
1918: O FIM DO SÉCULO XIX, 100 ANOS DEPOIS

José Otaviano da Mata Machado

Dulce et decorum est pro patria mori.
(Horácio, *Odes*)

*But the past is just the same – and War’s a bloody game...
Have you forgotten yet?...
Look down, and swear by the slain of the War that you’ll never forget.*
(Siegfried Sassoon, “Aftermath: March 1919”)

O conflito que varreu a Europa e grande parte dos países sob sua influência ou domínio político entre 1914 e 1918 recebeu uma miríade de epítetos: a “Grande Guerra”, a “Guerra de trincheiras”, a “Guerra para acabar com todas as guerras”. Nenhum destes é hiperbólico: as dimensões do conflito foram sem precedentes em todos os seus aspectos. Sob um ponto de vista geopolítico, foi de fato a primeira guerra de escala mundial; embora a Grã-Bretanha e a França tenham se envolvido em diversas guerras coloniais nos séculos XVIII e XIX, em campos de batalha tão diversos quanto a Índia, a Europa, e a América do Norte, raramente esses conflitos envolviam as outras potências europeias – muito menos todas elas. A Primeira Guerra Mundial envolveu não só Inglaterra e França, como trouxe para as trincheiras a Alemanha e os grandes impérios do século XIX – o Império Austro-Húngaro e o Império Turco-Otomano –, soldados de países coloniais como Índia, Canadá, China e Senegal e, pela primeira vez na história, os Estados Unidos da América – em uma rejeição à célebre advertência de George Washington para que o país nunca se envolvesse em “complicações europeias”. (HOBSBAWM, 1994, p. 31)

Sob uma perspectiva militar, a Primeira Guerra Mundial também foi de uma dimensão inédita: antes mesmo da deflagração do conflito, entre 19 e 50 milhões de homens armados estavam a postos em ambos os lados das fronteiras. (HOBSBAWM, 2018, p. 493). As trincheiras que rasgavam a Europa de norte a sul tanto na frente Aliada quanto na das Potências Centrais somavam cerca de 40.000 quilômetros de extensão – o bastante para traçar a circunferência da Terra (FUSSELL, 2000). As tecnologias de morte que vinham sendo desenvolvidas desde o final do século anterior entraram todas em batalha, redefinindo todos os parâmetros de combate conhecidos até então: bombardeios aéreos, armas químicas, metralhadoras e submarinos obrigariam generais de todo o mundo a reescrever seus manuais de guerra, inaugurando o que hoje entende-se como a “guerra moderna”.

A introdução dessas novas tecnologias de guerra foi responsável por mais um aspecto no qual a Grande Guerra foi pioneira: a dimensão da morte. Embora as estimativas variem, há algum consenso em torno do número de 10 milhões de baixas militares no conflito

(PROST, 2014). Até 1914, não havia registro de nenhuma guerra com baixas superiores a um milhão de mortos (HOBSBAWM, 1994, p. 32). A escala de morte do conflito inaugura uma era em que a quantificação de corpos se torna um gesto fútil, pois sua escala representa uma dimensão incompreensível e, principalmente, irrepresentável (NORRIS, 2000, p. 3).

Esta retórica da “irrepresentabilidade” se apresenta repetidamente ao referir-se à Primeira Guerra Mundial. Há um discurso perene que busca localizar nas pilhas de cadáveres em trincheiras, nos bombardeios a alvos civis, na proliferação generalizada de doenças e infecções entre as tropas e na árida devastação da Terra de Ninguém – a extensão de algumas dezenas de metros que separava as trincheiras Aliadas das alemãs – a raiz de uma “crise da representação” que marcaria a arte europeia profundamente, abrindo caminho para a consolidação da linguagem modernista e de suas influências em toda a produção cultural posterior.

Há, contudo, uma aporia em tal retórica: ainda que a experiência da Primeira Guerra Mundial pareça ser marcada por tal irrepresentabilidade, essa experiência foi representada à exaustão em poemas, romances, canções, filmes, pinturas, retratos e até jogos digitais ao longo do último século. As investigações conduzidas pelos estudos literários sobre as narrativas produzidas a partir das experiências da Primeira Guerra Mundial se dedicaram profundamente a compreender essa aporia: como representar o irrepresentável?

A 100 anos do fim do conflito, contudo, uma outra problemática se impõe sobre a representação da Grande Guerra: uma vez que todos os seus sobreviventes já se foram, como entender a experiência irrepresentável e incomunicável da guerra? Como oferecer novas leituras e novas representações quando só é possível se ancorar em representações de segunda mão? Se 1918 é, como entende Hobsbawm, o “fim do século XIX”, como ler esse evento histórico hoje no fim do século XX?

Essas inquietações foram o motor condutor dos debates ocorridos entre 12 e 13 de novembro de 2018 na III Jornada do Núcleo de Estudos de Guerra e Literatura da Faculdade de Letras da UFMG, com a temática “1918: O fim do século XIX, 100 anos depois”. O evento reuniu estudiosos de diferentes instituições para se debruçar sobre um amplo espectro de narrativas produzidas desde o início da guerra, em 1914, até o centenário de seu encerramento, em 2018. Dentre os objetos de análise encontravam-se de romances canônicos de autores consagrados até narrativas audiovisuais contemporâneas, como filmes de super-herói, histórias em quadrinhos e videogames de guerra. O dossiê que agora publicamos nesse número especial da Revista Literatura e Autoritarismo contempla uma seleção dos debates da jornada, que não pretende de forma alguma esgotar a pletora de leituras que a Primeira Guerra Mundial oferece, mas sim oferecer pontos de apoio para a continuidade desses estudos por todos os interessados em compreender as guerras modernas através das narrativas que delas emergem.

O dossiê apresenta algumas leituras novas de autores canônicos do início do século XX. É o caso, por exemplo, de “Representações da alteridade na guerra: apontamentos críticos à Primeira Guerra Mundial em Virginia Woolf e Thomas Mann”, trabalho de Luiz Henrique Coelho que busca aproximar a modernista inglesa do autor alemão em suas posturas críticas ao conflito evidenciadas em textos como *A Montanha Mágica*, *Doutor Fausto* e *Mrs. Dalloway*.

Larissa Guevara e Volker Jaeckel também buscam oferecer nova luz a um romance canônico em seu artigo “*Nada de Novo no Front: Reflexões sobre a Grande Guerra*”, onde o clássico romance de Erich Maria Remarque, escrito após sua experiência de guerra, é lido à luz do livro documental *Vozes Esquecidas da Primeira Guerra Mundial*, de Max Arthur, de forma a explorar os pontos de contato entre a história de Paul Bäumer e os relatos reais de veteranos da guerra.

Ainda oferecendo novos olhares sobre o cânone da Primeira Guerra, Marina Naves e Valéria Pereira apresentam, em “*On being asked for a war poem: W. B. Yeats and the role of the poet during World War I*”, como a “crise de representação” da guerra causou oscilações na postura do poeta irlandês em relação ao conflito em diferentes momentos de sua vida e obra – particularmente na compreensão de Yeats sobre o “papel do poeta” em um momento de guerra.

Outros trabalhos do dossiê se ocupam de investigar narrativas do período da guerra que não foram alçadas ao cânone da literatura do conflito. O artigo de Denise Borille, “*Rebecca West e a escrita feminina da Primeira Guerra em The Return of the Soldier*” é um exemplo; no trabalho, Borille investiga uma narrativa que configura um exemplo de literatura de guerra cujo escopo foge ao cânone: a escrita feminina. Ao longo de seu artigo, a pesquisadora explora como o trauma da Primeira Guerra afeta igualmente homens e mulheres no romance de Rebecca West.

O trabalho do dramaturgo austríaco Hugo von Hofmannsthal é certamente canônico – contudo, a leitura que Helmut Galle faz de sua última peça, *A Torre*, em seu artigo “*Do Sonho à Torre: O último drama de Hofmannsthal como reação à Primeira Guerra*”, oferece uma nova perspectiva sobre a obra do autor. Ao buscar entender à luz de Benjamin, Weber e Schmitt a derradeira peça de Hofmannsthal, publicada em 1928, como uma alegoria sobre o impacto da guerra na sociedade austríaca, Galle oferece um olhar novo sobre o texto, além de desenvolver uma importante reflexão sobre o contexto de surgimento do fascismo na Europa no entreguerras.

Thomas Burns, em seu artigo “*The Great War and Anglo-American Literature: Before and After*” estabelece uma ponte entre os demais trabalhos do dossiê. Em seu texto, Burns apresenta um panorama da literatura inglesa e estadunidense da Primeira Guerra – partindo de um de seus nomes mais canônicos, Ernest Hemingway, até chegar a narrativas muito menos consagradas, como *The Middle Parts of Fortune*, de Frederick Manning. Após discutir as obras de veteranos e contemporâneos à guerra, Burns se dedica a mapear outras narrativas anglófonas sobre o conflito escritas na segunda metade do século XX, especialmente entre as décadas de 1970 e 1990. Esse esforço de mapear as narrativas posteriores à guerra também é empreendido nos dois artigos restantes do dossiê – embora focados agora não na literatura, mas no cinema.

Ana Carolina Fernandes discute o longa-metragem *A Grande Guerra*, de 1959, em seu artigo “*Glória Feita de Sátira: A Grande Guerra de Mario Monicelli*”, e explora como a Primeira Guerra Mundial se torna um palco ideal para Monicelli redefinir os paradigmas de representação cinematográfica italianos, consolidados pelo fascismo. Ao analisar o uso das estratégias narrativas da *commedia all’italiana* para desenvolver uma narrativa de guerra cínica e tragicômica no longa-metragem, Fernandes explora os pontos de contato e ruptura entre o filme de Monicelli e o cinema de propaganda fascista.

Por fim, o trabalho assinado por mim, José Otaviano da Mata Machado, debruça-se sobre um longa-metragem lançado um século após o conflito. Em “*Mulher Maravilha: Um filme de Segunda Guerra Mundial ambientado na Primeira Guerra Mundial*”, busca-se investigar as estratégias narrativas que são operadas na memória contemporânea da Primeira Guerra Mundial no filme de 2017. Ao confrontar a adaptação da clássica personagem de quadrinhos para o cinema com os modos de representação hegemônicos da Primeira e da Segunda Guerra Mundial, pretende-se evidenciar como há um anacronismo estético no filme que implica em contradições de natureza política e ética no longa-metragem.

As narrativas exploradas nesse dossiê percorrem todo o século XX, partindo de obras escritas ainda sob o calor da guerra, chegando a outras produzidas cem anos após seu término. As vozes que narram essas histórias de guerra também são múltiplas: homens e mulheres, alemães, ingleses, austríacos, italianos, irlandeses e estadunidenses. Os gêneros e mídias percorridos são também diversos, passando pelo romance, pela poesia lírica, pela dramaturgia e pelo cinema. Ao percorrer esse amplo percurso analítico, esse dossiê pretende oferecer um panorama para entusiastas e estudiosos das narrativas da Primeira Guerra Mundial.

