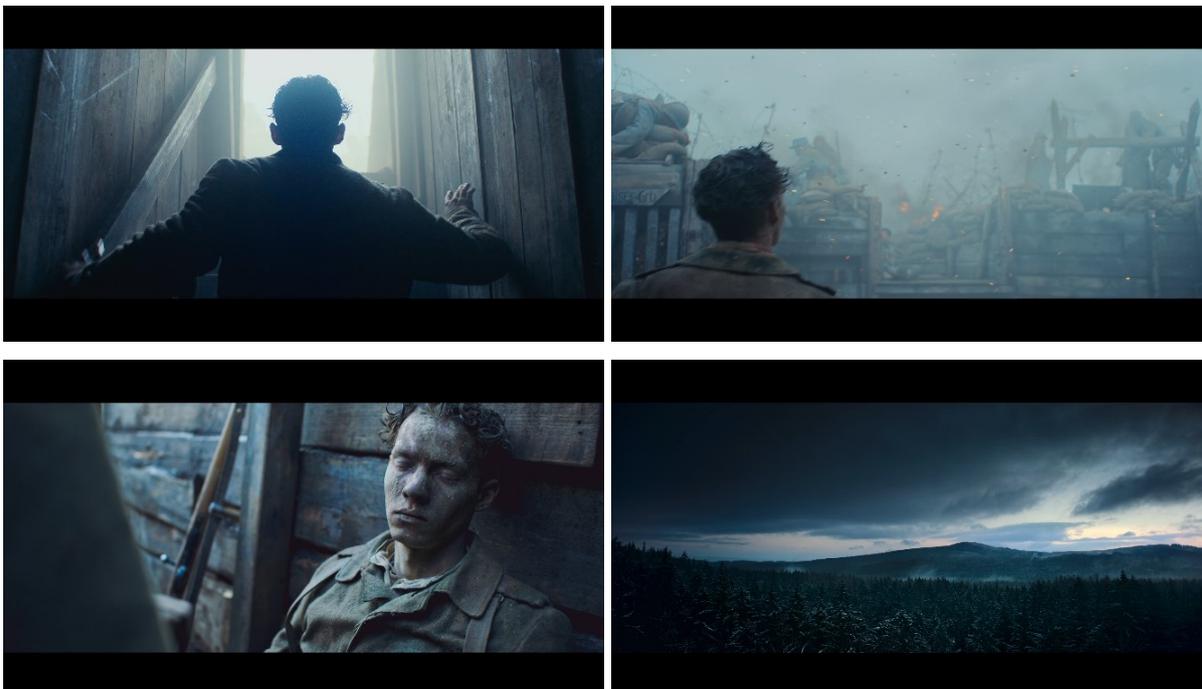
Partículas de cinza dançam ao vento no lado de fora. Uma entre cena mostra Friedrichs uma última vez em sua mansão, com um ar de derrotado. De volta à trincheira, um jovem soldado alemão é ordenado a recolher as identificações dos soldados mortos. Ele se aproxima e, ao invés de coletar a identificação de Bäumer, apanha um lenço de uma mulher francesa, que havia sido dado à Franz pela moça e por esse ao seu companheiro, passando agora ao jovem soldado, que o coloca em torno do pescoço. A câmera foca uma última vez no

⁵³<https://www.nytimes.com/2022/10/27/movies/all-quiet-on-the-western-front-review.html>

⁵⁴<https://www.nytimes.com/2022/10/27/movies/all-quiet-on-the-western-front-review.html>

rosto de Bäumer e o filme se encerra com o último de muitos outros planos de ambientação “tão exatos e precisamente compostos que quase parecem belos entre toda essa crueldade.”⁵⁵.

Figuras 24, 25, 26 e 27: “Cessar fogo!”



Fonte: *Im Westen nichts Neues* (Edward Berger), 2022. 134min. 35s – 139min. 35s.

A partir das críticas que aludi enquanto descrevia a sequência final do filme — da caracterização estereotipada de Friedrichs à representação de guerra como um espetáculo, à trilha sonora que aspira demais e ao tão deslumbrante *mise-en-scène* que até destoa da carnificina, ao invés de colocá-la em evidência por contraste — é possível estabelecer um consenso entre aqueles que não foram tão receptivos à adaptação de Berger: apesar de positiva, no geral, essa foi recebida com certas ressalvas. Mas o que essas críticas revelam sobre a representação de guerra no livro e nas duas versões em filme (que se distanciam em noventa e dois anos) e, especialmente, na construção da morte de Bäumer?

O primeiro ponto que gostaria de desenvolver retoma as considerações que fiz sobre a concepção de representação “realista” da guerra em obras cinematográficas e que aqui se

⁵⁵<https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/im-westen-nichts-neues-kinofilm-will-geschichte-ohne-helden-sein-18346648.html>

desdobra em uma discussão em torno do "espetáculo" que advém dessa concepção, como se um filme somente pudesse existir como um desses dois opostos.

Esse termo, “espetáculo”, contudo, não é exclusivo da crítica de Kenigsberg à adaptação de Berger, que citei anteriormente: críticos de cinema e acadêmicos da área de representação de guerra frequentemente o empregam em suas considerações. É importante, portanto, entender sua significação. Anastasia Bakogianni, na introdução de *War as Spectacle* (2015), elabora:

[...] "um espetáculo é um tipo de performance que requer uma audiência" [...] Na Roma antiga, as conotações do termo eram positivas de forma geral [...] no sentido que se referia a um evento muito antecipado e que era investido com significância cultural. No uso moderno, porém, a palavra 'espetáculo' adquiriu extensivas associações negativas [...] Um espetáculo hoje sugere um evento superficial, excessivo e exagerado, fabricado para o mercado de consumo em massa. (BAKOGIANNI, 2015) (Tradução minha)⁵⁶

O entendimento de Bakogianni do uso do termo na contemporaneidade é evidentemente demonstrado na crítica de Kenigsberg, que condena os “excessos” e “exageros” dos eventos representados no filme, mas pode ser evidenciado, também, em diversos outros comentários sobre representações fílmicas de guerra. James Chapman, em *War and Film*, argumenta:

Um problema que ocorre em representações fílmicas de guerra é a tensão entre mostrar a 'verdadeira' natureza do combate e deleitar-se no espetáculo do mesmo. Essa tensão tem sido uma característica recorrente desde que a recepção contemporânea de “*A Batalha de Somme*” revelou uma sinistra fascinação com imagens de morte no campo de batalha. Até mesmo quando filmes tentam expor a brutalidade e feiura da guerra, eles ainda nos convidam à assisti-las. (CHAPMAN, 2015, p.248) (Tradução minha)⁵⁷

⁵⁶[...] "a spectacle is a type of performance that requires an audience" [...] In ancient Rome, the term's connotations were on the whole positive [...] as it referred to a much-anticipated event that was invested with cultural significance. In modern usage, however, the word spectacle has acquired largely negative associations. [...] A spectacle today suggests an excessive, over-blown, superficial event, geared towards the mass-consumer market.

⁵⁷An issue that runs throughout the filmic representation of war is the tension between showing the 'true' nature of combat and revelling in the spectacle of it. This tension has been a recurring feature since the contemporary reception of *The Battle of the Somme* revealed the grim fascination with images of death on the battlefield. Even when films attempt to expose the brutality and ugliness of war they still invite us to watch it [...]

Mas, se esse é o caso, por que, então, a versão de Milestone não foi encarada, de forma geral, como um “espetáculo” como a de Berger, mesmo sendo lembrada por cenas brutais de combate, quais os críticos contemporâneos à obra consideraram tão “realistas”?

Figura 28: “(BOMBS WHISTLING) (GUN FIRING) (ALL YELLING)”



Fonte: *All Quiet on the Western Front* (Lewis Milestone), 1930. 45min. 08s.

Uma possível explicação se encontra no “simples” fato de que as obras foram produzidas em duas eras distintas da história do cinema.

Por exemplo, como tenho enfatizado até aqui, a filmagem de *Nada de Novo no Front* de Milestone se encontra em um período extraordinário da indústria cinematográfica: o do advento do som. Para além de todas as considerações que fiz anteriormente a partir desse tópico — como a questão da abordagem da “fidelidade” que a possibilidade da comparação das palavras da obra de referência com a do roteiro da adaptação proporcionou — o uso do som pela primeira vez na representação filmica da Primeira Guerra Mundial foi de grande significância alegórica para a época em que foi empregue, visto que o conflito em si foi marcado pelo intenso desenvolvimento tecnológico no campo bélico, o que proporcionou uma

experiência aural inédita de incessantes estrondos de morteiros, artilharias e rifles automáticos:

'Mais importante', adiciona Samuel Hynes, 'o som da batalha podia ser reproduzido'... O volume do barulho fez mais que adicionar ao realismo: ele alterou o balanço em filmes de guerra entre homens e a maquinaria da guerra' [...] *Nada de Novo no Front e Westfront 1918* foram ambos louvados por sua autenticidade aural, mas também pelo staccato mortal do chacoalhar de rifles automáticos que reforça a natureza mecânica do conflito moderno (HYNES apud CHAPMAN, 2008, p.123) (Tradução minha)⁵⁸

Dessa forma, essa experiência aural inédita do conflito moderno, mecânico, coincide, em pouco anos, com a inédita experiência sonora no cinema. Nesse sentido, a adaptação de Milestone e outros filmes contemporâneos ao seu desfrutaram da vantagem de fundarem e estabelecerem as formas de representações de guerra que vieram a se cristalizarem no fazer cinematográfico desde então, incluindo a incisiva reprodução sonora dos constantes estrondos no front. O mesmo não poderia ser dito de obras modernas que tratam da Primeira Guerra, contudo, visto que esse simbolismo atrelado a um tempo específico de produção cinematográfica não se traduz em um outro período em que essa sonoplastia já não faz o mesmo sentido para os espectadores.

Um outro exemplo desse argumento pode ser evidenciado quando Berger constrói a seguinte cena que aspira horrorizar o espectador com tanques se aproximando das trincheiras: apesar de assustador, o vemos como apenas tanques — como, hoje, veríamos em filmes da Segunda Guerra Mundial, da Guerra do Vietnã e da Coreia, de conflitos no Oriente Médio etc. — e não como quem vê o absurdo que são cinquenta toneladas de metal sobre rodas equipado com múltiplos armamentos letais atropelando e esmagando seres humanos pela primeira vez na história.

⁵⁸ 'More importantly,' adds Samuel Hynes, 'the noise of battle could be reproduced . . . The volume of noise did more than add to the realism: it altered the balance in war films between men and the machinery of war.' [...] *All Quiet on the Western Front and Westfront 1918* were both praised for their aural authenticity, not least in the staccato death rattle of machine guns that reinforces the mechanical nature of modern warfare.

Figura 29: “Was ist das!?”



Fonte: *Im Westen nichts Neues* (Edward Berger), 2022. 73min. 00s.

Desse modo, a versão de Berger se constrói em cima de representações gastas, que conformam com expectativas do que foi a Primeira Guerra Mundial e que, em certo sentido, aglutina-se em uma amálgama de representações de outros conflitos modernos, o que, voltando nas palavras de Bakogianni sobre a definição de espetáculo, “sugere um evento superficial, excessivo e exagerado, *fabricado* para o mercado de consumo em massa”. Aqui, o suposto “realismo” passa a ser percebido como um exagero.

Um outro exemplo dessa disparidade na recepção das obras pode ser encontrado na ambientação que essas constroem. Enquanto a versão de Berger representa o front sempre como um lugar frio (como nota-se pelo uso constante de casacos de inverno pelos soldados), lamacento e, se não chuvoso, logo após uma tempestade, a versão de Milestone exibe uma maior variedade de cenários e condições climáticas, da lama à poeira e ao pasto campestre, como na cena, por exemplo, em que os soldados nadam nus no rio que demarca a fronteira da França com a Alemanha, o que sugere primavera ou verão em oposição aos invernos chuvosos exibidos no primeiro ato.