100 anos depois dos eventos que abalaram a Europa e o mundo entre 1914 e 1918, muitos dos fantasmas do século XX parecem rondar a aurora do século XXI. Com o ressurgimento dos diversos nacionalismos, o recrudescimento de políticas de estado autoritárias e o crescente descaso para com grupos minoritários historicamente excluídos, comparações com o período das guerras mundiais se tornam cada vez mais comuns. Voltar o olhar para os discursos produzidos pela Primeira Guerra Mundial se torna, nesse momento, mais que um interesse acadêmico, uma missão humanitária. Os membros do Núcleo de Estudos de Guerra e Literatura têm a esperança de que, a partir desse dossiê, um pequeno – mas importante – passo possa ser dado nesse sentido.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FUSSEL, Paul. *The Great War and Modern Memory*. Nova Iorque: Oxford UP, 2000.

HOBSBAWM, Eric. *A Era dos Extremos: O breve século XX 1914 – 1991*. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *A Era dos Impérios 1875 – 1914*. Trad. Sieni Maria Campos e Yolanda Steidel de Toledo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2018.

NORRIS, Margot. *Writing War in the Twentieth Century*. Charlottesville: University Press of Virginia, 2000.

PROST, Antoine. War Losses. In: *International Encyclopedia of the First World War*. Berlim: Freie Universität, 2014. Digital. Disponível em: <https://encyclopedia.1914-1918-online.net/article/war_losses >

REPRESENTAÇÕES DE ALTERIDADE NA GUERRA: APONTAMENTOS CRÍTICOS À PRIMEIRA GUERRA MUNDIAL EM VIRGINIA WOOLF E THOMAS MANN

Luiz Henrique Coelho¹

Resumo:

Em *Montanha mágica*, Thomas Mann aponta para as transformações políticas, sociais e culturais, relacionadas ao deflagrar da Primeira Guerra Mundial, como um divisor temporal imposto à narrativa. Em *Doutor Fausto*, Mann expõe o mesmo ponto de vista, com um rigor crítico mais acentuado em relação à guerra iniciada em 1914, mencionando a oposição entre a euforia do período anterior à guerra e o pesar observado após o conflito. Virginia Woolf trata o tema da Primeira Guerra Mundial nos textos *Ao farol* e *Mrs. Dalloway*, a partir de um contexto da experiência dos combates. Em *Mrs Dalloway*, é perceptível a descrição do trauma, como no exemplo dos bombardeios a Londres. Já em *Ao farol*, o conflito armado é transposto à ideia da passagem do tempo, exposta, sobretudo, no segundo capítulo do romance, intitulado “O tempo passa”. A presente análise busca revelar o aspecto crítico de ambos autores em relação à Primeira Guerra Mundial – evento que transformaria tanto os modos de vida, meios de produção e, certamente, a escrita literária – bem como possíveis aproximações entre seus posicionamentos em relação ao tema.

Palavras-Chave: Primeira Guerra Mundial; romance moderno; Virginia Woolf; Thomas Mann.

Abstract:

In *The magic mountain*, Thomas Mann points to the political, social and cultural transformations related to the Great War's deflagration, as a temporal divisor imposed to the narrative. In *Doctor Faustus*, Thomas Mann exposes the same perspective, with a more accurate critic in relation to the conflict which began in 1914, mentioning the opposition between the time before the war and the one observed after. Virginia Woolf deals with the theme of the Great War in *To the Lighthouse* and *Mrs. Dalloway*, from the context of the battle experience. In *Mrs. Dalloway*, it can be noticed the description of trauma — the bombers of London, for instance. In *To the Lighthouse*, on the other hand, the armed conflict is transposed to the idea of the passage of time, specially, exposed on the second chapter of the novel, *Time Passes*. The present analysis aims to reveal the critical aspect of both authors in relation to World War I — an event that would transform the ways of life, means of production and, most certainly, the literary writing — as well as the possible approximations between their standings in relation to the theme.

Keywords: First World War; modern novel; Virginia Woolf; Thomas Mann.

¹ Doutorando em Estudos Literários na UFMG.

O TEMPO DA GUERRA

A Primeira Guerra Mundial exigiu uma nova forma de escrita, já que as antigas aceções sobre o passado já não eram possíveis no mundo do pós-guerra. Tanto os veteranos da guerra quanto os civis que sobreviveram lutavam para encontrar novas ideologias sobre a guerra e a natureza humana após o seu fim. Segundo Nancy Topping Bazin e Jane Hamovit Lauter, no texto “*Virginia Woolf’s Keen Sensibility to War*” (1991) [A aguçada sensibilidade de Virginia Woolf à guerra], a guerra causava horror a Woolf. Em sua ficção, sobretudo nos ensaios *Um quarto todo seu* (1929) e *Três Guinéus* (1938), a autora expõe o seu desprezo por aquilo que causa eventuais conflitos bélicos. Seus personagens ampliam a noção da representação individual de vítimas para uma perspectiva de destruição da civilização. O lugar no qual são fundadas suas críticas impele o leitor a aprofundar-se naquilo que molda sua compreensão da guerra e as razões para que esta seja tratada de maneira tão impactante. Para Bazin e Lauter, a sensibilidade da autora está “profundamente enraizada em sua própria experiência com a morte, o seu contato direto com atitudes patriarcais em casa e sua visão de cultura, particularmente arte, como única possibilidade de imortalidade para seres humanos” (BAZIN; LAUTER, 1991, p. 14. Tradução minha). As diversas mortes de entes próximos, como sua mãe, sua meia-irmã (a qual assume o papel de sua mãe), seu pai e seu irmão lhe propiciam a identificação com aqueles que estiveram no campo de batalha – lidando diretamente com a iminência da morte, em 1914, algo que ela, por ser mulher, não vivenciou. Woolf passa a entender quão frágil e preciosa a vida é e a guerra, em oposição, era “um pesadelo que não tinha respeito por aquela fragilidade” (1991, p.15. Tradução minha).

O quarto de Jacob (1922) é o primeiro romance que traz a referência das mortes ocorridas no passado de Woolf. O próprio evento fatal que acomete o personagem que empresta seu nome ao título do texto é “desumanizado” (1991, p. 16) pela introdução do fato pela mídia – uma simples contagem de corpos –, contrastante com o sofrimento da narradora, a mãe de Jacob. Woolf descreve assim o noticiário:

Os navios de guerra lançam seus holofotes sobre o Mar do Norte, mantendo suas seções escrupulosamente separadas. A um sinal dado todas as armas apontam para um alvo que (o mestre-artilheiro conta os segundos, relógio na mão – no sexto ergue o olhar) explode em fragmentos. Com igual indiferença uma dúzia de jovens na flor da idade baixa com rostos calmos às profundezas do mar; e impassivelmente (embora com perfeito domínio da maquinaria) sufocam juntos, sem queixume. Como blocos de soldadinhos de chumbo, o exército cobre o trigal, sobre a colina, cambaleia de leve de um lado para o outro, achata-se na terra; apenas através de binóculos pode-se ver uma ou duas peças ainda movendo-se para cima e para baixo, como lascas de fósforos quebrados. (WOOLF, 2003, p. 168)

Segundo Bazin e Lauter, apenas à distância, Jacob poderia ser considerado um “palito de fósforo quebrado”. Para a sua mãe, ele é “precioso demais, frágil demais, sagrado demais para ser sacrificado” (BAZIN, LAUTER, 1991, p. 16). Para Woolf, a guerra deveria ser combatida intelectualmente. Sobre isso, em memória ao seu sobrinho Julian Bell, morto na

Guerra Civil Espanhola, ela escreve: “No momento em que a força é usada, isso torna-se sem sentido e irreal para mim” (WOOLF apud BAZIN; LAUTER, 1991, p. 16)

O *quarto de Jacob* focaliza sua narrativa na preservação da vida do homem dentro da esfera pública, diferentemente de outros romances da autora, como *A viagem* (1915) e *Noite e dia* (1919), onde o foco está na preservação da mulher dentro do casamento. Todos eles têm em comum o senso de preocupação com o individual. As perdas no âmbito público foram profundamente sentidas por Woolf, devido às suas perdas no âmbito pessoal. A herança intelectual da autora era pacifista, pois seu pai era contrário à guerra e ao militarismo, o qual chegou a proibir os filhos de seguir carreira militar. (WOOLF apud BAZIN; LAUTER, 1991, p. 16-17). Contudo, as referências à guerra são cunhadas muito particularmente por Woolf. A dor sentida por Mrs. Flanders, na morte do filho, revela a sensibilidade da autora para com as mulheres que perdem seus filhos, após anos dedicados em sua criação. Já em *Ao farol*, a morte da personagem Prue indica a atenção dispensada pela autora ao risco que as mulheres correm na hora do parto.

Em *Mrs. Dalloway* (1925), Woolf cria uma eloquente condenação ao militarismo, à guerra e, também, um monumento em memória da Primeira Guerra Mundial, ao evocar a morte nas batalhas. No romance, a atmosfera pesada da guerra ainda paira sobre Londres reforçando a presença do trauma de sua vivência para a autora e seus conhecidos. A devastação inesperada continua viva para seus parentes e amigos. Página após página, o pesar esmagador é revisitado, como no exemplo do sobrevoo de um avião por sobre a cidade, que causa tensão entre seus habitantes, ao lembrarem dos bombardeios à cidade. Cada elemento da cultura do pós-guerra é lembrado ou trazido ao centro do texto e os locais e rituais reais de luto são tratados com uma veneração direta, apartados de sátira e hostilidade, como se Woolf também estivesse reconhecendo o que adquire-se com a morte.

Para Bazin e Lauter, Woolf se identifica mais diretamente com as vítimas da guerra. Descreve o sofrimento mental, comum aos veteranos do conflito, metaforizado na condição de Septimus Smith, a qual se assemelha à sua própria, conseguinte às perdas da mãe e à meia-irmã. Ambos se sentem muito “pequenos” (BAZIN; LAUTER, 1991, p. 17)

A experiência de guerra está evidenciada não apenas no sofrimento dos personagens centrais de Mrs. Dalloway, mas, também, nos secundário, a partir de suas memórias e reflexões. Na narrativa, encontram-se momentos de contemplação silenciosa, que se remetem a uma reverência aos mortos, como na passagem:

Pois era em meados de junho. A guerra havia acabado, exceto para alguém como Mrs. Foxcroft, na embaixada, a noite passada, aflita porque aquele belo rapaz havia sido morto e agora o antigo solar acabaria nas mãos de um primo; ou Lady Bexborough, que inaugurou um bazar beneficente, disseram, com o telegrama na mão: John, seu predileto, morto; mas havia terminado; graças a Deus – acabada. (WOOLF, 2011, p.12)

Tais reflexões expõem a face pormenorizada da escrita de Woolf. Para além da descrição de um certo macrocosmo londrino atingido pela guerra e que ainda lida com as suas consequências, a autora observa algumas minúcias latentes ao comportamento dos perso-

nagens, as quais se remetem aos distúrbios provocados pelo evento. O fim da guerra, ao mesmo tempo, não significa que esses distúrbios estejam superados. Por exemplo, pode-se citar o momento em que Richard Dalloway corre à casa, com flores para Clarissa, sua esposa, pensando “na guerra, e milhares de pobres chapas, com toda a vida pregressa, amontoados juntos, metade já esquecidos.” (WOOLF, 2014, loc. 17080, e-book. Tradução minha)

Virginia Woolf problematiza a representação da guerra inicialmente em “*Modern fiction*” (1921), ao narrar “pequenos milagres diários” denominados como “halos – auréolas – luminosos de vida” (WOOLF, 2015, e-book, p.65), se referindo, por exemplo, à grande revelação sobre a qual Lily Briscoe fala em *Ao farol* (1927) e que talvez nunca aconteça. Em *Ao farol*, Woolf toma a desorientação e desespero da década seguinte ao conflito e os transformam em um “encontro inesperado às cegas”. Ela se remonta à guerra de uma maneira nova, poética e comovente. Inclui o conflito de forma modesta e deliberada, na narrativa; as referências a ele, portanto, podem passar facilmente despercebidas. No capítulo “A janela”, Woolf oferece pistas sutis da destruição por vir e reduz a guerra a uma brincadeira de criança. Os horrores e consequências seguintes são articulados a partir da superação de Woolf às limitações da linguagem ao narrá-los. Os personagens atestam o vínculo de Woolf com uma escrita que apresenta formalmente características percebidas nas primeiras décadas do século XX e aliviam sua frustração acerca do passado criando algo novo. Em “A janela”, os filhos da senhora Ramsay desaparecem da mesa de jantar e ela lamenta as divisões, diferenças de opiniões e os preconceitos arraigados em seus filhos. Tais características são muito próximas daquelas que provocam um conflito armado. Ela deseja que seus filhos permaneçam contentes e inocentes como eram antes, algo que não voltaria a acontecer.