Figuras 30 e 31: “Ambientação [1]”



Fonte: *All Quiet on the Western Front* (Lewis Milestone), 1930. 26min. 23s; 92min. 01s.

Há momentos em Milestone, também, em que os soldados do front se encontram em ambientes acolhedores, ao contrário da incessante destruição e ruína exibidas em Berger, salvo pelos momentos em que membros do alto escalão do exército e somente eles são mostrados em espaços ostensivos, como é o caso de Friedrichs e da comissão do armistício. A insistência em pintar cenas “óbvias” como o mundo de chuva e lama e as condições miseráveis dos soldados em comparação com membros do alto escalão do exército para ilustrar de forma mais clara possível os horrores da guerra também podem ser consideradas como “exageros”, “espetáculo” nessa linha de raciocínio.

Figuras 32, 33, 34, 35, 36 e 37: “Ambientação [2]”





Fonte: *All Quiet on the Western Front* (Lewis Milestone), 1930.



Fonte: *Im Westen nichts Neues* (Edward Berger), 2022.

Esse constante contraste em tela no filme de Berger, desde o momento em que Friedrichs entra em cena em seu luxuoso carro passando pela estrada em que soldados organizam seus caixões, porém, evidencia uma diferença temporal na concepção de sua filmagem em relação à de Milestone: o conflito de classes se torna muito mais incisivo. Enquanto esse conflito é presente, sim, na versão de Milestone, como na cena em que analisei do primeiro bombardeio em que o trem corta a tela em dois, separando os soldados de front do alto escalão do exército, esse é feito discretamente. Já em Berger, o conflito é tratado de forma muito mais explícita, equiparando-se com filmes dos anos 60, filmes mais modernos, que tratam da Primeira Guerra Mundial:

No final dos anos 1950 e 60, no entanto, um segundo grande ciclo de filmes sobre o Front Ocidental apareceu. Como no ciclo anterior, houve razões históricas e culturais específicas para o aparecimento desses filmes nessa época. Esse foi o

período que viu o surgimento de vários movimentos “*new wave*” nas indústrias cinematográficas da Europa, que promoveram um modo mais personalizado de fazer filmes em torno da personalidade do diretor ou *autor*. Uma combinação desses fatores – uma nova geração de cineastas mais jovens sem medo de controvérsias judiciais e uma visão popular da guerra em que a classe de oficiais era considerada responsável pela carnificina nas trincheiras – influenciou o estilo desses filmes. O que é diferente nesses filmes, no entanto, é sua profunda consciência das diferenças de classe. Em grande medida, isso foi uma consequência da “revolução cultural” da década de 1960: a mudança social na Europa Ocidental e na América do Norte trouxe o fim da deferência e deu voz às classes trabalhadoras que há muito lhes eram negadas na cultura popular. (CHAPMAN, 2008, p.131) (Tradução minha)⁵⁹

A diferença então se encontra no fato de que a versão de Milestone se alinha à cultura da memória que se estabeleceu nos primeiros dez anos após a Primeira Guerra Mundial, na qual os soldados que perderam suas vidas em combate são o foco da narrativa (o que alude ao epílogo do livro de Remarque, que “não pretende ser um libelo”, até à morte de Bäumer ao fim do texto, que, como coloquei, renuncia um sentido maior de alegoria em torno da guerra); aqui, o foco não é, portanto, naqueles que orquestraram a guerra. Quando críticos avaliam a filmagem de Berger como um “espetáculo”, o fazem, inevitavelmente, a partir de Remarque, claro, e também de Milestone, e, assim, a explicitude com que Berger trata do conflito de classes comparada à sutileza de seus antecessores contribui para essa sensação de que sua interpretação coincida com a concepção desses críticos de “espetáculo”. Se o filme contasse com um roteiro original e estivesse sob um nome diferente, talvez a avaliação crítica seria outra — o fato, porém, de Berger lançar mão, como já colocado, de representações filmicas desgastadas da Primeira Guerra Mundial (como o “bigode obviamente vilanesco de Friedrichs” ou a constante chuva e lama em cena) não o favorece.

Mas eu seria desonesto se afirmasse que a versão de Milestone não foi, em algumas críticas, encarada, também, como um espetáculo. Basta lembrar da crítica de John Cohen que citei anteriormente, que afirma que *Nada de Novo no Front* de Milestone se trata “primariamente um espetáculo de horrores físicos, enquanto *Journey's End* é um filme mais

⁵⁹*In the late 1950s and '60s, however, a second major cycle of films about the Western Front appeared. As with the earlier cycle there were specific historical and cultural reasons for the appearance of these films at this time. This was the period that saw the emergence of various 'new wave' movements in the film industries of Europe that promoted a more personalized mode of film-making around the personallty of the director or auteur. A combination of these factors – a new generation of younger film-makers unafraid to court controversy and a popular view of the war in which the officer class was held responsible for the carnage of the trenches – influenced the style of these films. What is different about these films, however, is their acute awareness of class difference. To a large degree this was a consequence of the 'cultural revolution' of the 1960s: social change in Western Europe and North America brought about the end of deference and gave a voice to the working classes that had long been denied them in popular culture.*

intimista de sofrimento psicológico”, ou examinar também uma crítica feita por Andrew Sarris, que Kenigsberg recorda em sua própria crítica:

Em sua austera historiografia fílmica "The American Cinema" (1968), o crítico Andrew Sarris comparou cenas similares em dois Filmes da Primeira Guerra Mundial, "The Big Parade" (1925), de King Vidor, e "Nada de Novo no Front" (1930), de Lewis Milestone, a primeira adaptação do romance de Erich Maria Remarque em 1929. Vidor, Sarris sentiu, teve uma abordagem mais satisfatória em mostrar dois soldados de lados opostos em uma cratera, um morrendo. Vidor enfatizou o rosto dos personagens, escreveu Sarris, ao invés do pictorialismo e espetáculo. (KENIGSBURG, 2022) (Tradução minha)⁶⁰

E declarou que, em *Nada de Novo no Front*, a “violência orgástica da guerra foi celebrada tanto quanto condenada”⁶¹

Ademais, poder-se-ia argumentar que, em uma definição mais ampla de espetáculo, qualquer filmagem de *Nada de Novo no Front*, ou, de fato, qualquer outro filme que trate da guerra, seria encarada como tal:

Talvez o principal motivo que a guerra se provou um tema atrativo para cineastas de todos os tipos é que ela provê o material cinematográfico ideal, combinando drama humano e tragédia de um lado e espetáculo e conflito de outro. *E drama e espetáculo sempre foram os elementos básicos de filmes populares*. (CHAPMAN, 2008, p.246) (Tradução minha)⁶²

O que é possível concluir ao final desse capítulo é que o tópico de representação de guerra na arte parece estar marcado inevitavelmente pela constante tentativa de reinvidicações políticas, sociais e culturais — o que talvez provoque essa dicotomia de avaliar e rotular obras como sendo “realistas” ou como sendo um “espetáculo”. Vimos, já no capítulo anterior, como *Nada de Novo no Front*, livro e filme, foi censurado em diversas

⁶⁰In his auteurist film history “The American Cinema” (1968), the critic Andrew Sarris compared similar scenes in two World War I films, King Vidor’s “The Big Parade” (1925) and Lewis Milestone’s “All Quiet on the Western Front” (1930), the first screen adaptation of Erich Maria Remarque’s 1929 novel. Vidor, Sarris felt, had a more satisfying approach to showing two soldiers from opposite sides in a shell hole, one dying. Vidor emphasized the faces of his characters, Sarris wrote, rather than pictorialism and spectacle.

⁶¹the orgasmic violence of war is celebrated as much as it is condemned (https://www.moma.org/explore/inside_out/2010/07/27/lewis-milestones-all-quiet-on-the-western-front/) (Tradução minha)

⁶²Perhaps the principal reason why war has proved an attractive subject to film-makers of such very different hues is that it provides ideal cinematic material, combining human drama and tragedy on the one hand with the spectacle of conflict on the other. And drama and spectacle have always been the basic elements of popular film.

instâncias com o intuito daqueles envolvidos de controlarem a percepção pública do que é a guerra e seus efeitos na sociedade. Neste capítulo, vimos como as considerações críticas de obras fílmicas de guerra, embora de forma alguma perversa como a censura, parece refletir o mesmo sentimento: avaliar a partir da “verdade” do que é a guerra, ou do que é apenas “espetáculo” — uma fixação em estruturas abstratas de representação artística —, o que apenas reforça, por contraste, o propósito da obra de Remarque como eu havia estabelecido no começo da seção: apenas contar a guerra da perspectiva de um soldado de front; ou, lembrar de uma “geração de homens”, como o mesmo coloca em seu prólogo. Como isso é executado em seu texto será, finalmente, discutido a seguir.

IV — MEMÓRIA E IDENTIDADE

Na Introdução desta dissertação, trouxe o prólogo que abre o livro e que é retomado como intertítulo no início do filme como ponto de partida de análise das obras, pois, apesar de ser um pequeno parágrafo qual o leitor/espectador pode nem se lembrar ao chegar ao final da história, entendendo que seja a chave de interpretação dessa não-confissão, não-libelo, dessa não-aventura que é *Nada de Novo no Front*. A partir desse prelúdio, Remarque “apenas procura mostrar o que foi uma geração de homens”; e apesar de concluir a frase de modo soturno — “que mesmo tendo escapado às granadas, foram destruídos pela guerra” —, creio que a primeira metade já seja o suficiente para resumir seu texto: mostrar uma geração de homens. Não uma geração de soldados. Uma geração de homens. Não uma geração de heróis. Uma geração de homens. Não uma geração de mártires, de vítimas, de sofredores. Apenas uma geração de homens. Homens que sofreram, claro, mas que não se resumem a isso.

Nas Considerações Iniciais de análise, levantei a possibilidade, por exemplo, de que a forma como os personagens são introduzidos de modos diferentes no livro e no filme era, talvez, muito significativa para o projeto de narrativa que ambos visam construir: Remarque faz questão de apresentar os companheiros de Bäumer por nomes, características físicas, idades, profissões, e passados, assim como suas aspirações para o futuro; enquanto, em *Milestone*, não sabemos nada sobre esses homens além do fato de esses terem se tornado soldados. Não sabemos de onde vieram ou para onde querem ir. Sabemos apenas de uma turma de jovens alunos que se alistaram no exército e que sofreram com isso e que morreram com isso. Nesse sentido, os personagens se tornam amorfos, sem identidade, representações vagas da história de sofrimento de todo soldado de front. Não seria, então, de estranhar, por exemplo, que o *British Board of Film Censors* considerou essa como uma “representação maravilhosamente realista da guerra com um viés nacional mínimo”⁶³. E voltamos à palavra “realista”.

Esse incessante foco da avaliação crítica pautada em uma suposta “realidade” da guerra, ou seja, do combate, do sofrimento, da martirização do soldado de front, nos faz esquecer que aqueles que “foram destruídos pela guerra”, foram, acima de tudo, “uma geração de homens”. Não estou, de forma alguma, desdenhando do sofrimento que assolou, sim, o mundo durante a Grande Guerra, mas, de certa forma, procurando desestruturar os discursos dicotômicos de bem vs. mal, de apologia vs. denúncia, de realidade vs. espetáculo, e voltar o

⁶³<https://www.newspapers.com/newspage/54586047/>

olhar para os, além de soldados, humanos, que estão representados em *Nada de Novo no Front* e em centenas de outros livros e filmes de guerra que se voltam, primariamente, para a experiência humana.

Avalio o trato que Milestone dá quanto a construção de identidade dos personagens de forma negativa, no sentido em que parece tentar, de certa forma, universalizar a experiência do soldado de front, ignorando a individualidade manifesta de cada um. Isso, porém, não torna sua obra menos disruptiva no que tange sua contribuição de voltarmos o olhar para esses homens em *Nada de Novo no Front* para além das versões oficiais, que os retrataram como heróis, como “a juventude de ferro”, alinhados ao projeto de nação soberana qual suas pátrias quiseram estabelecer. Vimos como as obras sofreram perseguições por representarem o soldado de trincheira como indo contra essa visão, tendo sido consideradas “monumento de vergonha” por não “louvar o altivo elemento de se dar a vida, que simplesmente chamamos de heroísmo”, censuradas e banidas da Alemanha e outros países que não consentiram ao sofrimento daqueles que lutaram na guerra.

Nesse sentido, o sofrimento, elemento fundamental da tradicional jornada do herói e tão presente em *Nada de Novo no Front*, aqui, toma uma outra dimensão por ser um sofrimento que não contribui para o desenvolvimento moral do protagonista, ou para que esse se torne mais forte e chegue ao fim de sua jornada tendo concluído os objetivos que se propôs a realizar, mas que resulta o completo contrário: Bäumer e seus companheiros sofrem de um sofrimento sem sentido, que os debilitam, que os deprimem, que apenas os tornam desiludidos com as instituições que supostamente deveriam proteger, em uma jornada que não desejam percorrer. Desse modo, esse escopo em que Remarque e Milestone apresentam seus personagens parece desestabilizar a percepção pública do soldado de front como o herói que as versões oficiais da guerra tentaram retratar. Assim, por esse e por outros vieses, este capítulo visa abordar como a identidade desses personagens, em constante mudança pelo movimento da guerra, contribuem para uma narrativa que desorganiza a memória coletiva dada de quem foram esses indivíduos.

Em Milestone, como eu já havia apontado anteriormente, observamos a construção de sua narrativa de forma bem linear, na qual assistimos Bäumer e seus companheiros primeiro serem prometidos fama e glória, para então serem, vez após vez, entregues o contrário. Nesse sentido, uma justaposição interessante surge já no início do filme, quando vemos Kantorek em aula dar o seu discurso sobre heroísmo e, poucos minutos depois, vemos esses alunos

pesarosos, arrastando-se na lama. A partir de então, esse sofrimento que apenas humilha os jovens soldados é retomado repetidamente, como nas cenas que analisei nos capítulos anteriores: Bhem morre logo ao desembarcar do trem, em uma morte nada gloriosa, na qual nem teve a chance de reagir, contrariando a ideia de morte digna e justa do herói guerreiro em batalha; já os combates que de fato acontecem (quando os soldados não são mortos subitamente pelas constantes explosões), acontecem em longa distância, entre crianças escondidas em trincheiras infestada de ratos e atrás de metralhadoras: não há bravura, não há o avanço ímpeto do herói destemido pronto para dar sua vida por um ideal, mas apenas jovens soldados lutando para não serem destroçados.

Ademais, os soldados que sobrevivem tempo o suficiente para regressarem à “pátria-pai”, apenas encontram desolação causada pela mobilização da guerra total. A guerra, nesse sentido, não pode nem ser justificada pelo argumento clássico do herói que dá a vida por sua nação se os que ficam também sentem seu efeito de devastação.

Figura 38: “Como é inútil tudo quanto já foi escrito, feito e pensado, quando não se conseguem evitar estas coisas!”



Fonte: *All Quiet on the Western Front* (Lewis Milestone), 1930. 108min. 09s.

Dessa forma, julgo que Milestone faz um excelente trabalho em representar a guerra e seus combatentes não sob o aspecto do heroísmo, mas do desencanto em relação às versões oficiais da guerra. Porém, como afirmei: *Nada de Novo no Front* é, primariamente, sobre uma geração de homens. Nesse sentido, como podemos pensar a narrativa para além desse anúncio de desilusão, dessa desconstrução do mito do soldado herói e pensar, de fato, nesses homens?

Podemos ir um passo adiante nessa jornada no seguinte sentido: o texto de Remarque também trata de questionar esse mito, como, por exemplo, nas cenas que mencionei em Milestone e que também aparecem no livro. Porém, Remarque vai ainda além e coloca em questão a própria concepção e imagem do que é ser um “soldado”:

Olho para as minhas botas. São grandes e grosseiras, a calça está enfiada nelas; quando a gente fica de pé, parece gordo e forte dentro destes canos largos. Mas, quando tomamos banho e nos despimos, de repente, temos outra vez pernas e ombros finos. Então, não somos mais soldados, mas quase meninos; não se acreditaria que agüentamos carregar mochilas. É um momento estranho quando estamos nus; então somos civis como os outros e quase nos sentimos assim. (p.20)

Bäumer nos conta em diversos momentos como não se sente como um soldado, mas como um ser outro, sem conseguir estabelecer precisamente quem ou o quê: quase soldado, quase civil. Aqui, ser um soldado está ligado diretamente ao tangível — suas botas e sua farda —, que altera sua percepção do seu eu físico, fazendo-o acreditar ser maior, mais forte, mais “preparado” para a guerra do que a criança que realmente é. Uma fantasia que se desmancha com facilidade.

Porém, não obstante, o projeto de formação da figura do soldado não se restringe somente à materialidade, mas também se ocupa da formação ideológica desses jovens:

Recebemos dez semanas de instrução militar; nesse período sofremos uma transformação mais radical do que em dez anos de escola. Aprendemos que um botão bem polido é mais importante do que quatro livros de Schopenhauer. No princípio, surpreendidos, depois amargurados e, finalmente, indiferentes, reconhecemos que o espírito não era o essencial, mas sim a escova de limpeza; não o pensamento, mas o “sistema”; não a liberdade, mas o exercício. Foi com entusiasmo e boa vontade que nos tornamos soldados; mas fizeram tudo para que perdêssemos a ambos. Depois de três semanas, não era de todo incompreensível que um canteiro, cheio de galões, tivesse mais autoridade sobre nós do que antigamente nossos pais, nossos professores e todos os gênios da cultura, de Platão a Goethe. (p.17)

Ser um soldado nesse sentido significa ser um soldado e um soldado apenas, por mais abstrata e, por vezes, contraditória, que essa concepção possa parecer. O “espírito”, “entusiasmo” e “boa vontade” que, para quem apenas observa a guerra acredita ser as características essenciais de um soldado e que inclusive os levaram a se alistarem, não são mais importantes que o rigor e a disciplina quase redundantes, como polir um botão — tarefa que parece se encerrar em si mesma.

A esse ponto, Remarque já se encarregou, logo nas primeiras páginas de seu texto, de pôr em xeque o projeto de fabricação da imagem do soldado tanto no âmbito da materialidade quanto da ideologia. Porém, isso levanta outras em torno de Bäumer que, contudo, parece entender, em parte, a inevitabilidade dessas ocupações para a sobrevivência no front:

Com nossos olhos jovens e alertas, vimos que o conceito clássico de pátria dos nossos mestres desenvolvera-se, até então, com uma renúncia completa da personalidade, de uma forma que nunca ninguém ousaria exigir do mais humilde servente. Bater continência, ficar em posição de sentido, desfilar, apresentar armas, direita volver, esquerda volver, bater calcanhares, receber insultos e expor-se a mil complicações: julgávamos o nosso dever uma coisa muito diferente e vimos que nos preparavam para o heroísmo como se ensinam cavalos de circo. Mas nós nos habituamos rapidamente. Chegamos até a compreender que uma parte de tudo isso era necessária; uma outra, no entanto, era igualmente supérflua.

O soldado tem um faro muito apurado para essas distinções. (p.17)

Assim, Bäumer, apesar de, certa forma, entender a importância da rotina de formação soldado, não cedeu totalmente a esse projeto de doutrinação; ele permanece em um entrelugar que o aflige por todo o seu relato, sem saber se é soldado, se é herói, se é apenas uma criança ou se já não é mais nenhuma dessas coisas. Suas botas e farda lhe afirmam algo, seu corpo frágil quando nu diz outro, sua experiência em combate reiteram a primeira, sua volta para a casa em licença desmancha o resto — “tudo é fluido, tudo se dissolve e se desagrega” (p.140).

Mas ficaríamos ridículos se nos tivéssemos dobrado. Tornamo-nos duros, desconfiados, impiedosos, vingativos e brutais — e isto foi bom, porque eram precisamente estas qualidades que nos faltavam. Se nos tivessem mandado para as trincheiras sem este período de formação, a maioria, sem dúvida, teria enlouquecido. Mas, assim, estávamos preparados para o que nos esperava. Não entregamos os pontos; pelo contrário, nós nos adaptávamos da melhor forma possível às situações; nossos vinte anos, que nos dificultavam tantas coisas, nos ajudaram nisto. (p.19)

“Adaptar”-se é uma constante na vida do soldado de trincheira, a tal ponto que parecem não mais exibir qualquer característica fundante, estável. Bäumer é um soldado, mas é também uma criança. É também um “animal selvagem”, um “cruel”, um “bandido”, “assassino” e demônio”.

Tornamo-nos animais selvagens. Não combatemos, defendemo-nos da destruição. Sabemos que não lançamos as granadas contra homens, mas contra a Morte, que nos persegue, com as mãos e capacetes. Pela primeira vez em três dias, conseguimos vê-la cara a cara; pela primeira vez em três dias, podemos nos defender contra ela. Corremos agachados como gatos, submersos por esta onda que nos arrasta, que nos torna cruéis, bandidos, assassinos, até demônios; esta onda que aumenta nossa força pelo medo, pela fúria e pela avidez de vida, que procura lutar apenas pela nossa salvação. Se seu próprio pai viesse com os do outro lado, você não hesitaria em atirar-lhe uma granada em pleno peito. (p.60)

Em uma guerra marcada pelo desenvolvimento tecnológico, pela imposição das máquinas sobre o corpo humano, o soldado se torna, também, um “autômato”.

Se não fôssemos autômatos nesses momentos, continuaríamos ali, deitados, exaustos, inertes. Mas somos de novo arrastados para a frente, sem forças, mas ainda selvagens e furiosos; queremos matar, pois aqueles que estão à nossa frente são nossos inimigos mortais; seus fuzis e suas granadas estão apontados para nós; se não os exterminarmos, seremos destruídos por eles. (p.61)

Animal, máquina... Bäumer procura formas de entender e explicar sua sobrevivência no front e quem, afinal, de fato é e busca respostas até mesmo no sobrenatural:

Perdemos toda a noção de solidariedade; quase não nos reconhecemos, quando, por acaso, a imagem do outro cai sob nosso olhar de fera acossada. Somos mortos insensíveis que, por um feitiço trágico, ainda conseguem correr e matar. (p.62)

De tudo que Bäumer procura entender quem é — homem, máquina, animal ou morto-vivo — ser jovem e sua relação com a juventude se mostra como a particularidade que mais se destaca em seu relato. Não apenas quando ele e seus companheiros ficam nus e percebem seus corpos ainda juvenis, despídos do efeito da farda e das botas; ou quando atribuem sua adaptação e sobrevivência no front aos seus “vinte anos”; mas, também, quando se lembra de

sua vida anterior à guerra e quando é confrontado pelas vidas e histórias de seus companheiros mais velhos que Bäumer reflete sobre o que significa ser a “juventude de ferro” como tanto os definiam:

Para mim, é estranho pensar que, em casa, numa gaveta da escrivaninha, há um começo de drama — Saul — e um monte de poemas. Quantas noites passei trabalhando neles; quase todos nós fazíamos algo semelhante; mas tudo ficou tão irreal para mim, que não consigo representar nitidamente os fatos na memória. Desde que estamos aqui, nossa vida antiga nos foi cortada, sem que tenhamos contribuído para isto. Muitas vezes, procuramos um motivo, uma explicação, mas não conseguimos achá-los. Justamente para nós, que temos vinte anos, as coisas são particularmente confusas, para Leer, Kropp, Müller e para mim, para os que Kantorek chama “juventude de ferro”. Os soldados mais velhos possuem laços firmes com o passado; têm mulheres, filhos, profissões e interesses já bastante fortes para que nem a guerra possa destruí-los. Nós, os de vinte anos, no entanto, temos somente nossos pais; alguns, uma garota. Não é muito — porque na nossa idade a influência dos pais é mais fraca, e as mulheres ainda não nos dominam. Além disso, que mais havia para nós? Algumas paixões, um pouco de fantasia e a escola; nossas vidas não iam mais longe. E, disso tudo, nada sobrou.