No capítulo o “O tempo passa” as metáforas sobre a guerra emergem na passagem das estações e, sobretudo, nos momentos das tempestades. Na terceira parte do capítulo, Woolf se pergunta:

Mas o que é, afinal, uma noite? Um curto espaço, especialmente quando a escuridão diminui tão cedo, e tão cedo um pássaro chilreia, um galo canta ou um verde desmaiado se aviva, como uma folha revirada no oco de uma onda. A noite, entretanto, sucede à noite. O inverno guarda uma boa safra delas em estoque e distribui igualmente, imparcialmente, com dedos infatigáveis. Elas aumentam; elas escurecem. Algumas delas mantêm no alto planetas límpidos, placas de luminosidade. As árvores outonais, devastadas como estão, trajam o clarão de bandeiras esfarrapadas ardendo na escuridão dos frios porões de catedrais onde letras douradas e páginas de mármore descrevem a morte na batalha e contam como, muito longe, os ossos desbotam-se e queimam nas areias indianas. As árvores outonais cintilam à luz amarela do luar, à luz das luas de colheita, a luz que suaviza a energia do trabalho, e amacia o restolho, e traz a onda batendo toda azul na praia. (WOOLF, 2013, p. 17, e-book)

Mesmo diante de passagens que apontam para a atenção dispensada pela autora à Primeira Guerra Mundial, existem análises que apontam para as diversas modificações sofridas pelo capítulo mencionado acima. James Haule, no seu texto “*To the Lighthouse and the*

great war: The Evidence of Virginia Woolf's Revisions of 'Time passes'” [*Ao farol e a grande guerra. A evidência das revisões de Virginia Woolf do “Tempo passa”*], (1991), cita o trecho de uma carta enviada a Llewelyn Davies, em 23 de janeiro de 1916, na qual Woolf define a eventualidade de uma guerra como uma “ficção masculina (a guerra)” que “segue, mais um dia – sem que alguma jovem e vigorosa mulher, nos empurrando, e a atravesse marchando. Você vê algum senso nisso?[...]”. Para Woolf, a guerra não era e não seria escrita a partir do ponto de vista das mulheres. Nesse sentido, segundo ela, como mulher, ela não tinha país. “Como mulher, eu não quero um país. Como mulher, meu país é o mundo inteiro” (WOOLF apud HAULE, 1991, p. 164-165. Tradução minha). Para Woolf

Ninguém que seja consciente de suas próprias impressões, desde 4 de agosto de 1914, pode acreditar que a história, como ela é escrita, assemelha-se minimamente da história como ela é vivida; mas como somos, para a maioria, quiescentes e, se céticos de nós mesmos, satisfeitos por acreditar que o resto da humanidade acredita, que não temos o direito de reclamar se estamos excluídos mais uma vez das histórias dos historiadores (WOOLF, 2014, loc. 110687, e-book. Tradução minha)

As críticas ao comportamento patriarcal, para além dos comentários até aqui mencionados, tornam-se mais potentes em *Ao farol*, corporificadas na personagem de Mr. Ramsay. Suas atitudes revelam sua crença de superioridade em relação às mulheres, implicando a necessidade de que ele as proteja de forma heroica. Para Bazin e Lauter, o seu sucesso, em vida, depende disso. (BAZIN; LAUTER, 1991, p. 19) Ao elevar tal heroísmo presente na vida doméstica de Mr. Ramsay, Woolf o relaciona com o heroísmo masculino em defesa da nação, associando-o, também, às linhas recitadas pelo personagem de “*The charge of the light brigade*”, do autor Alfred Tennyson. No entanto, tal heroísmo, presente na relação do personagem com Mrs. Ramsay e os filhos, concretiza-se, não por atos heroicos, mas, sim, por sua posse da verdade. O descontrole emocional do personagem, como lembram Bazin e Lauter, é percebido quando ele aceita o risco de não cumprir com esta noção de verdade, ao arriscar-se especulando sobre a derrota de tropas inglesas em Balaclava. Nesse ponto, ele passa a afrontar a esposa e, angustiado, também o faz com a pintora Lily Briscoe. Esta forma de usar a violência, ao ser imputada ao imaginário de guerra, liga diretamente as relações políticas públicas e domésticas inseridas no patriarcado. (1991, p. 19)

Entretanto, Woolf desvia das análises sociais ou políticas, no romance, atendo-se a uma análise psicológica da sua própria conexão com a guerra e o trauma. Ela posiciona a morte da mãe – sob a perspectiva da sua família – junto à brutalidade de uma guerra, e suas incontáveis perdas – sob a perspectiva de uma nação. A diferença de temperamento entre a primeira parte e a terceira parte de *Ao farol* é muito relevante. Na segunda parte, que as separa, ocorre a morte de uma mãe, conforme os padrões vitorianos que ela representa – e a guerra mundial que mata o seu filho. (1991, p. 19). Ademais, a segunda parte descreve a ruína da casa de verão dos Ramsay, arruinada por intempéries climáticas e pela ação do tempo, mas o que, figurativamente destrói a casa é a guerra, conforme a passagem

Mas por mais que ela dormitasse e dormisse, chegaram, no fim do verão, sons agourentos, como as batidas marcadas de martelos amortecidas pelo feltro, que com seus repetidos choques afrouxaram ainda mais o xale e rachavam as xícaras de chá. De quando em quando, algum cálice retinha numa cristaleira como se uma voz gigante tivesse gritado tão alto na sua agonia que os copos que estavam numa outra cristaleira também vibravam. Então, o silêncio caía novamente; e, então, noite após noite, e às vezes em pleno meio-dia, quando as rosas brilhavam e a luz voltava sua forma sobre a parede, tinha-se a clara impressão de que nesse silêncio e nessa indiferença e claridade caía o surdo ruído de alguma coisa que tombava, (WOOLF, 2013, e-book)

O ÚLTIMO CARNAVAL ANTES DE 1914

Thomas Mann, em suas cartas entre 1914 e 1923, afirma que, pela distância do seu nascimento ao último tratado de paz assinado pela Alemanha, guerras não faziam parte de suas experiências pessoais. Na correspondência, contudo, o autor sugere que o início da Primeira Guerra Mundial dificulta a condução da vida como anteriormente. Nas palavras do autor: “[...] devo dizer que me sinto abalado e envergonhado com a forte pressão da realidade. Até hoje, estava otimista e descrente [...]” (MANN, 2004, p. 37 apud CALDAS, 2014, p. 109). O autor, que, até 1918, se posicionava de forma conservadora em relação aos governos alemães – e também em relação à sua população –, se mostra insatisfeito com o seu país natal ainda no começo da guerra. O evento desperta sua sensibilidade histórica (CALDAS, 2014, p. 109) e, diante de uma pergunta feita em uma entrevista ao jornal *Berliner Tageblatt* sobre quais livros deveriam ser lidos naquele momento, ele responde

Tempos como este exercem sobre o espírito e a alma os efeitos mais contraditórios. Eles os melhoram, enlevam, purificam, mas também lhes causam danos. [...] Tudo que não se relacione imediatamente com o cotidiano selvagem, agitado, grandioso, e, nem fale dele, parecerá abstrato, distante, ultrapassado, vindo de outro mundo (MANN, 2002, p. 52 apud CALDAS, 2014, p. 110)

O contraste entre a vida pregressa de Mann e o sentimento iniciado pela guerra, em 1914, é percebido ainda nas primeiras páginas do romance *A Montanha mágica* (1924), intituladas “Propósito” (2006), as quais demonstram o sentimento do autor em relação à passagem do tempo, simbolizada, também, pela crise da República de Weimar, posterior à guerra, e como teria dificuldade em ser um narrador – em suas palavras, “este murmurante evocador do passado” (CALDAS, 2012, p. 132). Como anunciado logo em suas primeiras linhas, o objeto do romance é a história de Hans Castorp, cujos “fatos aqui referidos passaram-se há muitos anos já. Estão, por assim dizer, recobertos pela pátina do tempo, e em absoluto não podem ser narrados senão na forma de um remoto passado.” (MANN, 2006, p. 13) Nessa referência ao tempo, Mann sugere dois tempos para a narrativa, o que expõe também sua opinião sobre a Primeira Guerra Mundial. Os fatos contidos na trajetória de

Castorp se encontram em uma outra época, “nos velhos tempos, naquele mundo de antes da Grande Guerra”, que se opõe à cisão provocada pelo conflito armado: “cujo deflagrar [da guerra] marcou o começo de tantas coisas que ainda mal deixaram de começar” (MANN, 2006, p. 14). No seu romance posterior, *Doutor Fausto*, de 1947, com uma posição mais objetivamente contrária à participação alemã em ambos os conflitos bélicos – a Primeira e a Segunda Guerras Mundiais – Mann trata a oposição entre um momento de euforia com as novidades técnicas presentes na virada do século XIX para o XX e a transformação dessa euforia em pesar, a partir de 1914. No romance, Mann descreve tal oposição do seguinte modo, a partir do personagem Serenus Zeitblom):

O carnaval de 1914 de Munique deixou-me recordações vivas, ou melhor, fatídicas. Semanas de pândega e confraternização, as faces esquentadas pelas festas entre a Epifania e a Quarta-feira de Cinzas, com sua multidão de festejos públicos ou particulares, dos quais eu (Serenus Zeitblom), o ainda jovem professor do ginásio de Freising, participava, ora sozinho, ora em companhia de Adrian. Era o último Carnaval antes do início daquela guerra de quatro anos, que agora, na nossa visão histórica, funde-se com os horrores dos nossos dias, constituindo uma única época. A assim chamada Primeira Guerra Mundial acabou para sempre com a inocente vida estética da cidade sobre o Isar, e se me permitem me expressar assim: com seu conforto dionísíaco. Pois esse era também o período em que, sob os meus olhos, na nossa roda de conhecidos se produziram certos desenvolvimentos de destinos individuais, que, obviamente, permaneciam quase despercebidos do resto do mundo, mas tinham de acarretar catástrofes, das quais deverei falar nestas páginas, porquanto tocavam de perto a vida e a sorte de meu herói, Adrian Leverkühn, e também porque ele esteve envolvido numa delas, como sei no meu íntimo, de um modo misterioso e fatal.” (MANN, 2015, loc. 6230, e-book)

Essa oposição corresponde, também, ao momento da ruptura modernista, já que a Primeira Guerra influenciou as propostas formais de diversos autores daquele período. A exemplo disso, podemos exemplificar com a representação fragmentada do personagem do demônio, no *Doutor Fausto*. Enquanto o Mefistófeles goethiano é representado por apenas uma figura, no romance de Mann ele surge em diversos pontos da narrativa e, em cada um deles, é representado por uma nova figura.