Kantorek diria que nós nos encontrávamos exatamente no limiar da existência. E, com efeito, é assim. Ainda não estávamos enraizados na vida. A guerra foi um dilúvio que nos arrastou. Para os outros, para os mais velhos, ela foi apenas um intervalo: conseguem pensar no tempo que virá depois. Mas nós fomos apanhados por ela e não sabemos o fim de tudo isto. Apenas sabemos, por hora, que nos embruteçamos, de uma maneira estranha e dolorosa, mesmo que muitas vezes nem sequer fiquemos tristes. (p.16)

Bäumer afirma que a “vida antiga nos foi cortada” sem nem mesmo saber precisamente que vida é essa: seu único vínculo com o passado e com sua juventude é um “drama [...] e um monte de poemas”. Nesse sentido, tanto a chegada abrupta da guerra, que lacerou subitamente seus laços com a vida cotidiana de modo que ele não pôde ou ao menos teve tempo de fazer sentido do que aconteceu — “um dilúvio que nos arrastou” — quanto a sua própria idade, qual seria o tempo de começar a criar vínculos e relações sólidas no mundo e que não chegou, reiteram esse entrelugar, esse “limiar da existência”, que Bäumer se encontra: o “irreal” do antes, o “que nada sobrou” do agora e a incerteza do “tempo que virá”.

É curioso, ademais, que, apesar de pensar sua juventude a partir desses quesitos, do que foi e do que virá, dos vínculos, do tangível, Bäumer faz sentido de sua idade, de uma geração, a partir de premissas mais subjetivas e idealistas: “Talvez fosse apenas o privilégio de nossa juventude; ainda não tínhamos vislumbrado nenhum limite e jamais admitíamos um fim; tínhamos a esperança no sangue, que nos identificava com a marcha dos nossos dias.”

Ser jovem, nessa afirmação, adquire um sentido mais otimista do que na passagem anterior; ser jovem é ter o “privilégio” da juventude, da “esperança” que os mantém vivos no front.

Ele tem razão. Não somos mais a juventude. Não queremos mais conquistar o mundo. Somos fugitivos. Fugimos de nós mesmos e de nossas vidas. Tínhamos dezoito anos e estávamos começando a amar a vida e o mundo e fomos obrigados a atirar neles e destruí-los. A primeira bomba, a primeira granada, explodiu em nossos corações. Estamos isolados dos que trabalham, da atividade, da ambição, do progresso. Não acreditamos mais nessas coisas; só acreditamos na guerra. (p.49)

Já aqui, Bäumer nem acredita mais ser parte da “juventude”. Essa palavra toma um sentido utópico, que designa aqueles que “ama[m] a vida e o mundo”, dos que têm “ambição” e participam do “progresso”... jovem demais para ter relações e vínculos concretos com o mundo, velho demais para compartilhar das crenças da juventude. Novamente, no “limiar da existência”.

Então, mudamos de lugar e sentamo-nos novamente para jogar cartas, pois isto nós sabemos fazer: jogar baralho, praguejar, fazer a guerra. Não é muito para quem tem vinte anos... e, no entanto, já é demais para esta idade. [...] Desamparados como crianças e experientes como velhos, somos primitivos, tristes e superficiais... Acho que estamos perdidos. (p.49)

A esse ponto, vale lembrar que, como já discutido, apesar da guerra ter terminado há dez anos na data de publicação de *Nada de Novo no Front*, os ideais em torno da guerra ainda perduravam na sociedade alemã — tanto pela desilusão que permaneceu de terem perdido quando tinham certeza que venceriam, quanto pela tentativa de reconstruírem, através da altivez, honra e orgulho, uma nação devastada pela mobilização da guerra total e pelas estritas sanções impostas pelo armistício. Retratar o soldado de qualquer forma se não por esses princípios era um afronte não somente à memória dos familiares daqueles que morreram em campo e que lidaram com o luto, entre outras formas, acreditando no heroísmo⁶⁴ de seus homens, mas também à essa iniciativa de reconstrução visionada pelo governo. Nesse sentido, Remarque vai além: representar os soldados de front como “animais” e “máquinas” não seria tão problemático para esse projeto oficial, pois esses ainda serviriam para o combate; mas,

⁶⁴https://encyclopedia.1914-1918-online.net/article/bereavement_and_mourning_germany

como tenho insistido, sua obra visa apenas mostrar uma “geração de homens” — visa representar seus medos, suas incertezas, seus pequenos hábitos, suas ambições, seus desejos, suas individualidades, humanidade. Uma “máquina” ainda pode matar, ainda pode ser útil à guerra, ao Estado; “apenas homens”, não.

Ainda me lembro de como ficávamos envergonhados no princípio, quando éramos recrutas do quartel, obrigados a usar a latrina comum. Lá não há portas, e vinte homens sentam-se uns ao lado dos outros, como num trem. Assim, basta um olhar apenas para controlá-los: o soldado deve ficar permanentemente sob vigilância. Desde então, aprendemos a dominar mais do que este pequeno sentimento de pudor. Com o passar do tempo, acostumamo-nos a muitas coisas... Aqui, ao ar livre, no entanto, a coisa é um verdadeiro prazer. Não sei mais por que antigamente nos envergonhávamos tanto de funções que, afinal, são tão naturais quanto comer e beber. Talvez agora não fosse preciso mencioná-las, se não desempenhassem um papel tão importante para nós, se não fossem uma novidade, pois para os veteranos já eram naturais há muito tempo — fatos sem nenhuma importância. Para o soldado, o seu estômago e a sua digestão são um setor muito mais familiar do que para qualquer outro cidadão. Setenta e cinco por cento do seu vocabulário vem daí, e tanto o sentimento de maior alegria como o da mais profunda indignação têm neles as mais vigorosas expressões. Não é possível empregar outras palavras tão sucintas e tão claras. Nossas famílias e nossos professores ficarão admirados quando voltarmos para casa, mas aqui fora é sempre uma língua universal. Para nós, todos esses acontecimentos retomaram a velha inocência pela sua obrigatoriedade. Mais ainda: tornaram-se tão naturais, que sua confortável execução é tão valiosa para nós quanto, digamos, um abrigo bem feito para quatro, à prova de bombas. Não é à toa que a expressão “conversa de privada” foi inventada para descrever mexericos de todo tipo; estes lugares são o ponto de encontro dos boateiros e, na tropa, substituem a mesa de bar. No momento, sentimo-nos melhor do que em qualquer reservado de luxo, todo ladrilhado de branco. Lá, tudo pode ser muito higiênico, mas aqui é agradável. (p.10)

Observamos nessa passagem, por exemplo, como Remarque descreve a rotina do soldado de front de modo a subverter o projeto de idealização do mesmo: o uso da latrina comum (que já seria um assunto escatológico o suficiente para não ser mencionado por relatos oficiais), prática estabelecida para controlar o soldado que “deve ficar permanentemente sob vigilância”, acaba servindo ao oposto, um lugar onde o soldado pode se sentir à vontade, onde pode fugir momentaneamente de seus deveres, da imposição da guerra e do combate. Além disso, subverte-se também a imagem do soldado nobre, que não se ocupa com formalidades ou livros “de Platão a Goethe” (p.17), mas com “conversas de privada”.

Bäumer afirma: “Quem não é obsceno não é soldado” (p. 74) e reitera que a adaptação — por mais que o “limiar da existência” imposto por ela os aflija — e a vulgaridade do soldado de trincheira são, acima de tudo, um recurso de sobrevivência no front.

É tudo uma questão de hábito, até mesmo o front. Esse hábito é a razão pela qual parecemos esquecer tudo tão depressa. Ontem, ainda estávamos debaixo do fogo; hoje, dizemos bobagens, deixamos correr a vida; amanhã, voltaremos para as trincheiras. Na realidade, nada esquecemos. Enquanto estivermos no campo de batalha, os dias na frente, que já passaram, caem dentro de nós como pedras: são pesados demais para podermos refletir tão depressa sobre eles. Se o fizéssemos, eles nos abateriam mais tarde, pois já notei que se consegue suportar o horror enquanto se dissimula, mas ele mata quando nele se pensa. Exatamente como nos transformamos em animais quando vamos para a frente, porque é a única maneira de nos salvarmos, tornamo-nos humoristas e vagabundos quando estamos descansando. Não conseguimos agir de outra maneira: na verdade, é qualquer coisa superior a nós próprios. Queremos viver a qualquer preço; por isso, não podemos arcar com o peso de sentimentos, que podem ser muito decorativos em tempo de paz, mas, aqui, estariam totalmente deslocados. (p.72)

O horror da frente desaparece quando lhe voltamos as costas e enfrentamo-lo com piadas infames e de mau gosto. É um humor grosseiro, mas é assim que falamos de tudo, até mesmo da morte, porque isso nos salva da loucura. Enquanto aceitamos os acontecimentos dessa forma, sentimo-nos capazes de resistir. (p.73)

Ainda sobre obscenidades, *Nada de Novo no Front* de Remarque é um livro que trata mais sobre sexo e sexualidade do qualquer consideração sobre a obra tende a deixar de lado. Basta recordarmos que, já nas páginas iniciais, ao apresentar seus companheiros, Bäumer comenta que um deles, Leer, “tem predileção pelas garotas dos bordéis reservados para os oficiais”. Como Jason Crouthamel argumenta em seu artigo, *Sexuality, Sexual Relations, Homosexuality* (2014), o tópico da sexualidade em uma sociedade mobilizada pela guerra total seria moderado e cerceado para além do puritanismo ocidental cristão da época, tornando um comentário como o sobre o Leer extremamente polêmico em todas as instâncias possíveis:

Com o resultado da ruptura das estruturas sociais existentes, autoridades militares e civis em ambas sociedades democráticas e autoritárias tentaram controlar e monitorar o comportamento de ambos soldados e civis, impondo ideais de comportamento sexual “masculinos” e “femininos” no contexto da militarização e dos interesses da nação. (CROUTHAMEL, 2014) (Tradução minha)⁶⁵

Nesse contexto, não somente evidenciar tão casualmente a sexualidade ativa dos soldados, que, oficialmente, deveriam ter “seus instintos sexuais suspensos enquanto ambos os sexos dedicavam suas energias a cumprirem seus papéis mútuos para com a nação”⁶⁶, mas

⁶⁵As a result of this disruption of existing social structures, military and civil authorities in both democratic and authoritarian societies tried to control and monitor the behaviors of both soldiers and civilians, enforcing ideal “masculine” and “feminine” sexual behaviors in the context of militarization and the nation’s interests

⁶⁶Their sexual instincts were supposed to be suspended while both sexes dedicated their energies to fulfilling their mutual roles for the nation. (CROUTHAMEL, 2014) (Tradução minha)

também apontar a existência de “casas de bordéis” oficiais, Remarque acentua novamente a humanidade desses soldados e expõe a incoerência dos gabinetes de guerra, que acabou por, de certa forma, ceder a postura de tentar sufocar a sexualidade no front ao entender que a “atividade sexual dos soldados e a busca por alívio como um instinto natural não podia ser negada, mas tinha que ser manejada”⁶⁷. Essa revelação sobre as práticas no front foi não somente um desacato às versões oficiais da guerra, mas uma injúria à memória das mulheres que ficaram e que foram compelidas à

desempenharem um papel quase mítico como figuras sagradas, que esperam [...] como aquelas na Grécia antiga, [que] enviavam seus homens para a guerra sem reclamação ou qualquer menção de necessidades pessoais e, à medida que a guerra se desenrolava, foram cada vez mais almeçadas como ameaças infecciosas à saúde [sexual] dos homens combatentes ou como indivíduos desleais e impatrióticos que traíam a nação. (CROUTHAMEL, 2014) (Tradução minha)⁶⁸

Controverso, o livro de Remarque é atravessado por diversos momentos de expressão sexual, desde Leer, que “foi o primeiro de nossa turma a ter uma amante e [que] nos contava detalhes excitantes das suas relações” (p.74), até mesmo a um momento em que um soldado tem relação sexual com sua esposa que o visita em um hospital católico:

[...] o diabo que carregue todos os preconceitos, estes foram feitos para outros tempos; aqui está o marceneiro Johann Lewandowski, na cama, um soldado ferido com um tiro, e aqui está a mulher dele; quem sabe quando irá vê-la novamente; ele a deseja e deverá possuí-la, e isto é tudo. (p.131).

Porém, o exemplo da manifestação do desejo sexual e romântico do soldado de trincheira em *Nada de Novo no Front* que mais se destaca na narrativa e que está presente tanto na versão de Remarque quanto na de Milestone é o encontro de Bäumer e seus companheiros com certas garotas francesas — que é antecipado páginas antes do fato acontecer, quando os jovens soldados, em uma taverna, avistam um cartaz de uma garota que lhes desperta grande interesse:

⁶⁷soldiers' sexual activity and search for relief as a natural instinct that could not be negated, but had to be managed. (CROUTHAMEL, 2014) (Tradução minha)

⁶⁸were expected to play an almost mythical role as sacred, waiting figures [...] like those in ancient Greece, sent their men off to war without complaint or any mention of personal needs and which, as the war dragged on, were increasingly targeted either as infected threats to the health of fighting men, or disloyal, unpatriotic individuals who betrayed the nation.

A garota do cartaz constitui, para nós, um milagre. Havíamos esquecido totalmente que no mundo existem coisas assim, e, mesmo agora, quase não acreditamos em nossos olhos. Há anos que não vemos nada parecido, nem qualquer coisa que de longe mostre tanta beleza, tanta felicidade e tanta calma. Esta é a verdadeira paz, assim como ela deve ser, pensamos, comovidos. (p.73)

Como sinalizei, o desejo aqui não é somente sexual, mas também romântico: os jovens soldados não procuram somente a satisfação sexual dos bordeis, mas idealizam também um amor de “tanta beleza, tanta felicidade e tanta calma” que os distrai momentaneamente dos horrores da guerra. Quanto a Milestone, é interessante pensar que, apesar das limitações impostas por uma obra de grande distribuição em um contexto de censura imposta pelo *Pre-Code* em Hollywood, o diretor mesmo assim opta por incluir o evento em sua filmagem (que se desdobra em algo mais explícito e controverso adiante) e o faz de forma muito curiosa e sagaz: o desejo dos rapazes de se aproximarem da moça idealizada do cartaz é representado por suas imagens projetadas em um espelho, colocando suas figuras lado-a-lado, mas do lado oposto de onde deveriam estar tanto no eixo *x* quanto no eixo *y* de um espaço tridimensional, sinalizando essa impossibilidade de aproximação.

Figura 39: “Ela não poderia marchar muito longe nesses sapatos.”



Fonte: *All Quiet on the Western Front* (Lewis Milestone), 1930. 88min. 31s.

A expressão da vontade, da necessidade amorosa é reiterada nas cenas seguintes, quando Bäumer e seus companheiros finalmente se encontram com as garotas francesas que avistaram enquanto nadavam nus no rio Reno. “Estamos excitados e cheios de desejos de aventura.” (p.76)...

A morena esguia mexe com as sobrancelhas quando fica pensativa; mas ficam imóveis quando ela fala. Às vezes, o som nem chega a traduzir-se em palavras, é abafado ou passa vagamente sobre minha cabeça; é como um arco, uma trajetória, um cometa. Que sabia eu de tudo isso... o que sei disso? As palavras dessa língua estrangeira, que mal entendo, elas me acariciam, fazendo com que mergulhe numa grande calma, em que o quarto quase se dissolve na meia-luz, e só o semblante que se debruça sobre mim vive e se distingue. (p.111)

O encontro é marcado pelas palavras que o “acariciam” e que o “mergulha numa grande calma”, insistindo na possibilidade de momentos assim como uma resignação das imposições e deveres do soldado herói ideal e da reafirmação da identidade espontânea de uma “geração de homens”. Milestone novamente joga com as imagens, apenas aludindo ao acontecimento através de um manejo de luz e sombra onde a cabeceira da cama com as roupas dos personagens penduradas é colocada em evidência, o que, de certa forma, burla a censura pela qual teria que se submeter, mas que também acentua a ternura do momento, da humanidade em cena.

Figura 40: “Eu queria que você pudesse [me] entender.”



Fonte: *All Quiet on the Western Front* (Lewis Milestone), 1930. 96min. 29s.

Bäumer, no limiar da existência, porém, não consegue se desvincular da experiência do bordel de soldados ou da garota do cartaz, e tudo amalgama-se em uma só experiência:

Como tudo isso é diferente do bordel de soldados, onde temos permissão de ir, e onde se tem que fazer fila. Não gostaria de pensar nisso; mas, involuntariamente, o desejo faz minha mente voltar-se para essa recordação, e eu me assusto, porque talvez nunca mais consiga me libertar dela.

Mas, então, sinto os lábios da morena delgada e atiro-me a eles: fecho os olhos e, com esse gesto, gostaria de apagar tudo, a guerra, os seus horrores e suas ignomínias, para despertar jovem e feliz; penso na moça do cartaz e creio, por um instante, que a minha vida depende de eu conquistá-la. (p.78)

Vale lembrar que esse encontro não é com garotas quaisquer, mas com garotas francesas, de uma nação inimiga à nação de Bäumer, o que nos leva ainda a um outro tópico: essa não é a primeira ou única vez qual Bäumer se encontra face-a-face com o “inimigo” — uma ocorrência comum em *Nada de Novo no Front*, seja no campo de batalha ou em momentos como o acima, o contato com soldados e civis de nações opositoras aparece no texto ainda em outros momentos e acentua, assim como os exemplos dos tópicos anteriores, a humanidade que constitui a narrativa.

Um exemplo importante em Remarque é quando Bäumer retorna da sua licença oficial para o acampamento nas *landes* e se depara com prisioneiros de guerra Russos, o que o leva à seguinte reflexão:

É triste ver seus movimentos e o modo como mendigam um pouco de comida. Estão todos um tanto enfraquecidos, porque recebem apenas o indispensável para não morrerem de fome. Há muito tempo que nós mesmos não recebemos o bastante para nos satisfazermos. Eles têm disenteria, seus olhares são medrosos, alguns mostram furtivamente as fraldas da camisa ensangüentadas. Suas costas, suas nuca estão recurvadas, os joelhos dobram-se; olham obliquamente de baixo para cima, quando estendem a mão para mendigar, agradecendo com as poucas palavras que sabem de alemão — mendigam com as vozes suaves, baixas e musicais, que evocam as lareiras quentes e os quartos aconchegantes de casa. Há homens que lhes dão pontapés até caírem no chão; mas estes são uma minoria. A maior parte dos nossos deixa-os em paz. É bem verdade que, às vezes, ao vê-los se humilharem tanto, a gente fica com raiva e distribui alguns pontapés... Se ao menos eles não nos olhassem desta maneira — quanta miséria cabe nestes dois pontinhos negros, nestes olhos que apenas um polegar conseguiria cobrir! (p.96)

Esse encontro, que não é retomado em *Milestone*, possui duas importantes implicações: a desconstrução da imagem do “inimigo” e a evidenciação de um tópico

profundamente ignorado na época de publicação de *Nada de Novo no Front* que foi a questão dos prisioneiros de guerra: esquecido “em parte porque depois de 1918 o foco estava muito mais nos mortos de guerra no campo de batalha, e não nos prisioneiros de guerra” (JOHNES, Heater, 2014) (Tradução minha)⁶⁹ e, em outra parte, especificamente na Alemanha, pelo receio do gabinete de guerra do país que “os Aliados fizessem mal uso do tratamento vil dos prisioneiros na Alemanha em suas propagandas [e] também desejavam apresentar a Alemanha em guerra como uma nação civilizada com um esforço de guerra bem organizado” (JOHNES, Heater; HINZ, Uta, 2014) (Tradução minha)⁷⁰.

É estranho ver esses nossos inimigos tão de perto. Têm rostos que nos fazem refletir: são rostos bonachões de bons camponeses, testas largas, narizes largos, lábios grossos, mãos grandes e cabelos crespos. É gente para arar a terra e ceifar e colher maçãs. Têm um ar ainda mais inofensivo que os nossos camponeses da Frigia. (p.96)

Bäumer comenta sobre a situação degradante dos prisioneiros como de fato acontecia — dos “olhos medrosos” e das “camisas ensanguentadas” —, mas o que se destaca em seu relato é a radicalidade dessa relação dos soldados com os prisioneiros, marcada por “pontapés”. Seria lógico pensar que essa forma de violência nesses campos de concentração surgiria do simples ódio pelo inimigo causado pelas propagandas de guerra (especialmente entre alemães e russos)⁷¹; porém, Remarque propõe que é ao “vê-los se humilharem tanto” que os soldados se revoltam, sugerindo que é a partir de uma empatia que causa tanta angústia que, na verdade, o fazem. A situação extrema, fora do calor da batalha e tão próxima e constante, desafia as convicções dos soldados sobre a guerra e sobre seus “inimigos” e os obriga a encara-los não como conceito, mas como indivíduos.

O que Bäumer relata sobre o seu contato e de outros soldados com prisioneiros de guerra é uma situação muito específica e, como mencionei, pouco estudada. Porém, ela pode ser lida através de um contexto semelhante. Em seu artigo sobre a ocupação de tropas britânicas na região de Rênania após o armistício, Tom Williams discorre como o contato de soldados com inimigos desmilitarizados alterou drasticamente a percepção desses em comparação com o período durante a guerra: “Na Rênania desmilitarizada, os mais óbvios

⁶⁹*The reasons why prisoners remained overlooked for so long are complex – however, it was partly because after 1918 the focus was very much upon the battlefield war dead rather than the war’s prisoners [...]*

⁷⁰*the Allies might make use of poor prisoner treatment in Germany in their propaganda, but also the desire to present Germany at war as a civilized nation with a well-organised war effort.*

⁷¹https://encyclopedia.1914-1918-online.net/article/prisoners_of_war_germany

componentes visuais da imagem do inimigo em tempos de guerra — capacetes com espinhos e uniformes militares — haviam desaparecidos das ruas” e “sem seus uniformes [...], os alemães se revelaram como “seres humanos de carne e osso” (WILLIAMS, Tom, 2020) (Tradução minha)⁷².

Bäumer, como apontei, se encontra em uma situação semelhante no sentido em que, tendo os prisioneiros de guerra sido tomados de seus uniformes, ou da simbologia imposta nas centenas de propagandas de guerra que os caracterizam como seus “inimigos”, ele finalmente pode olhar além: para os “rostos bonachões de bons camponeses, testas largas, narizes largos, lábios grossos, mãos grandes e cabelos crespos” — características que os individualizam, que os tornam indivíduos... e como um oficial britânico estacionado em Rênania ponderou: “[...] ódio por uma nação se parte na presença de indivíduos [...] apesar de cinco anos de educação em selvageria.” (GIBBS, Philip apud WILLIAMS, Tom, 2020) (Tradução minha)⁷³. É interessante notar, também, que Bäumer compara os prisioneiros de guerra com “nossos camponeses de Frigia”, um processo de alteridade através de um “reconhecimento que essas pessoas, de qualquer forma, eram almas humanas, não culpados individualmente de atrocidades [...]. não particularmente responsável pela guerra, e muito felizes, *como o nosso povo*” (GIBBS, Philip apud WILLIAMS, Tom, 2020) (Tradução minha, *italico meu*)⁷⁴ comum nesse e em tantos outros relatos do encontro com o inimigo (no pós-guerra).