É necessário mencionar outra opinião de Thomas Mann – correspondente aos anos anteriores ao seu exílio nos EUA – em relação à Primeira Guerra Mundial, antagônica àquela expressa em ambos os romances. A guerra, para o autor alemão, “possuía um caráter purificador”. O trabalho do artista seria comparável ao do soldado. Em comum eles teriam “[...] o desprezo pelo que, na vida burguesa, se chama ‘segurança’ - o conceito favorito do burguês - e o hábito de conduzir a vida perigosamente, de maneira arriscada, concentrada [...] sem piedade por si mesmo, radicalismo moral, dedicação máxima”. Para Mann, a palavra não poderia se limitar a uma mimetização da realidade e, por isso, a forma não poderia funcionar como um “espelho refletido”, mas deveria ter seu “próprio brilho”. É nesse senti-

do que a palavra se torna política, pois amplifica a realidade, expondo a sua transitoriedade, em suas formas e aparências. A purificação seria, portanto, uma elaboração refinada da forma. O rigor em relação à escrita talvez seja o sentido “da maneira como Thomas Mann interpretou positivamente a guerra, isto é, como possibilidade dos alemães entrarem em uma nova fase de sua formação política e de declarar superada a era prussiana.”

Em 1916, Mann teria dito a Phillip Wittkop (Professor de literatura em Freiburg, considerado especialista em literatura de guerra) que não somente desconhecia romances sobre a guerra, como não tinha qualquer interesse pelo gênero. (MANN, 2002, p. 29-30 apud CALDAS, 2014, p. 110-111)

CONCLUSÃO

Virginia Woolf e Thomas Mann inauguram uma nova forma de narrativa em seus romances. Nela, estaria intrinsecamente contida a vivência de ambos na Primeira Guerra Mundial. No entanto, nos textos de Virginia Woolf o conflito é apresentado a partir de comentários ou metáforas que evocam-na de modo que ela pareça estar gravado na vida dos personagens. Um exemplo encontra-se na passagem com Lady Bexborough, na qual o impacto da morte do filho se dissolve em meio à totalidade da cena. Já em Thomas Mann, as menções à guerra são bem pontuadas, como um momento à parte na narrativa, onde, ora se apresenta o tom do romance – como na divisão anunciada em *Montanha Mágica* –, ora surge como a memória do narrador, em uma reflexão acerca dos tempos passados, como em *Doutor Fausto*.

Certamente, o que une os autores é a forma modernista, fragmentada, marcada pelo fluxo de consciência e por uma relação muito pessoal com os conflitos bélicos. A crítica a esses conflitos, em ambos, é abordada em meio a narrativas que percorrem inúmeras alternativas para o tema da guerra. Se em Woolf a guerra surge como uma reafirmação dos lugares de homens e mulheres na sociedade e perpassa sua experiência pessoal com a morte, em Thomas Mann a guerra torna-se uma metáfora para uma sociedade adoentada, contaminada por um nacionalismo exacerbado. Ambos se ligam por uma perspectiva da passagem do tempo como elemento que configura, diretamente, em descrições claras, uma noção de ruína, como um prenúncio de uma nova época para a humanidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BEUTIN, Wolfgang et al. „Die deutsche Literatur des Exils“. In: *Deutsche Literaturgeschichte: Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Stuttgart: J.B. Metzler, 2001, p. 451-459.
- CALDAS, Pedro Spínola Pereira. “A educação estética de Hans Castorp: A montanha mágica como Bildungsroman” In: *Viso · Cadernos de estética aplicada* Revista eletrônica de estética. Rio de Janeiro, 2012, p. 128-150. Disponível em: http://revistaviso.com.br/pdf/Viso_12_PedroCaldas.pdf Acesso em: 20 jun 2018 13:45:12.
- CALDAS, Pedro Spínola Pereira. “O murmurante evocador do passado: A montanha mágica e o romance de formação após a Primeira Guerra Mundial”. In: *História da historiografia: international journal of theory and history of historiography*. Ouro Preto, 2014, p. 107-120. Disponível em: <file:///home/chronos/u-d2e1f2cf65f9c9c03f359b3cd1c22325dcc67c56/Downloads/Montanha%20m%C3%A1gica%20e%20a%201%20guerra%20mundial.pdf> Acesso em: 20 jun 2018 14:34:45.
- MANN, Thomas. *A Montanha mágica*. Trad. Herbert Caro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- MANN, Thomas. *Doktor Faustus*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2013.
- MANN, Thomas. *Doutor Fausto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. E-book.
- WOOLF, Virginia. *Ao farol*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- WOOLF, Virginia. “Essays”. In: *Virginia Woolf. The Complete Works*. E-art, 2014. E-book.
- WOOLF, Virginia. “Ficção moderna”. In: *O valor do riso e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2015. E-book.
- WOOLF, Virginia. *Mrs. Dalloway*. Rio de Janeiro: Saraiva, 2011.
- WOOLF, Virginia. *O tempo passa*. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. E-book.
- WOOLF, Virginia. Jacob’s room. In: *Virginia Woolf. The Complete Works*. E-art, 2014. E-book.
- WOOLF, Virginia. *O quarto de Jacob*. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

NADA DE NOVO NO FRONT: REFLEXÕES DA GRANDE GUERRA

Larissa Guevara ¹

Volker Jaeckel ²

Resumo: A presente pesquisa tem o objetivo de sustentar certas reflexões sobre a experiência humana em meio aos combates da Primeira Guerra Mundial e a importância que a literatura detém para a construção e preservação da memória desse conflito. Neste artigo, o livro que norteará os apontamentos é o romance “Nada de novo no front” (Im Westen nichts Neues) de Erich Maria Remarque, veterano de guerra alemão que se destaca ao construir em sua obra personagens e batalhas que simbolizam a lógica desumana da guerra, o enfrentamento entre as nações e como o indivíduo reagiu perante os custos do primeiro grande conflito do século XX, e o livro documental “Vozes esquecidas da Primeira Guerra Mundial” de Max Arthur que em parceria com o Museu Imperial de Guerra apresenta relatos reais de soldados e civis que vivenciaram esse contexto.

Palavras-chave: Remarque; Nada de Novo no Front; Reflexão Histórica.

Abstract: This research aims to support certain reflections on the human experience in the midst of World War I and the importance that literature has for the construction and preservation of the memory of this conflict. In this article the book that will guide the remarks is the novel “All Quiet on the Western Front” (Im Westen nichts Neues) by Erich Maria Remarque, a German war veteran who excels in building in his work characters that symbolize the inhuman logic of war, the confrontation between nations and how the individual reacted to the costs of the first great conflict of the 20th Century, as well as Max Arthur’s book “Forgotten Voices of the Great War” which in partnership with the Imperial War Museum presents real reports of soldiers and civilians who experienced this context.

Keywords: Remarque; All Quiet on the Western Front; Historical Reflection.

1 Graduanda em Estudos Literários na UFMG.

2 Professor da Faculdade de Letras da UFMG.

“Este é, portanto, um retrato da tragédia da Europa, e Deus sabe que essa tragédia foi suficientemente ampla e terrível.” (HASTINGS, 2014, p.22).

“Tombou morto em outubro de 1918, num dia tão tranquilo em toda a linha de frente, que o comunicado limitou-se a uma frase: “Nada de novo no front.” (REMARQUE 2018, p.199)

“Minha intenção foi tentar pintar, por meio das palavras de homens e mulheres, um quadro legítimo da vida na Primeira Guerra Mundial [...]” (ARTHUR, 2011, p.10)

Em 1928, Erich Maria Remarque publicou, em forma de folhetins no Jornal “Vossiche Zeitung”, a obra “*Nada de novo no front*”, que o alavancaria à fama mundial como escritor. Considerado pelos críticos literários posteriores um romance antibélico e pacifista, a obra gerou grande impacto intelectual quando publicada e auxiliou diversas gerações a analisar e construir uma noção sobre os impactos desse conflito. Do ponto de vista da tradição literária a obra também consolidou sua posição mundial de cânone e fez Remarque ser um dos escritores de língua alemã mais lidos do mundo.

Dentro desse contexto, é necessário avaliar os aspectos extraliterários que ajudam a analisar a importância histórica da obra, pois, de acordo com Luiz de Alencar Araripe³, “[...] A Grande Guerra foi a mãe das guerras dos séculos XX e XXI” e, sendo assim, os indivíduos contemporâneos que estão inseridos neste contexto são herdeiros das consequências históricas e dos conflitos posteriores desencadeados após a Primeira Guerra Mundial. Dessa forma, utilizar a obra do historiador militar Max Arthur de forma comparativa pode auxiliar a refletir sobre a carnificina que foi perpetuada naquele tempo e sobre a verossimilhança do romance de Remarque. Isso é possível pois “*Vozes Esquecidas da Primeira Guerra Mundial*”, de Arthur, é uma tentativa de lembrar os detalhes desse conflito por meio de depoimentos e entrevistas com cidadãos da época e que foram gravados pelo Arquivo de Som do Museu Imperial de Guerra nos últimos 40 anos.

Diante dessas obras, é preciso destacar que o ensino dos fatos históricos, incluindo guerras, é realizado de forma muito objetiva, se pautando, por exemplo, nas estatísticas que indicam a quantidade de mortos e as principais batalhas que definiram os vencedores e perdedores do conflito. Esse tipo de análise é importante, constrói conhecimento e faz parte da metodologia básica da História, já que, de acordo com Eric Hobsbawm:

[...] O ponto do qual os historiadores devem partir, por mais longe dele que possam chegar, é a distinção fundamental e, para eles, absolutamente central, entre fato comprovável e ficção, entre declarações históricas baseadas em evidências e sujeitas a evidenciação e aquelas que não o são. (HOBSBAWM, 2013, p.8).

Isso elucidado que os fatos sobre a Grande Guerra são oriundos de uma pesquisa que não se pauta em analisar questões subjetivas. Sendo assim, o exercício imaginativo sobre o que

3 Membro Titular do Instituto de História Militar e Geografia do Exército. (MAGNOLI, 2006, p. 319).

sentiram e vivenciaram os homens neste conflito é dever da Literatura. Portanto, a partir de trechos da obra de Erich Remarque, pretendemos demonstrar os impactos da Primeira Guerra Mundial em um sentido mais humano, já que este livro é resultado de uma experiência individual do escritor que sobreviveu a um momento atroz da história mundial.