Bäumer vai adiante e reitera que:

Nada sei sobre eles, só que são prisioneiros, e é exatamente isto que me impressiona. Suas vidas são anônimas e sem culpa; se soubesse algo mais a seu respeito, como se chamam, como vivem, o que esperam, o que os atormenta, talvez o meu sentimento tivesse um objetivo concreto e pudesse transformar-se em compaixão. Mas, agora, vejo por trás deles apenas a dor anônima da criatura humana, a terrível melancolia da vida e a falta de piedade dos homens. (p.98)

Conforme formulei, a relação entre os soldados e prisioneiros é marcada por um desconforto, e por uma empatia por parte dos soldados que lhes causa repulsa e revolta e que

⁷²*In the demilitarized Rhineland the most obvious visual components of the wartime enemy image — spiked helmets and military uniforms — had all but disappeared from the streets [and] “with their uniforms off [...], the Germans were revealed as “flesh and blood human beings”.*

⁷³*“hatred of a nation breaks down in the presence of its individuals [...] in spite of five years' education in savagery”.*

⁷⁴*“a recognition that these people, anyhow, were human souls, not individually guilty of atrocities [...], not particularly responsible for the war, and jolly glad, like our people”.*

se exterioriza em agressividade, em “pontapés”. Nesse sentido, existe uma diferença fundamental que separa essa relação e a que trouxe como comparativo dos soldados britânicos na Renânia: pode-se pensar que a segunda aconteceu em dois estágios, o da desmilitarização do “inimigo” e o da aproximação cultural entre as partes e a individualização do Outro. Aqui, no entanto, apenas o primeiro estágio é concretizado. Os russos já não são mais inimigos, mas também não são conhecidos — eles apenas morfam de um grupo a outro, de inimigo à representação da consequência trágica de guerra quais os soldados alemães não querem encarar. Eles não se tornam indivíduos aos olhos do Outro: “se soubesse algo mais a seu respeito [...] talvez o meu sentimento [...] pudesse transformar-se em compaixão”... e como não sabem mais a respeito, Bäumer e companhia se encontram mais uma vez no entrelugar, entre ódio e compaixão, o que apenas resulta em angústia e hostilidade.

Assim, Bäumer conclui:

Falam pouco, e quando o fazem é só para dizer algumas palavras. São mais humanos, e, segundo me parece, mais fraternais entre si, do que nós. Mas talvez seja apenas porque se sentem mais infelizes. De qualquer forma, para eles, a guerra terminou. É claro que esperar pela disenteria também não é vida. Os milicianos das tropas territoriais que os vigiam contam que, no princípio, eram muito mais animados. Como sempre acontece, tinham relações entre si, e dizem que, às vezes, atacavam-se com murros e facadas. Agora, já estão todos apáticos e indiferentes, a maioria nem se masturba mais, tão fracos se acham, embora, às vezes, as coisas fiquem tão sérias, que todos na barraca o façam em conjunto. (p.97)

Em seu relato sobre a experiência dos prisioneiros de guerra, Remarque retoma mais uma vez a questão da sexualidade no front em seu texto. Aqui, no entanto, o tópico se torna ainda mais denso e polêmico por abordar não somente a sexualidade, mas a homossexualidade em tempos de guerra. Como Johnes afirma ainda em seu artigo sobre prisioneiros de guerra: “alguns campos viram relações homoeróticas se desenvolvendo” já que as “normativas de gênero foram desafiadas por campos totalmente masculinos, onde homens não podiam facilmente definir sua masculinidade através da alteridade da presença feminina, em falta de contato diário com mulheres” (JOHNES, Heater, 2014) (Tradução minha)⁷⁵. Aqui, a prática é explicitada muito casual e brevemente a partir da afirmativa “como sempre acontece”, mostrando que as práticas homossexuais no front eram fato conhecido, apesar de

⁷⁵*Some camps did see homo-erotic relationships developing; Gender norms were challenged by all-male camp environments where men could no longer easily define their masculinity through the alterity of the female presence, lacking daily contact with women.*

terem sido esquecidas, ou melhor, ignoradas, na formação da memória discursiva em torno da Grande Guerra após o armistício.

Crouthamel, citado anteriormente, reitera que o “sexo entre homens que outrora se consideravam heterossexuais não era incomum em vários contextos militares durante a guerra”⁷⁶ e, retomando as considerações de Dr. Magnus Hirschfeld, um dos mais importantes sexólogos do século XX, itera que:

relacionamentos homossexuais tornaram-se cada vez mais visíveis e homens gays um pouco mais tolerados ao compartilharem a experiência do front com heterossexuais. O front, de acordo com Hirschfeld, cultivou ambas as imagens do guerreiro “masculino” e do “feminino” maternal ideal, proporcionando um ambiente ideal para o “terceiro sexo” afeminado prosperar (CROUTHAMEL, 2014) (Tradução minha)⁷⁷

Nesse contexto, é importante entender que os “relacionamentos homossexuais” quais Crouthamel se refere não são exclusivamente eróticos, mas abrangem ainda outras formas de expressões de afeto entre dois homens. No caso dos prisioneiros russos, que “tinham relações entre si” e “se masturbam [...] em conjunto”, o vínculo entre eles é marcado, sim, pela interação sexual física. Porém, há ainda duas outras modalidades de “relacionamento homossexuais” estabelecidas por Hirschfeld e que podem ser evidenciadas em *Nada de Novo no Front*:

três formas de “camaradagem íntimas”: o erótico consciente, o erótico inconsciente, a laços entre homens que permaneceram não-eróticos. Hirschfeld argumentou que enquanto relações homossexuais fisicamente eróticas permaneceram em grande parte escondidas, relações entre pessoas do mesmo sexo eram encorajadas até certo ponto sob o pretexto de camaradagem para promover coesão e força militar. (CROUTHAMEL, 2014) (Tradução minha)⁷⁸

⁷⁶*Sex between men who otherwise considered themselves heterosexual was not uncommon in various military environments during wartime.*

⁷⁷*Homosexual relationships became increasingly visible and gay men felt somewhat tolerated as they shared the front experience with heterosexuals. The front, according to Hirschfeld, cultivated both the “male” warrior ideal and the “female” nurturing image, providing an ideal environment for the effeminate “third sex” to thrive.*

⁷⁸*[...] three forms of “intimate comradeship”: the consciously erotic, unconsciously erotic, and bonds between men that remained unerotic. Hirschfeld argued that while physically erotic homosexual relationships remained largely hidden, same-sex bonding was to some degree encouraged under the guise of comradeship to promote cohesion and military strength.*

Aqui, a palavra “camaradagem” é chave para compreender essa dinâmica no texto de Remarque. Tema recorrente desde as primeiras páginas, a sociabilidade entre os soldados de trincheira — marcada por essa palavra em específico —, é demonstrada pela interação de Bäumer com seus companheiros no front desde situações de combate a momentos de trégua. Como o mesmo afirma: “O mais importante, porém, foi que despertou em nós uma solidariedade firme e prática, que na linha de frente se transformou na melhor coisa que a guerra produziu: a camaradagem.” (p.19). A relação de Bäumer com Kemmerich, em seu leito de morte no hospital de campanha; ou com Albert, no hospital católico antes da amputação; ou até mesmo com Behn, nos poucos momentos que durou, são todos exemplos de “camaradagem [...] entre homens que permanece[u] não-erótico[a]” em *Nada de Novo no Front*.

Um exemplo de “camaradagem erótica inconsciente”, como definido por Hirschfeld, no entanto, pode ser encontrado na relação de Bäumer com Kaczinsky:

Não falamos muito, mas estamos cheios de uma terna consideração recíproca que, me parece, poderia ser a dos namorados. Somos dois seres humanos, duas minúsculas centelhas de vida; lá fora, estão a noite e o círculo da morte. Estamos sentados no seu limiar, em perigo e, ao mesmo tempo, protegidos; das nossas mãos escorre gordura, nossos corações estão juntos, e a hora que vivemos, como este lugar, está iluminada por um foco suave que faz dançarem as luzes e as sombras dos sentimentos. Que sabe ele de mim... e que sei eu dele? Ontem, nenhum de nossos pensamentos tinha qualquer ponto em comum... agora, estamos aqui, sentados diante de um ganso, sentindo-nos como um único ser, e tão próximos um do outro que nem queremos falar. (p.52)

A passagem acima descreve um momento tenro entre Bäumer e Kaczinsky jantando juntos após invadirem um estábulo em busca de um ganso para assarem, qual Kat havia avistado em uma de suas patrulhas, e é o exemplo mais claro da relação homoafetiva entre os dois personagens. É importante destacar que foi Kat quem avistou e planejou o roubo do ganso no estábulo pois isso reafirma o traço mais importante dessa relação: o cuidado de Kat com Bäumer. Sua demonstração de responsabilidade e solicitude é exemplificada desde o primeiro momento em que ele é apresentado na narrativa — quando os soldados voltam da expedição com menos homens e o cozinheiro do pelotão se recusa a servir porções extras para os que retornaram, até que Kat intervém. Ele também cuida do pelotão encontrando abrigo, fazendo fogueiras e acalmando os recrutas durante os bombardeios nas trincheiras. É isso que Bäumer mais admira sobre Kat e é, de certa forma, o que o aproxima desse arquétipo que

Hirschfeld estabelece daquele que “podia performar seus deveres como soldados enquanto também proviam uns aos outros a maternidade e seguridade doméstica tradicionalmente esperadas de mulheres”. (CROUTHAMEL, 2014) (Tradução minha)⁷⁹, especialmente por Kat ser mais velho que Bäumer.

Os ruídos externos aumentam, formando uma espécie de sonho, no qual não se perde de todo a memória. Numa semi-inconsciência, vejo Kat levantar e baixar a colher. Gosto deste sujeito, chego a amar seus ombros, sua silhueta angulosa e curvada... Ao mesmo tempo, vejo por trás dele florestas e estrelas, e uma voz boa me diz palavras que me tranqüilizam, a mim, um soldado pequeno, sob o céu muito alto; um soldado que segue o seu caminho, com suas grandes botas, o seu cinturão e sua mochila, que esquece depressa, e raras vezes fica triste; que avança sempre sob o grande céu da noite. Um pequeno soldado e uma boa voz; se alguém o acariciasse, talvez já não o compreendesse, este soldado com as grandes botas e o coração endurecido, que marcha porque usa botas e porque se esqueceu de tudo — só sabe marchar. Para além do horizonte, há flores e uma paisagem tão tranqüila que gostaria de chorar, o pequeno soldado. Lá, há imagens que ele não esqueceu, porque nunca as possuiu — são perturbadoras, mas estão perdidas para ele. Não é lá que estão seus vinte anos? Meu rosto está molhado? Pergunto-me onde estou. Vejo Kat à minha frente; sua gigantesca sombra, toda recurvada, inclina-se sobre mim, como se fosse uma imagem da terra natal. Ele fala mansamente, sorri e volta à fogueira. Depois, pergunta:

— Está pronto?

— Sim, Kat. (p.52-53)

A relação entre os dois está constantemente marcada por essa “seguridade” que Kat oferece a Bäumer. Para ele, “Katzinsky não pode faltar de jeito nenhum” (p.23), porque “é o mais esperto que conheço (p.23)”, “tem um sexto sentido para o perigo” (p.56), “me dá bons conselhos” (p.78), “sabe como assar carne de cavalo para ficar macia” (p.25) e até “no meio do deserto, em uma hora arranjará um jantar (p.24)”. Mas fica evidente em passagens como essas das páginas 52-53 que a admiração de Bäumer por Kat vai além de uma relação puramente paternal — ou “maternal”, como coloca Hirschfeld — e se configura, também, como uma relação erótica, marcada pelo desejo carnal inconsciente (palavra retomada mesmo por Bäumer na segunda linha do excerto acima: “numa semi-inconsciência [...])).