A princípio é importante destacar o prefácio deste romance:

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. (REMARQUE, 2018, p.5).

Mesmo delimitando bem qual é o objetivo de seu livro, é notável a indicação de uma narrativa que busca ser universal, pois quando Remarque expressa que quer mostrar uma geração de homens destruída pela guerra, ele se aproxima de um registro histórico e aponta que sua escrita não será uma ficção de aventura e sim uma narrativa que busca expor a cruel dinâmica de guerra que destruiu milhões de indivíduos.

Após o prefácio, o leitor é inserido na narrativa em primeira pessoa com o personagem do soldado alemão Paul Bäumer, que está a quilômetros de distância da linha de frente e apresenta a si mesmo e seus companheiros de batalha mais próximos. Neste capítulo inicial é possível perceber como a estrutura narrativa é construída por meio do fluxo de consciência do narrador-personagem e o enredo que demonstra, em parte, a primeira de uma série de decepções que o soldado enfrenta quando diante do conflito. As recordações do personagem direcionam o leitor aos fatores que o conduziram ao alistamento militar. Após lembrar o constante incentivo que seu professor de ginástica, Kantoreck, fez para que toda a turma fosse se alistar para o combate, Paul sustenta o seguinte pensamento:

É claro que não se pode responsabilizar Kantorek por tudo isto; que seria do mundo se a isto se chamasse culpa? Houve milhares de Kantoreks, todos convencidos de que procediam da melhor forma e de maneira cômoda para eles. Mas, aos nossos olhos, foi justamente por isso que sua missão fracassou. Os professores deveriam ter sido para nós os intermediários, os guias para o mundo da maturidade, para o mundo do trabalho, do dever, da cultura e do progresso e para o futuro. (REMARQUE, 2018, p.15)

Aqui é necessário recordar aspectos histórico-sociais. De acordo com Martin Kitchen⁴ em seu estudo sobre a história da Alemanha moderna:

Foram apresentados vários argumentos a favor da guerra. Moltke [chefe do Estado-Maior] e o exército afirmavam que a Alemanha ficaria para trás na corrida armamentista e que eles precisavam atacar antes que fosse tarde demais. Os civis argumentavam que em breve os pacifistas social-democratas ficariam tão poderosos que uma guerra seria impossível, acrescentando que uma campanha vitoriosa colocaria os socialistas em seu devido lugar. [...] (KITCHEN, 2013, p.261).

⁴ Professor emérito de História na Simon Fraser University.

Essa noção histórica auxilia a compreender a fala do personagem: “houve milhares de Kantoreks”, já que a guerra foi apoiada por setores sociais diversos. Além disso, a perspectiva extremamente pessimista e desolada que o narrador-personagem fomenta sobre a educação e cultura simboliza como a guerra conduz a um esvaziamento de sentido existencial que corrói aos poucos as noções de civilidade que as instituições formadoras do indivíduo sustentam e esgota a crença de que existe um papel social importante em cada autoridade que exerce influência. Em consonância com essa cena, o professor da Real Academia Militar Britânica, John Keegan aponta em seus estudos sobre a guerra:

Para nós, a cultura parece ser a grande determinante de como os seres humanos se comportam; nos inexoráveis debates acadêmicos entre “natureza e cultura”, é a escola da cultura que obtém mais apoio dos espectadores. Somos animais culturais e é a riqueza de nossa cultura que nos permite aceitar nossa indiscutível potencialidade para a violência, mas também acreditar que sua expressão é uma aberração cultural. (KEEGAN, 2006, p.19)

Este pensamento demonstra que a cultura possui limitações ao tentar impedir a conduta humana rumo à violência, que é o contexto exposto por Paul em seu discurso. Outra perspectiva elucidada no mesmo momento da narrativa é quando Paul, dando prosseguimento à sua linha de raciocínio, expõe:

O primeiro bombardeio nos mostrou nosso erro, e debaixo dele ruiu toda a concepção do mundo que nos tinham ensinado. 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. Nem por isto nos amotinamos, nem nos tornamos desertores, nem mesmo covardes – todas estas expressões vinham lhes com muita facilidade. Amávamos nossa pátria tanto quanto eles e avançávamos corajosamente em cada ataque; mas, agora, já sabíamos distinguir, aprendemos repentinamente a ver; e, do mundo que haviam arquitetado, víamos que nada sobrevivera. De súbito, ficamos terrivelmente sós – e, sós, tínhamos de nos livrar de toda esta embrulhada. (REMARQUE, 2018, p.15)

O trecho supracitado aponta a noção clara de que a guerra gera um momento de anomalia que não se pode abarcar com as ideias preestabelecidas que o indivíduo assimilou. Tal desequilíbrio acaba por gerar uma solidão devastadora no soldado, pois em meio às batalhas e cenas horrendas que presencia, sua mente capta os fatos de forma bruta e percebe que há sentimentos que sobrepõem uma série de questões sociais impostas forçadamente por meio do discurso de dever para com a nação. Além da consolidação do abismo entre a vida militar e a civil, já que o soldado está exposto a fatores tão traumáticos que só podem ser compreendidos diante a experiência e que nunca serão compreendidos pelos que ficaram fora do combate.

Considerando isso é que pode-se destacar momentos importantes para ambientar o aprofundamento reflexivo que o narrador-personagem vai consolidando ao decorrer da

narrativa. As mortes de outros personagens não só elucidam a lógica desumana da guerra como também são exemplos essenciais para refletir como a obra é verossímil por ter descrições que se aproximam dos depoimentos reais de soldados ingleses em ação no *front* ocidental.

Em análise podemos comparar o trecho que Paul observa um dos membros de sua unidade, Kemmerich, agonizar e afirma:

Este é o adeus mais desconsolado e comovedor que jamais vi, embora o de Tjaden também fosse horrível: ele berrava por sua mãe, um rapaz forte como um touro e que, com os olhos arregalados e angustiados, afastava o médico de sua cama com uma baioneta, até o colapso final. (REMARQUE, 2018, p.28)

E o depoimento real do Marinheiro de Segunda Classe Joe Murray (Batalhão de Hood, Divisão Naval Real):

[...] Horton e eu estávamos mais ou menos juntos. Townsend estava do outro lado, onde havia uma fenda em que Yates estivera. O jovem Horton foi o primeiro a alcançar Yates. Assim que o empurrou para ver o que havia de errado, uma bala o atingiu bem no meio da testa, atravessou sua cabeça e me feriu de raspão no dorso da mão. Pobre Horton, ficou chamando pela mãe. Ainda posso vê-lo e ouvi-lo como se estivesse diante de mim. Ele dizia que tinha 18 anos, mas acho que não tinha nem 16, muito menos 18. Era um jovem tão frágil. [...] (ARTHUR, 2011, p. 156)

Ambos os trechos registram a percepção carregada de sentimentalismo e pena que os soldados, ficcional e real, possuem ao assistir a morte de outro combatente e como eles possuem a consciência de que são vítimas muito jovens. Isto fica claro quando, nos momentos finais, os soldados que agonizam chegam a retomar saudosismos infantis ao gritarem pela mãe, estampando mais um quadro lamentável e doloroso da guerra que fulmina homens sem distinção.

Além disso, há também uma perspectiva presente no romance que simboliza como a guerra se refletia nas ações físicas dos soldados. Quando está no *front*, em meio a um bombardeio, os sentimentos de Paul Bäumer se pautam sempre no medo que o conduz a ações instintivas e primitivas para resguardar sua vida. Esses sentimentos atrozes fazem com que o soldado enxergue tudo a sua volta de forma diferente como no momento em que afirma a importância do solo do campo de batalha:

Para nenhum homem a terra é tão importante quanto para um soldado. Quando ele se comprime contra ela demoradamente, com violência, quando nele enterra profundamente o rosto e os membros, na angústia mortal do fogo, ela é o seu único amigo, seu irmão, sua mãe. Nela ele abafa o seu pavor, e grita no seu silêncio e na sua segurança; ela o acolhe e o libera para mais dez segundos de corrida e de vida, e volta a abrigá-lo: às vezes, para sempre! Terra, terra, terra! [...]. (REMARQUE, 2018, p.44)

Percebe-se então como o contexto da guerra altera tudo ao redor, desde o interior do soldado até o chão em que pisa, pois, em meio ao risco iminente de morte, a terra se torna um espaço de valor extraordinário para sua proteção. Essa cena também é vista em depoimentos como o do Tenente Charles Carrington (1/5º. Batalhão, Regimento de Infantaria de Warwickshire):

O barulho das explosões ia ficando cada vez mais intenso até que, a certa altura, seus nervos não aguentavam mais. De um momento para outro, em questão de segundos, você chegava a conclusão de que o próximo que estava vindo era para você. Nós nos atirávamos, portanto, na lama e nos encolhíamos o mais possível no fundo do buraco. Todos os outros em volta faziam o mesmo. (ARTHUR, 2011, p.300)

Mais um aspecto importante presente neste mesmo momento do romance é quando ao escutar o som das granadas o próprio narrador-personagem indica a consciência de sua animalização, que também possui recorrência na história:

É o instinto do animal que desperta em nós, que nos guia e nos protege. Não é consciente; é muito mais rápido, muito mais seguro, muito mais infalível do que a consciência. Não se pode explicar [...] chegamos na zona onde começa a frente de batalha, e já nos tornamos homens-animais. (REMARQUE, 2018, p.45)

Esse trecho também instiga a reflexão sobre a magnitude da barbárie que assolou os países europeus naquele período. O conflito de 1914 “inaugurou a era mais assassina até então registrada na história” (HOBBSAWM, 2013, p.351) sendo que na época “os líderes de todas as grandes potências acreditavam estar agindo racionalmente, na busca de objetivos coerentes e alcançáveis” (HASTINGS, 2014, p.113-14). Neste contexto, é sempre um desafio compreender como os Estados entraram em uma espiral de ações catastróficas rumo a uma guerra que devastaria seus civis e os reduziria a meros animais brutais.

Mais adiante no enredo há a construção de um momento exemplar para descrever como eram as batalhas da Grande Guerra, é o trecho em que Paul está no combate corpo a corpo contra os franceses em campo aberto e descreve a seguinte cena:

Um jovem francês fica para trás e é alcançado pelos nossos. Levanta as mãos: numa delas ainda segura o revólver. Não se sabe se ele quer atirar ou render-se; um golpe de pá abre-lhe o rosto ao meio. Um outro vê a cena e tenta fugir, mas, um pouco adiante, uma baioneta é enterrada em suas costas como um raio. Ele salta no ar e, com os braços abertos, a boca escancarada, gritando, cambaleia, com a baioneta oscilante, cravada em suas costas. Um terceiro joga fora o fuzil, agacha-se, cobrindo os olhos com as mãos [...]. (REMARQUE, 2018, p.85)

A forma hedionda como o francês é morto com o golpe de uma pá causa perplexidade e repulsa não só pela descrição da cena em si, mas pela possibilidade em aberto de se ima-

ginar, diante do número aproximado de 10 milhões⁵ de mortos, quantos indivíduos morreram de forma brutal.

Ademais, essa cena do livro é essencial para se compreender a dinâmica da guerra de forma geral. De acordo com os dois estudos do historiador britânico David Stevenson:

A essência da guerra está na ferida e no sofrimento, na captura, na mutilação e na matança de seres humanos, bem como na destruição de suas propriedades, por mais férteis que sejam nossos eufemismos linguísticos para esconder esse fato. Além disso, a guerra se caracteriza por ser um processo recíproco, uma competição de crueldade, capaz de transformar até os homens mais pacíficos em matadores e também em vítimas. (STEVENSON, 2016, p.18)

A presença dessa essência descrita na interpretação de Stevenson se faz presente em diversos momentos da obra de Remarque. Tais construções não apenas sustentam a verossimilhança do enredo como, mesmo contra a vontade do autor que em seu prefácio enfatiza que sua obra não é uma confissão, o que é uma tentativa de se afastar da caracterização puramente autobiográfica, indicam que a lucidez de escrita é proveniente da experiência pessoal de Remarque na sua atuação como combatente da guerra.

Dentro dessa reflexão é preciso indicar outro momento do personagem principal, quando Paul toma consciência de que está matando outro indivíduo após ele assistir por horas o homem que ele mesmo apunhalou subitamente, ao se proteger em meio à batalha, agonizar e finalmente falecer:

Este é o primeiro homem que matei com minhas próprias mãos e cuja morte, posso constatá-lo sem sombra de dúvida, foi obra minha. Kat, Kropp e Müller também já viram homens a quem mataram: isto acontece a muita gente, principalmente em combate corpo a corpo... Mas cada respiração arquejante corta meu coração. Este ser que agoniza tem o tempo do seu lado, possui um punhal invisível, com que me fere: o tempo e meus pensamentos. Quanto não daria eu para que se salvasse! É duro ficar deitado aqui, sendo obrigado a vê-lo e ouvi-lo. Às três horas da tarde, ele morre (REMARQUE, 2018, p.153)

Neste momento, Paul em meio à formação de seu sentimento de culpa e compaixão consegue descaracterizar o outro como mero inimigo e isto acaba por humanizar ambos, que são apenas vítimas das mesmas circunstâncias perversas que os colocam em situação igual de degradação. Isto, em parte, consolida a importância de se debruçar sobre uma avaliação individual da guerra e conseguir captar em meio a dinâmicas próprias de cada um, uma forma de reflexão coletiva, que pode ser exemplificada com a questão da importância da compaixão delineada por Hannah Arendt como necessária para formar uma sociedade:

Ora, a compaixão é inquestionavelmente um afeto material natural que toca, de forma involuntária, qualquer pessoa normal à vista do sofrimento, por mais es-

⁵ Número de mortos indicado na obra “1914-1918:A história da Primeira Guerra Mundial” de David Stevenson.

tranho que possa ser o sofredor, e portanto poderia ser considerada como base ideal para um sentimento que, ao atingir toda a humanidade, estabeleceria uma sociedade onde os homens realmente poderiam se tornar irmãos. (ARENDDT, 2008, p.22)

Essa perspectiva é uma nuance positiva que há na história de Remarque, pois o fato de Paul se sensibilizar diante da morte do inimigo indica não só uma característica do personagem, mas também uma perspectiva de que o mundo, que está se esfacelando em meio à brutalidade, pode ser reestabelecido por esses mesmos homens que em um momento propício poderão refletir sobre suas ações e ter consciência da situação absurda na qual se encontram.

Quase no fim do livro, o personagem principal está se recuperando de um ferimento em um hospital e se vê diante de diversas vítimas da guerra e afirma:

Não se consegue compreender como, em corpos tão dilacerados, ainda há rostos de seres humanos, em que a evolução da vida prossegue normalmente [...] Como é inútil tudo quanto já foi escrito, feito e pensado, quando não se conseguem evitar estas coisas! Devem ser mentiras e insignificâncias, quando a cultura de milhares de anos não conseguiu impedir que se derramassem esses rios de sangue [...]. (REMARQUE, 2018, p.180)

Neste trecho se consolida uma noção complexa e lúcida, pois em aspectos simbólicos, Paul é resultado de milhares de anos de uma cultura e perpetuação da tradição no ramo das ciências humanas que cultuam o pensamento e a necessidade de que o homem precisa de erudição para se afastar da barbárie. É este mesmo homem que está na guerra matando seus semelhantes, que em maior ou menor escala, também é resultado dessa tradição e de instituições que buscaram organizar a sociedade da forma mais civilizada possível, com normas e princípios que se anulam em uma ação, na qual os próprios indivíduos perpetuam: a guerra.

Outra reflexão primordial que esse trecho propicia é a constatação que a obra de Remarque entra na lógica de cultura e pensamento que buscam civilizar o homem e refrear sua violência. Tal questão se torna mais clara se demonstrada por fatores biográficos, já que o escritor teve que fugir de seu país em meio à ascensão do regime nazista que, além de queimar seu livro por ser considerado subversivo em 1933, arrastou a Europa novamente em direção à outra guerra hedionda.

Dando continuidade à problematização de como a Grande Guerra afetou os indivíduos que nela se envolveram e a pertinência do romance em simbolizar essa questão, quando analisa-se depoimentos dos sobreviventes, encontramos em suas vozes resquícios da história do personagem ficcional de Remarque. Exemplo disso é o depoimento do tenente Ulrich Burke (2º Batalhão, Regimento de Devonshire):

Quando conseguíamos ler os jornais, isso nos deixava furiosos, sobretudo se você tivesse feito um grande ataque com um batalhão inteiro, que podia se estender

por 200 metros de largura, e houvesse penetrado quase 1 quilômetro pelo território inimigo e feito prisioneiros. Mas aí líamos nos jornais: “Nenhum combate no front ocidental.” Não parecia digno de figurar nos jornais o fato de que cinquenta homens tivessem morrido e sua unidade tivesse sofrido o mesmo número de feridos. Para eles, não parecia muito grave, mesmo que a guerra só tivesse começado dois anos atrás. Isso costumava deixar todos muito irritados. “Quase nenhum combate no front ocidental” (ARTHUR, 2011, p. 143)

Ao ler este depoimento é impossível não destacar a precisão que Remarque apresenta ao capturar a revolta que os soldados sentiam em meio à banalidade da vida humana consagrada também pelos meios midiáticos que estavam dispostos a noticiar somente as grandes batalhas e como o autor cria uma síntese com o final trágico de Paul Bäumer, que ao cair morto em um dia que não houve combates, um mês antes da derrocada e rendição da Alemanha, não tem sua morte sequer noticiada no relatório final sobre a situação do front ocidental. Desse modo, o final do personagem consolida toda a tragédia da guerra em apenas um momento específico: “Tombou morto em outubro de 1918, num dia tão tranquilo em toda a linha de frente, que o comunicado limitou-se a uma frase: Nada de novo no front”. (REMARQUE, 2018, p.199).

Por fim, qual o papel da literatura de guerra em fazer o leitor compreender a brutalidade humana, tendo em vista como exemplo máximo o livro “Nada de novo no front”, e porque é preciso discutir e lembrar esses momentos 100 anos depois? Para responder parte dessa questão pode-se recuperar a fala do teórico literário Northrop Frye, que em uma de suas conferências sobre “O que é literatura?” comenta que:

A literatura continua a apresentar as maiores depravações como entretenimento, mas apelando não ao prazer obtido nelas, e sim à alegria de manter-se ao largo delas e poder enxergá-las pelo que são – justamente porque não estão acontecendo de verdade. Quanto maior a nossa exposição a crueldades pela ótica da literatura, menor nossa chance de encontrar nelas um prazer secreto. Como dizia o século XVIII, numa bonita e campanuda frase: a literatura refina-nos a sensibilidade. (FRYE, 2017, p.88)

Então, é possível defender que a capacidade de compreensão sobre o sofrimento humano em meio à guerra precisa ser ampliada por meio da literatura, pois ter acesso, mesmo que de forma simbólica, a este tipo de experiência é um meio plausível de agir para que as ações históricas sejam mais comedidas e racionais e, é claro, para que talvez haja mais solidariedade entre os povos.

Em meio a essas reflexões, percebe-se que o debate de uma guerra que terminou há 100 anos é imprescindível, mesmo que o contexto tenha se alterado. É claro que a forma como o equilíbrio internacional se mantém foi expandida em meio à globalização e outras formas de manter a soberania de povos e nações surgiram e foram fortalecidas por meio de diversos aparatos jurídicos e sociais. No entanto, ainda é possível encontrar diversos povos que continuam sendo inflamados a matarem outros de formas mecânicas e brutais por mo-

tivos que quando são analisados não fazem sentido, seja por uma linha imaginária em um mapa que representa uma fronteira, a afirmação de ideologias, as ofensas entre governos. Todas essas situações não deveriam conduzir a ações catastróficas que acabam por desumanizar os indivíduos e banalizar o valor da vida humana.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARENDR, Hannah. Homens em tempos sombrios. Tradução Denise Bottmann. 1ª ed. São Paulo: Companhia de Bolso, 2008. 320 p.

ARTHUR, Max. Vozes esquecidas da Primeira Guerra Mundial. Tradução Marco Antônio de Carvalho. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011. 400 p.

FRYE, Northrop. A imaginação educada. Tradução Adriel Teixeira, Bruno Geradine, Cristiano Gomes. 1ª ed. Campinas, SP: Vide Editorial, 2017.

HASTINGS, Max. Catástrofe: 1914: A Europa vai à guerra. Tradução Berilo Vargas. 1ª ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014. 672 p.

HOBSBAWM, Eric. Sobre História: Ensaios. Tradução Cid Knipel Moreira. 1ª ed. São Paulo: Companhia de Bolso, 2013. 440 p.

KEEGAN, John. Uma história da guerra. Tradução Pedro Maia Soares. 1ª ed. São Paulo: Companhia de Bolso, 2006. 544 p.

KITCHEN, Martin. História da Alemanha Moderna: de 1800 aos dias de hoje. Tradução Claudia Gerpe Duarte. 1ª ed. São Paulo: Cultrix, 2013. 592 p.

MAGNOLI, Demétrio (org.). História das Guerras. São Paulo: Contexto, 2006.

REMARQUE, Erich Maria. Nada de Novo no Front. Tradução Helen Rumjanek. Porto Alegre: L&PM, 2018. 208 p.

STEVENSON, David. 1914 1918: A história da Primeira Guerra Mundial. Tradução Valter Lellis Siqueira. Barueri, SP: Novo Século Editora, 2016. 710 p.

ON BEING ASKED FOR A WAR POEM: W. B. YEATS AND THE ROLE OF THE POET DURING WORLD WAR I

Marina Naves¹
Valéria Pereira²

Resumo: Partindo da análise de dois poemas escritos por W. B. Yeats, *On being asked for a war poem* e *An Irish airman foresees his death*, discute-se, sob a perspectiva do nacionalismo anticolonial irlandês, o papel do poeta durante a Grande Guerra. Em Yeats, tal ofício não é criar um ideário militar glorioso (ou, ainda, expressar os traumas do soldado britânico que defende sua terra), mas manter-se calado — como no primeiro poema — ou, ainda, de expor a estupidez, insolência e frivolidade que o conflito para ele representava. Pelo autor apreende-se, também, a expressão da triste e peculiar contradição que é morrer por uma nação que não se ama — pior, que mantém dominada a sua própria pátria —, como aparece no segundo poema. Desse modo, destrinchando as duas obras é possível, também, reler a Primeira Guerra Mundial por meio de um olhar que não se volta para manutenção de disputas e políticas imperialistas; pelo contrário, que as contrapõe e as questiona.