Esse desejo é constante na narrativa, mas é acentuado em momentos como esses: dos mais implícitos, como em “das nossas mãos escorre gordura, nossos corações estão juntos”, que incita uma imagem marcada pela partilha, pelo tato, pelo ato de sorverem e de se

⁷⁹*they could perform their duties as soldiers while also providing each other the nurturing and domestic security traditionally expected of women.*

lambuzarem em fluido viscoso; ou como em “sombra, toda recurvada, inclina-se sobre mim”, que prenuncia o ato de um corpo avançando sobre outro; ou como em “Está pronto?”, que conclui esse avanço, com ternura e cuidado; até momentos mais explícitos, em que confessa seu amor pela figura de Kat em “chego a amar seus ombros, sua silhueta angulosa e curvada”; e diz que essa relação “poderia ser a dos namorados”. Kat, sempre “em frente [...], com os ombros caídos, os polegares largos e a voz calma” (p.78) ... um camarada, ou melhor: “curvado e anguloso [...], *meu companheiro*” (p.53) (Itálico meu).

Finalmente, a expressão “camarada” aparece como elemento central ainda em outro momento significativo em *Nada de Novo no Front*, o momento em que Bäumer se depara com “[...] o primeiro homem que matei com minhas próprias mãos e cuja morte, posso constatar-lo sem sombra de dúvida, foi obra minha.” (p.110), Gérard Duval. E como no exemplo que trouxe sobre o encontro de soldados britânicos com civis alemães na Renânia ocupada, Bäumer se dá conta da humanidade desse suposto inimigo a partir do instante em que o olha como indivíduo, quando olha para seus “olhos [...] castanhos, o cabelo é preto, um pouco encaracolado dos lados. A boca é larga e suave, sob o bigode; o nariz, um pouco recurvado; e a pele, morena; agora não parece tão pálida como há pouco, quando vivia” (p.110). Pouco a pouco, Bäumer se dá conta que “antes, você era apenas um pensamento, uma dessas abstrações que povoam meu cérebro e que exigem uma decisão... Foi essa abstração que apunhalei. Mas agora, pela primeira vez, vejo que é um *ser humano* como eu.” (p.111) e afirma que “se jogássemos fora estas armas e estas fardas, poderia ser meu irmão, como Kat e Albert.” (p.112).

Em *Milestone*, essas palavras finais são retomadas no roteiro, exteriorizando os sentimentos de Bäumer em relação ao homem qual matou, assim como no livro. Porém, a direção, atuação e montagem da cena também reiteram esse momento intimista entre os soldados utilizando de uma linguagem própria: as incontáveis horas que passam juntos na cratera é marcada pela passagem do dia para à noite e da noite para o dia; à noite, foca-se no rosto de Duval, forçando-nos a vê-lo assim como Bäumer o viu, para além de sua farda — e isso só é possível graças às artilharias que explodem no céu, iluminando-o brevemente e já apagando-se logo em seguida, indicando, talvez, a relutância tanto de Bäumer quanto do espectador de olhar para esse indivíduo agonizando em um primeiro momento; Bäumer se aproxima, se afasta, abraça Duval, cobre sua boca para que não grite e por fim joga-se aos pés do soldado, rendendo-se — um trabalho de atuação corporal que reafirma a humanidade do acontecimento na própria linguagem do cinema.

Figura 41: “Comrade...”



Fonte: *All Quiet on the Western Front* (Lewis Milestone), 1930. 80min. 28s.

Chegamos ao final deste capítulo, então, após todas as discussões nos capítulos anteriores que apontaram, em retrospectiva, a esse capítulo final, do que considero ser o tema central de *Nada de Novo no Front*: a desconstrução da figura do soldado herói, da própria figura do soldado e até mesmo da figura do “inimigo” e a reiteração da humanidade desses sujeitos. Aqui, o foco se deu em voltar o olhar para os personagens e suas individualidades, para o que os tornam humanos — voltar o olhar para uma “geração de homens”. Vimos como as obras se distanciaram das versões oficiais de guerra de seu tempo (especialmente na Alemanha), que procuravam representar aqueles que lutaram no front como figuras quase míticas: destinados, honrados, orgulhosos, focados, puros e destemidos. Em *Nada de Novo no Front*, se verifica o contrário: o soldado luta sem saber por quê ou por quem e também sem mesmo saber quem é como indivíduo; teme a própria morte e a de seus companheiros; encaram o “inimigo”, despidido de suas simbologias, como um igual; sonham com uma vida para além da guerra mesmo que por instantes e desejam até mesmo do desejo sexual. Aqui, o projeto de soldado, de herói, visionado para esses jovens alunos não se concretiza — lembraremos deles como “apenas [...] uma geração de homens”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta dissertação, procurei, acima de tudo, ler e assistir *Nada de Novo no Front*. Em um certo sentido, sinto que falhei. Por mais que eu tenha retomado as obras de Remarque e Milestone através de análises de passagens do livro e de cenas do filme e, a partir delas, tentado incitar discussões sócio-políticas, artísticas e culturais pertinentes, ao reler o que escrevi e ao revisitar meus objetos de estudo, percebo que os pequenos detalhes que os fazem tão especiais e que o sentimento de descobri-los simplesmente não cabem em um trabalho acadêmico. Aqui me encontrei em um velho dilema: qual o propósito da arte? Ao escrever esse texto, não queria me esquecer da força emocional pura que *Nada de Novo no Front* tem sobre mim a favor de uma discussão quase estéril em torno da guerra, da arte e da experiência humana; mas não podia me esquecer, também, que uma obra de arte é fruto sócio-histórico e que as condições que a geram são tão importantes quanto a obra em si porque as condições são, de fato, a obra e a obra, de fato, as condições. Se ora fui demasiadamente poético em minhas leituras e se ora fui frio e analítico em meus comentários, espero, ao final, ter atingido um equilíbrio satisfatório entre ambos os modos de me organizar e de realizar essa dissertação apropriadamente.

Comecei em *Considerações Iniciais de Análise* apontando o aspecto mais elementar que constitui as diferentes versões de *Nada de Novo no Front*: a forma como Remarque e Milestone estruturam o espaço e o tempo em suas narrativas. Busquei uma possível explicação para tal em uma investigação sobre o estado da arte do Cinema e da Literatura na época e observei, por exemplo, como a então nova possibilidade de se realizar produções sonoras influenciou de inúmeras formas a elaboração do roteiro e a gravação do filme. Por tratar de uma adaptação cinematográfica, não pude deixar de discorrer sobre o tópico e de levantar possibilidades de como o conceito de adaptação em 1930 influenciou a filmagem de Milestone e como ela foi lida pelo público e pela crítica. E, como era de se esperar, esbarrei na questão da “fidelidade”: evidenciei que esse conceito surgiu atrelado ao desenvolvimento dos filmes sonoros devido à inédita possibilidade de se comparar o roteiro com o livro de referência e que esse foi o foco da crítica em torno da estreia de *Nada de Novo no Front* nos cinemas. Procurei argumentar sobre a impossibilidade de uma adaptação “fiel” tendo como ponto de partida comentários contemporâneos ao lançamento do filme para então focarmos em uma análise mais produtiva, que considera as obras como feitos completos em si só e que conversam entre si, mas que não dependem intrinsecamente da outra.

A partir da leitura inicial dos eventos das narrativas, foram-me suscitados conceitos em torno do relato e da experiência, que me pareceram temas cruciais em *Nada de Novo no Front*, como geralmente é o caso de narrativas de guerra. O meu trabalho, porém, tendeu a pensá-los em uma perspectiva distinta: as possibilidades ou não de um soldado de front realizar seu relato do que foi a guerra e de transmitir essa experiência ao Outro está comumente justificada nos próprios processos mentais do soldado — que é prontamente diagnosticado com *Shell Shock Trauma*, PSPT ou qualquer outra patologia que lhe causaria um certo “mutismo” biológico. Aqui, tentei demonstrar que se existe uma impossibilidade daquele que volta da guerra de realizar seu relato, essa impossibilidade advém do social, de processos relacionais. Em *Nada de Novo no Front*, verifica-se como Bäumer tenta e falha vez após vez em se comunicar com seus familiares, com outros civis e com membros de maior escalão no exército pelo fato de que esses simplesmente não querem ou não ousam ouvi-lo e como essa dinâmica reverbera na concepção e estruturação do livro e do filme.

Em *Representações de Guerra*, procurei problematizar os conceitos de “realismo” e “espetáculo”, que são comumente empregues na avaliação crítica de um feito artístico em torno da guerra, em particular, os filmes. Constatei que, especialmente na crítica de Cinema, há uma fixação em se avaliar uma obra como uma representação “real” da guerra ou como um mero “espetáculo”, mesmo não havendo um consenso claro estabelecido dos critérios para a definição de um filme dentro desses termos — tendo as duas adaptações de *Nada de Novo no Front*, Milestone e Berger, por exemplo, sido encaradas como ambos, dependendo do espectador. Concluo reiterando que esse debate apenas nos distrai em reivindicações infrutíferas de uma suposta verdade do que foi, de fato, a Grande Guerra e nas estruturas abstratas de representação artística e nos faz esquecer do ponto mais importante da obra de Remarque: lembrar de uma “geração de homens”.

Então, finalmente, em *Memória e Identidade*, voltei meu olhar para momentos em *Nada de Novo no Front* que podem ser lidos como tentativas de desconstrução da imagem do soldado herói e do próprio soldado, inclusive, como estabelecidas pelas memórias oficiais da guerra, para assim chegarmos ao cerne de quem são os personagens retratados na narrativa: homens, humanos. Procurei demonstrar como, em Milestone, a promessa da jornada do herói e suas glórias é ensejada logo no começo do filme, com o discurso sedutor de Kantorek — que convence os jovens alunos presentes que “*Dulce et decorum est pro patria mori*” — e que, à medida que a narrativa progride, o sofrimento pelo qual os soldados passam não resultam em nada a não ser mais sofrimento: nenhum heroísmo, nenhuma glória. Apontei, também,

como, a partir de Remarque, podemos dar um passo adiante nesse processo de desconstrução e [re]pensar a imagem do próprio soldado e como isso é apresentado no texto quando Bäumer relata sua relação com suas botas, sua farda, seu corpo, e procura, a todo momento, modos de se descrever e se entender para além do que o seu uniforme o impõe: criança, animal, assassino, autômato, bandido, morto-vivo, jovem, velho... mas também alguém que deseja, que tem medo, que se apaixona e se excita, que sofre e ainda vê humanidade em si, em seus camaradas e até em seus “inimigos”. Bäumer e seus companheiros são “apenas [...] uma geração de homens”.

Voltando à questão do equilíbrio: notei como por vezes tendi mais à filmagem e por vezes mais ao livro e sinto que, no fim, não discuti nenhum exatamente da forma que gostaria. Entendo ser essa uma limitação, em parte, imposta pelos moldes de um Mestrado tradicional: entre procurar analisar as construções narrativas e estéticas de um filme de 2 horas e um livro de 144 páginas ao mesmo tempo em que articulo todos os debates retomados aqui em torno das obras, da Grande Guerra, da Literatura, do Cinema, do Relato, da Experiência, da Memória, da Identidade etc. de forma linear e contínua é uma tarefa tão árdua quanto soa e que somente descobri ao tentar realizá-la. Porém, a outra parte dessa limitação é devido *Nada de Novo no Front* ter me tocado tão pessoalmente, ao ponto que, inicialmente, busquei fazer uma pesquisa total, na qual eu me voltaria para cada *frame* e cada parágrafo da obra pois cada um me parecia terrivelmente importante. No fim, queria somente chamar atenção para algo que me emocionou e compartilhar essa emoção com meu leitor. Escrevendo agora, me dou conta que nunca poderia esgotar o livro ou o filme: nada pode substituir a emoção de experienciá-los por si só.

Como está, por fim, no título desta dissertação: *Apontamentos Acerca de Nada de Novo no Front*. Espero ter apontado questões que convidem o leitor a [re]vivenciar as obras sob uma nova perspectiva e, quem sabe, continuar os estudos em torno delas.