Palavras-chave: William Butler Yeats; Primeira Guerra Mundial; nacionalismo irlandês.

Abstract: Analyzing two poems written by W. B. Yeats, *On being asked for a war poem* and *An Irish airman foresees his death*, the role of the poet during the Great War can be discussed under the perspective of the Irish anti colonial nationalism. In Yeats' poetry, the art of writing has no purpose of creating a military ideal of glory (or even to express the traumas of the British soldiers defending their homeland), but to keep silent — as in the first poem —, or even to expose the frivolity and stupidity represented by the conflict. One also sees in the poems the expression of a sad and peculiar contradiction: that of dying for a country that you do not love — worse, that is the ruler of your own nation, as appears in the second poem. Through the analysis of the two texts it is possible, therefore, to reimagine the Great War, through a perspective of those who are not concerned with maintaining imperialistic rule, but destroying it.

Keywords: William Butler Yeats; World War I; Irish nationalism.

1 Graduada em Letras na UFMG, Bolsista de Iniciação Científica do CNPq.

2 Professora na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais e coordenadora pedagógica de língua alemã na UFMG.

1. WILLIAM BUTLER YEATS: A NATIONAL POET

Born in County Dublin, Ireland, in 1865, Yeats, Nobel prize winner for literature of 1923, is considered one of the most important modernist poets and playwrights of the English language. As a young man, his poetry was Romantic and mystical, influenced by Shelley and the Pre-Raphaelite Brotherhood. His collection of essays, *The Celtic Twilight*, is a good example of how this style was adopted by the writer in his youth, but this style soon came under the influence of the modernist Ezra Pound.

Perhaps because of his inclination towards Celtic culture, Yeats became a close friend of Lady Gregory, an aristocrat who shared his interest in the Irish lore. Together, they were of great importance for the Irish Literary Revival (a “renaissance” period of the late 19th to early 20th centuries, deeply influenced by a growing regard for the Gaelic language and heritage), as well as the construction of the Abbey Theatre. According to Javier Padilla, W. H. Auden would consider Yeats “as a modernist poet who fits well within both his own poetic genealogy and socially engaged cultural project” (PADILLA, 2018, p. 109), reflecting the poet’s project of creating a literary oeuvre that would endorse national unity in Ireland.

Speaking of national matters, it is important to discuss Yeatsian nationalism. Much different from the socialists of the Irish Citizen Army, the poet believed in a traditional lifestyle, which lead Edward Said to say that “his fantasies of old homes and families, his incoherently occult divagations” is “a particularly exacerbated example of nativist (e.g. *négritude*) phenomenon” (SAID, 1990, p. 81). His nationalist ideals, which were encouraged by Lady Gregory, were responsible for his position as favorable toward the Irish rebels that sought independence from the British Empire. He would even write several famous poems on the topic, thus becoming the national bard of the Easter Rising.

As the poet of the rebels and singing of those who fought to achieve freedom from the British, would mean his opposition to World War I as a way to oppose British imperialism. Specifically, his verse drama *Cathleen ní Houlihan* would play an important role, since it tells the tale of an old woman, Ireland herself, who seduced young men to fight for her as part of the construction of the rebel ideology of heroic sacrifice for the country’s liberty: “to the republican insurrectionist P. S. O’Hegarty, the drama became at once a sacred sacrament; to the rebel Countess Markievicz a kind of gospel” (KIBERD, 1995, p. 200).

It is therefore possible to say that Yeats did not support war if it were only in the British interest, since he would be in favor of an armed conflict initiated by the Irish uprising. Yet, before going into the relation between Yeats and the Great War, let us first understand two backgrounds for such writings: the conflicts in Ireland (and their origins) and the Great War itself.

2. IRISH CONFLICTS

Traced back to the English complete colonization of the island in 1536, Ireland has been a place of great conflicts for independence. The subordination to the London-based government, the religious conflict caused by the arrival of protestant settlers and the cons-

tant discrimination of the English against the Irish catholics have made peace impossible between the colony and the metropole. Many were the civil wars and tensions along the centuries, so let us focus on the events that are closer to the 20th century.

First of all, the Irish Rebellion of 1798: influenced by the American and French revolutions, a group of rebels named The United Irishmen decided to gather forces against Great Britain. Doomed to fail, they were suppressed by the British and over ten thousand people died. This rebellion is important because it was one of the first ones to have a republican alignment, the same of those that contemporary to Yeats. Moreover, this uprising was portrayed in the previously cited play, *Cathleen ní Houlihan*. The war to which the old woman, Ireland herself, seduces men to go to is precisely the Rebellion of 1798, an expression of the importance of such rising to the Irish nationalist memory.

The Great Famine is also an important factor that contributed to the nationalist wave which lead to the conflicts that Yeats experienced. In the period of 1845 to 1849, *circa* a million people died and of starvation and diseases and a million more emigrated, mostly to the United States. The cause to such a disaster was a potato blight that infected the plantations throughout the country and also throughout Europe. Most of the Irishmen that died were those that spoke the Irish Gaelic, causing the culture and the language to almost disappear (being only revived by nationalists such as Patrick Pearse, that thought the mother tongue of Ireland in the St. Enda school). The neglect of the British government to the Irish population during the Great Famine endorsed the bad relation between Ireland and Great Britain, increasing even more the republican ideals among natives and those that emigrated. A good example of Irish-american nationalist was Éamon de Valera, one of the leaders of the Easter Rising which was not executed because he was born in America.

When talking about the conflicts in Ireland, it is also important to mention the Home Rule movement. It was a claim for self-government that intended to end the subordination to the London parliament, but did not mean being independent from Great Britain. It was a way of achieving certain freedom through political and parliamentary means, which would oppose to the Fenian movement (the strange name comes from *Na Fianna Éireann*, the soldiers of Ireland, a group of heroes of the Irish mythology) that sought to win independence through violence and terrorists acts. The Home Rule League and the Irish Parliamentary Party would together attempt some Home Rule Bills — which failed. This movement divided the country into those that wanted to keep British rule (Ulster, on the North) and those that did not.

After the failed attempts to achieve freedom through the Home Rule Bills, a shift occurred on the minds of the nationalists, who started to prefer the Fenian methods rather than the peaceful parliamentary means of action. Such a shift would lead, then, to the construction of the Easter Rising of 1916, which happened after the gathering of several distinct forces — the Irish Volunteers, the Irish Citizen Army (ICA), and the all-female group Cumann na mBan — on the Easter week. The Rising was very unpopular at first, but the way the rebels were executed, as “the British saw their action as treachery” and “shot its leaders as casually as they shot daily deserters on the western front” (KIBERD, 1995, p. 199) changed the whole view of the people on the event.

Here is where Yeats appears with his writing of many poems on the event. The poet plays the important role of glorifying, in his own way, the Irish rebels. Yeats' poems on the Easter Rising tends to come back to the idea of *kleos* (glory) of the ancient Greeks (VIEIRA, 2013), since he eternalize in his verses the deeds of those who sacrificed themselves (for some of them knew the rebellion was doomed to fail and still went fighting on the streets of Dublin) for the liberation of their country from British rule. The poem *The Rose Tree* is a very interesting way to express how this sacrifice was important, as in its form of conversation between two leaders of the Rising, Connolly and Patrick Pearse, it metaphors blood as the water necessary to save the rose tree from drought:

O plain as plain can be
 There's nothing but our own red blood
 Can make a right Rose Tree.

(YEATS, 1950, p. 206)

Indeed, there is a deep notion of martyrdom in these verses. Since many of the rebels were catholics of strong belief, the notion of sacrificing themselves on the Easter holiday (the one in which Jesus made his own sacrifice) adopted a very religious connotation. The rebels were considered "Catholic militants, because of the use of Easter symbolism" (KIBERD, 1995, p. 207) who "took Irish asceticism out of the monasteries and made it active in the political world" (KIBERD, 1995, p. 210). Hence, it can be noticed that they were considered political martyrs (because of their sacrifice for the country), but also religious ones since — they believed they were fighting not only for the nation, but for the Catholic faith.

Easter, 1916 is also an interesting poem that follows a very similar idea to the previous one. It does not glorify the rebels as much as the other, but it brings the idea of "terrible beauty" to the cause, giving the armed conflict an heroic aura without taking its horrors out of scene. Evoking the green color — the color of Ireland, the Emerald Isle — the verses pictures the importance of the leaders to the whole concept of modern Ireland, giving them glory — not of the blind kind, but critical; since they created beauty, but a terrible one. It is indeed a very important *motto* when analyzing war literature on the 20th century.

One of the reasons that made the Rising possible was the Great War, once it distracted Great Britain. Having this in mind, it is necessary to also better understand the conflict, its literature, its relation with Ireland and how this specific background influenced the nationalist cause and also the ideals of Yeats himself, which was against World War I (since it was a war of the British to fight, not the Irish), but not against the war in Ireland.

3. THE GREAT WAR

When reading the literature produced during the Great War, it is common to come

across with different, contrasting images and opinions regarding the event. Some works glorify soldiers and nations, acting “on the imagination of the young to shape a sense of national purpose and inspire a bellicose spirit” (BROSMAN, 1992, p.86); others, on the contrary, denounce the horror and slaughter of the trenches.

To have a good example of glorifying writing of war, one would easily go back to Homer’s *Iliad*. Warriors, such as Achilles, went to war not only to conquer or pillage, but also to achieve glory (*kléos*), idea previously mentioned. Dying on the battlefield was an heroic honor, since your deeds for the victory of your people would be part of the songs of the bards (*aoidos*).

The nationalist idea of dying for one’s nation — and not only for glory — would also join this glorious view on war. Sure, there was also those that, during the Great War, wrote poetry with nationalists purposes and in order to glorify the event. A good example is Rupert Brooke’s *The Soldier*, in which the poet expresses the sorrow of a soldier who dies in battlefield, but that still feels certain happiness since his country is safe and glorious. Besides all changes that the trenches and the horrors of the Great War had on literature and culture, still some of the poets celebrated dying for king and country, as in Horace’s “*dulce et decorum est pro patria mori*”.

However, in modern days the demistifying writing of the war became greater and stronger, most due to the new technologies that would change the western world and its perspectives on armed conflicts. Siegfried Sassoon and Wilfred Owen are good examples of writers that endorsed the growing ideal of a rupture with the glorious narrative of war and the adoption of a more critical view on such events. Owen, expressed in his poetry the terrors of the gas and the trenches. In his poems dwells a sorrow for the lives of young men that died in battlefield for the good of the “old Lie” and the pursuit of glory: the pride of dying for one’s country; indeed, he visits Horace’s phrase cited, giving it a new, modern significance.

Gas! GAS! Quick, boys!—An ecstasy of fumbling

Fitting the clumsy helmets just in time,

But someone still was yelling out and stumbling

And flound’ring like a man in fire or lime.

(...)

My friend, you would not tell with such high zest

To children ardent for some desperate glory,

The old Lie: Dulce et decorum est

Pro patria mori.