REFERÊNCIAS

"**All Quiet on Western Front**" **Magnificent Film Achievement**: Universal's Super-Production of Erich Maria Remarque's World-Famous Novel Keeps Faith With the Author — Story of Youth Told Against Most Impressive of All Backgrounds. Ironwood: The Ironwood Daily Globe, p.09, 12 nov., 1930. Disponível em: <https://www.newspapers.com/newspage/54586047/>. Acesso 20 jun. 2022.

All Quiet on the Western Front. Direção de Lewis Milestone. Hollywood: Universal Studios, 1930. Son., P&B. Disponível em: https://archive.org/details/All.Quiet.on.the.Western.Front.1930_201605. Acesso em 20 jun. 2022.

Alternate Versions. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0020629/alternateversions>. Acesso em 20 jun. 2022.

BAKOGIANNI, Anastasia. **War as Spectacle**. Londres: Bloomsbury Academic, 2015.

BARKER, Christine R.; LAST, R.W.. **All Quiet on the Western Front**. In: BLOOM, Harold (ed.). Erich Maria Remarque's All Quiet on the Western Front. Nova Iorque: Bloom's Literary Criticism, 2009. Disponível em: <https://pt.br1lib.org/book/992390/025afa>. Acesso em 20 jun. 2022.

BENJAMIN, Walter. **Experiência e Pobreza**. In: Walter Benjamin — Obras escolhidas. Vol 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1933. Disponível em: <https://bibliotecasocialvirtual.files.wordpress.com/2010/06/walter-benjamin-experiencia-e-pobreza.pdf>. Acesso em 20 jun. 2022.

BERLATSKY, Noah. **Anti-War Art**: Nearly Impossible. The Atlantic, 2014. Disponível em: <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2014/07/the-impossibility-of-anti-war-art/375134/>. Acesso em 20 jun. 2022.

BRANDT, Susanne. **Memory of the War**: Popular Memory 1918-1945, 1945 to the Present. In: 1914-1918-online. International Encyclopedia of the First World War. Berlin, 2017. Disponível em: https://encyclopedia.1914-1918-online.net/article/memory_of_the_war_popular_memory_1918-1945_1945_to_the_present. Acesso em 15. jul 2023.

BUDGEN, David. **Literature**. In: 1914-1918-online. International Encyclopedia of the First World War. Berlin, 2018. Disponível em: <https://encyclopedia.1914-1918-online.net/article/literature?version=1.1>. Acesso em 15. jul 2023.

CARTMELL, Deborah. **Adaptations in the Sound Era**: 1927-37. Nova Iorque: Bloomsbury, 2015. Disponível em: <https://www.bloomsbury.com/us/adaptations-in-the-sound-era-9781623562021/>. Acesso em 20 jun. 2022.

CHAPMAN, James. **War and Film**. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.

COHEN, John. **War Pictures Prove Popular**: "All Quiet on the Western Front" and "Journey's End" Drawing Crowds. Charlotte: The Charlotte News, p.24, 11 mai., 1930. Disponível em: <https://www.newspapers.com/newspage/616838885/>. Acesso em 20 jun. 2022.

CROUTHAMEL, Jason. **Sexuality, Sexual Relations, Homosexuality**. In: 1914-1918-online. International Encyclopedia of the First World War. Berlin, 2014. Disponível em: https://encyclopedia.1914-1918-online.net/article/sexuality_sexual_relations_homosexuality. Acesso em 15. Jul 2023.

DICKSTEIN, Martin. "**All Quiet on the Western Front**", **the Latest of the War Films, is Presented at the Central Theater**. Nova Iorque: Brooklyn Daily Eagle, p.21, 30 abr., 1930. Disponível em: <https://www.newspapers.com/newspage/59907527/>. Acesso em 20. jun. 2022.

FEHLEMANN, Silke. **Bereavement and Mourning (Germany)**. In: 1914-1918-online. International Encyclopedia of the First World War. Berlin, 2014. Disponível em: https://encyclopedia.1914-1918-online.net/article/bereavement_and_mourning_germany. Acesso em 15 jul. 2023.

FILANTI, Rita. **Image, Word and Echo: Voice-over Narration in *The Postman Always Rings Twice* (1946)**. Palimpsestes, 2017. Disponível em: <https://journals.openedition.org/palimpsestes/2457>. Acesso em 20 jun. 2022.

FOGARTI, Paul. **Is General Friedrichs from All Quiet On The Western Front a real person?** Disponível em: <https://www.hitc.com/en-gb/2022/11/01/general-friedrichs-all-quiet-on-the-western-front-real-person-wwi/>. Acesso em 15. jul 2023.

GRANASTEIN, Jack. **Face to Face: Was All Quiet on the Western Front (1930) the most important war film ever made?**, 2020. Disponível em: <https://legionmagazine.com/en/2020/10/face-to-face-was-all-quiet-on-the-western-front-1930-the-most-important-war-film-ever-made/>. Acesso em 20 jun. 2022.

HALKIN, Ariela. **The Flood**. In: BLOOM, Harold (ed.). Erich Maria Remarque's All quiet on the western front. Nova Iorque: Bloom's Literary Criticism, 2009. Disponível em: <https://pt.br1lib.org/book/992390/025afa>. Acesso em 20 jun. 2022.

How 'All Quiet on the Western Front' ran afoul of Nazi film censors. Disponível em: <https://www.dw.com/en/how-all-quiet-on-the-western-front-ran-afoul-of-nazi-film-censors/a-55648879>. Acesso em 20 jun. 2022.

HÜPPAUF, Bernd. **Literature (Germany)**. In: 1914-1918-online. International Encyclopedia of the First World War. Berlin, 2014. Disponível em: https://encyclopedia.1914-1918-online.net/article/literature_germany. Acesso em 15. jul 2023.

Im Westen nichts Neues. Direção de Edward Berger. Alemanha: Netflix, 2022. Son., color. Disponível em: <https://www.netflix.com/title/81260280>. Acesso em 15 jul. 2023.

JONES, Heather. **Prisoners of War**. In: 1914-1918-online. International Encyclopedia of the First World War. Berlin, 2014. Disponível em: https://encyclopedia.1914-1918-online.net/article/prisoners_of_war. Acesso em 15 jul. 2023.

JONES, Heather; HINZ, Uta. **Prisoners of War (Germany)**. In: 1914-1918-online. International Encyclopedia of the First World War. Berlin, 2014. Disponível em: https://encyclopedia.1914-1918-online.net/article/prisoners_of_war_germany. Acesso em 15 jul. 2023.

KAEL, Pauline. **5001 Nights at the Movies**. New York: Henry Holt and Company, 2011. Disponível em: <https://pt.br1lib.org/book/899976/e4fefb>. Acesso em 20 jun. 2022.

KEIL, André. **Media Discourse after the War**. In: 1914-1918-online. International Encyclopedia of the First World War. Berlin, 2017. Disponível em: https://encyclopedia.1914-1918-online.net/article/media_discourse_after_the_war. Acesso em 15. jul 2023.

KENIGSBERG, Ben. '**All Quiet on the Western Front**' Review: The Spectacle of War. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2022/10/27/movies/all-quiet-on-the-western-front-review.html>. Acesso em 15. jul. 2023

KILB, Adreas. **Ein Krieg aus dem Katalog**. Disponível em: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/im-westen-nichts-neues-kinofilm-will-geschichte-ohne-helden-sein-18346648.html>. Acesso em 15. jul 2023.

LEVI, Primo. **É Isto um Homem?**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1988. Disponível em: <https://joacamillopenna.files.wordpress.com/2015/03/levi-primo-c3a9-isto-um-homem-1988.pdf>. Acesso 20 jun. 2022.

LOHNES, Kate. **All Quiet on the Western**: novel by Remarque. Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/All-Quiet-on-the-Western-Front-novel>. Acesso em 20 jun. 2022.

MANOWAR. **Call to Arms**. Warriors of the World, 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BcJdvt8rZns>. Acesso em 20 jun. 2022.

MARTIN, Boyd. **Strand**: "All Quiet on the Western Front". Louisville: The Courier Journal, p.02, 11 ago., 1930. Disponível em: <https://courier-journal.newspapers.com/image/107049125/>. Acesso em 20. jun, 2022.

METACRITIC. **All Quiet on the Western Front**. Disponível em: <https://www.metacritic.com/movie/all-quiet-on-the-western-front-2022>. Acesso em 15. jul 2023.

METACRITIC. **Saving Private Ryan**. Disponível em: <https://www.metacritic.com/movie/saving-private-ryan>. Acesso em 15. jul 2023.

METALLICA. **Disposable Heroes**. Master of Puppets, 1986. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jtNrx1c3Xh8>. Acesso em 20 jun. 2022.

MURRAY, Hannah; PETHANIA, Yasmin; MEDIN, Evelina. **Survivor Guilt**: A Cognitive Approach. Cambridge: Cambridge University Press, 2021. Disponível em: <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/34557258/>. Acesso em 20 jun. 2022.

Nationalism Swept Away in Making "All Quiet on the Western Front. Seminole: Seminole Morning News, p.03, 02 out., 1930. Disponível em: <https://www.newspapers.com/image/589605497/>. Acesso em 20 jun. 2022.

Out of the Pages of the World's Best Seller. Shamokin: Shamokin Dispatch, p.05, 21 ago., 1930. Disponível em: <https://www.newspapers.com/image/75514776/>. Acesso em 20 jun. 2022.

REMARQUE, Erich Maria. **Nada de Novo no Front**. Porto Alegre: L&M Pocket, 2005. Disponível em: <https://whatshame.files.wordpress.com/2012/11/nada-de-novo-no-front-dogeat-therrebels.pdf>. Acesso em 20 jun. 2022.

SARLO, Beatriz. **Tempo Passado**: Cultura da Memória e Guinada Subjetiva. São Paulo: Companhia de Letras, 2007. Disponível em:

<http://www.legh.cfh.ufsc.br/files/2015/04/SARLO-Beatriz.-Tempo-Passado.pdf>. Acesso 20 jun. 2022.

SHERWOOD, Robert. **All Quiet**. Charlotte: The Charlotte News, p.24, 11 mai., 1930. Disponível em: <https://www.newspapers.com/newspage/616838885/>. Acesso em 20 jun. 2022.

SOARES, Leonardo Francisco. **Leituras da Outra Europa: guerras e memórias na literatura e no cinema da europa centro-oriental**. 2006. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, Universidade Federal de Minas Gerais, 2006. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/ALDR-6VEK35>. Acesso em 20 jun. 2022.

SODOM. **Napalm in the Morning**. M-16, 2001. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MXSHnam0ezs>. Acesso em 20 jun. 2022.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema: realismo, magia e arte da adaptação**. Tradução de Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

STAM, Robert. **Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation**. Nova Jersey: Wiley-Blackwell, 2004. Disponível em: <https://pt.br1lib.org/book/814192/3d4457>. Acesso em 20 jun. 2022.

The Hays Code. Disponível em: <https://vtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/UsefulNotes/TheHaysCode>. Acesso 20 jun. 2022.

THOMPSON, Kristin. **Storytelling in the New Hollywood: Understanding Classical Narrative Technique**. Cambridge: Harvard University Press, 1999. Disponível em: <https://pt.br1lib.org/book/5304814/f56e17>. Acesso em 20 jun. 2022.

TRUFFAUT, François. Entrevista concedida à Siskel Gene. **Chicago Tribune**, Chicago, p.03, 11 nov, 1973. Disponível em: <https://www.newspapers.com/newspage/383916498/>. Acesso em 20 jun. 2022.

War is not all shot and shell!. Spokane: Spokane Daily Chronicle, p.23, 27 jun. 1930. Disponível em: <https://www.newspapers.com/image/562886032/>. Acesso em 20 jun. 2022.

WARD, Mark. **The reception of All Quiet on the Western Front**. In: All Quiet on the Western Front, by Erich Maria Remarque. Pasadena: Salem Press, 2010. Disponível em: <https://eprints.gla.ac.uk/45629/>. Acesso em 20 jun. 2022.

WILLIAMS TOM. **Meeting the Enemy**. <https://journals.openedition.org/angles/488>. Acesso em 15. jul 2023.