(OWEN, 1963, p. 55)

Still, before discussing Yeats, it is important to consider the background in which he wrote his “Great War poems”. The first one to be discussed, *On being asked for a war poem*, was written in 1915, one year after the beginning of the event which transformed the warfare of armed conflicts. The poem is indeed a skeptical vision on this new, imperialist type of war that introduced great advances in belic technology, with weapons of greater mortal power than the others ever made. The second one, *An Irish airman foresees his death*, leads to the memory of the Somme, one of the most emblematic battles of World War I. The Somme offensive was projected in a way that forced the Germans to redirect the soldiers and efforts to the region of Verdun, where the chances of losing the war were greater. The German historians remember the Somme as the offensive that defined the outcome of the war; in the other hand, the battle is remembered by Great Britain for the shame its first day was. Excessively confident on their capacities – and knowing very little of the German side – the British sent their men to die. Just in the first day, more than 19.000 men died, only on the British side of the offensive – among them, several Irishmen. It was the largest battle of the Western Front, which had its trenches as the sepulchre of about a million men; hence, it was one of the bloodiest battles of human history. Although it defined the war, the Somme battle continues being remembered for having been the moment in which the soldiers and citizens became aware of the limitations of Great Britain and that the event had costed many lives.

4. THE POEMS

While “the war to end war” was taking place in Europe, the Irish citizens were occupied with their very own war, the Easter Rising. In fact, it is possible to say that Yeats had to choose between the two wars, since they were both incompatible. Now, despite his decision of not writing about World War I, Yeats still wrote a couple of poems about the event, not being “as absolutely detached as he liked to pretend” (FOSTER, 2000). The first one, *On being asked for a war poem* (1915), was written in response to a letter of Edith Wharton, who asked him to donate a poem to *The Book of the Homeless*, a compilation of poems, essays, etc., that intended to fund civilians who were displaced by the war:

I think it better that in times like these

A poet's mouth be silent, for in truth

We have no gift to set a statesman right;
 He has had enough of meddling who can please
 A young girl in the indolence of her youth,
 Or an old man upon a winter's night.

(YEATS, 1950, p. 175)

In Yeats own words (in a letter to Henry James, Wharton's intermediary), the poem would be "the only thing I have written of the war or will write, so I hope it may not seem unfitting. I shall keep the neighbourhood of the seven sleepers of Ephesus, hoping to catch their comfortable snores till bloody frivolity is over" (YEATS, 1954, p. 599-600). These words well express the intentions of the poem itself, which cherish the idea that the poets should remain silent and aside from the matters of the war.

It may seem, by the poem, the Yeats was contrary to the idea that literature should write about social and political matters, since he comes back to the image of the poet as the one who simply pleases young girls and old, melancholy men at the end of their lives (winter's night), which recovers the romantic view of poetry and literature. Yet, it is rather a poetic strategy than an apathetic view of his own time. This position taken by the Yeats in the poem is a way of maintaining his nationalist position; that is, keeping himself neutral to the war that was, for the Irishmen like him, a "bloody frivolity" — a colonial war of the English and the Europeans that had nothing to do with Ireland. Besides, the poem exposes certain impatience at the effort of writing about the event at all, since "in truth, we [poets] have no gift to set a statesman right".

One event in particular, however, would change Yeats non-commitment to the Great War: the death of Major Robert Gregory, a young artist who was not only an Irish airman who served the Royal Flying Corps, fighting for Britain in Italy, but also the son of Lady Gregory — a close friend of the poet previously cited. Ironically, his death is believed to be by friendly fire — which leads once more to the idea of fighting for the wrong army.

At the request of Lady Gregory, Yeats wrote several elegies for Robert, but in a specific one, *An Irish airman foresees his death* (1918), he finally writes his war poem, although not as *The Book of the Homeless* would have wanted. The poet does not endorse the glory of dying for "king and country". On the contrary, in the first four verses of the poem already endeavours to reverse the heroic idea of dying for the success and supremacy of one's country, since the nation for which the lyrical subject dies is not the one he loves, and the enemies he faces are not his own — worse, he fights for those who his own people are trying to be free of.

I know that I shall meet my fate
 Somewhere among the clouds above;

Those that I fight I do not hate,

Those that I guard I do not love

(YEATS, 1950, p. 152)

The following four verses continue the idea of displacement and lack of purpose in the airman's hour of dying: his country is not England, nor the English are his people. On the contrary, his beloved home was Kiltartan Cross, a barony of County Galway where Lady Gregory lived. The use of "poor" leads to the idea that Ireland was a very poor country at the time, having one of the worst slums in Europe.

My country is Kiltartan Cross,

My countrymen Kiltartan's poor,

No likely end could bring them loss

Or leave them happier than before.

(YEATS, 1950, p. 152)

These verses also expose a reality in the lives of Irish young men: "in 1918, even moderate nationalist opinion had turned against the war effort, and farmer's sons were determined to stay home and bring in the harvest rather than be conscripted for slaughter in Europe" (FOSTER, 2000). Finally, the rest of the poem brings a sense of lack of sympathy for the cause for which the airman was fighting — that is, the imperialist cause. Staying in Ireland, however, does not sound, by the verses, a very exciting option as well, which seems that the subject feels equally apathetic for both worlds.

Nor law, nor duty bade me fight,

Nor public men, nor cheering crowds,

A lonely impulse of delight

Drove to this tumult in the clouds;

I balanced all, brought all to mind,

The years to come seemed waste of breath,

A waste of breath the years behind

In balance with this life, this death.

(YEATS, 1950, p. 152)

This change in Yeats attitude towards the Great War is also a change in the Irish culture of “not talking about the war” — recently, World War I has become an important part of Irish history: the experiences of ex-soldiers and the importance of the war, which has weakened Britain, to the whole planning of the Easter Rising, for instance. Throughout these years of 1914-1918, Yeats, who began certain of his role during the war, ended up following a very self-conscious path, writing and expressing his opinions on the events that were not only taking place around him, but “changing utterly” (to quote his own poem *Easter, 1916*) Ireland and Europe.

Thus, it is possible to say that both poems assume different positions on the Great War, but although different, they have the same motivation. In the first one, the poet decides to keep silent about the matters of the World War, since he believes it is not a fight for the Irish to worry about, but their colonizers (specially having in mind that the conflict in Europe was a consequence of imperialist measures — and Ireland was far from being part of imperialism). However, the second poem calls the attention to the problem of the deaths of Irishmen that were fighting for Britain, exposing that the poet no longer could remain silent, but had to express the horrors of dying for the glory of the country which is not yours. In this way, a growing maturity can be noticed in the poets ways of taking (or not) position on the event that, even not being primarily of Irish concern, had great effects on the Irish lives that could not be ignored.

5. CONCLUSION

Thus, it can be seen that Yeats plays a very peculiar part when it comes to the writing of poetry during World War I. The element of nationalism create a whole knew position towards the war; he does not express the horrors of the trenches nor does he glorify the dead soldiers as he did to the rebels of the Easter Rising, for instance. The poem *Sixteen dead men* expresses this particular form of war poetry of his:

You say that we should still the land

Till Germany's overcome;

But who is there to argue that

Now Pearse is deaf and dumb?

(YEATS, 1950, p. 205)

Alluding to the English conflict against Germany, as well as the Irish duty as part of British Empire of defending the land against the foreign enemy, the poet inverts the logic of such obligation by citing Pearse, one of the rebel leaders who were shot after the Irish uprising. This inversion of his create certain sense of worthlessness in fighting against the Germans while it also creates a strong eager of taking Pearse's place and following his steps for the freedom of Ireland. Indeed, the poem switches the importance of the great event happening in Europe to the small, particular one that was happening on the Emerald Isle.

Therefore, it is possible to say that Yeats was not against all armed conflicts: his position is specifically against World War I, since he believed the reasons of such a war was not important for an Irishmen. He does not stop believing that the conflict in Europe was a frivolity he even writes about the Great War after its end in his poem *Second Coming*, describing it as “mere anarchy” and as a “blood-dimmed tide” (YEATS, 1965, p. 210-211), foreseeing World War II in the following verse “surely the Second Coming is at hand” (YEATS, 1965, p. 210-211) even with all the sorrow he had to face over the death of many Irish soldiers.

Hence, unlike poets such as Sassoon, Owen and Brooke, whose main topic was the Great War *per se* — which lead the to discuss the issues of the trenches and the honour of dying defending the glory of the British Empire. Yeats' role was to use World War I to emphasize the sacrifice of the Irishmen that were fighting for their homeland — but not against Germany, the great foe, but the “dominion of an offshore power” (SAID, 1990, p. 69).

WORKS CITED

- BROSMAN, Catherine Savage. The Functions of War Literature. *South Central Review*, [S. l.], 1992
- FOSTER, R. F. *Yeats at war: poetic strategies and political reconstruction from the Easter Rising to the Free State*. Transactions of the Royal Historical Society, [S.l.], v. 11, p. 125-145, jul. 2000.
- KIBERD, Declan. *Inventing Ireland*. London: Jonathan Cape, 1995.
- OWEN, Wilfred. *The collected poems of Wilfred Owen*. London: Chatto & Windus, 1963.
- PADILLA, Javier. Yeats's Meditative Spaces: Between Modernity and Coloniality. *Journal of Modern Literature*, Indiana, v. 41, n. 4, p. 107-124, 2018.
- PEREIRA, Valéria S. "Narrar através de imagens: A representação da Batalha do Somme por Joe Sacco." In: *Literatura e Autoritarismo*, Dossiê 17, 2016, p.53-61.
- SAID, Edward W. Yeats and decolonization. In: EAGLETON, Terry; JAMESON, Frederic; SAID, Edward W. *Nationalism, colonialism and literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990.
- VIEIRA, Luiz Gustavo Leitão. *A escrita da guerra: areté, nóstos e kléos na análise de narrativas de guerra*. 2013. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.
- YEATS, W. B. *The collected poems of W. B. Yeats*. London: Macmillan & CO LTD, 1950.
- YEATS, W. B.; WADE, Allan. *The letters of W. B. Yeats*. London: Rupert Hart-Davis, 1954.

REBECCA WEST E A ESCRITA FEMININA DA PRIMEIRA GUERRA EM *THE RETURN OF THE SOLDIER*

Denise Borille¹

Resumo: Este artigo tem como objetivos analisar a escrita feminina do trauma de guerra no romance *The Return of The Soldier* (1918), da autora inglesa Rebecca West, e verificar, mais especificamente, como homens e mulheres foram igualmente afetados pelo trauma da Primeira Guerra. O soldado Chris Baldry retorna do *front* afetado por uma amnésia traumática que o impede de recordar como era sua vida antes da guerra. De volta ao lar, ele reencontra três mulheres vivendo em sua casa: sua esposa, Kitty, a quem ele não reconhece; a sua ex-amante, Margaret, que ainda o ama; e, por último, sua prima, Jenny. Em termos simbólicos, é possível pensar que a casa onde as três mulheres vivem com Chris representa uma espécie de “laboratório”; um *locus* de onde elas observam a guerra e formulam seus pontos de vista a respeito desse conflito.

Palavras-chave: Primeira Guerra Mundial; Escrita feminina do trauma de guerra; Teoria do Trauma.

Abstract: It is the aim of this paper to analyze women writing of war trauma in Rebecca West’s *The Return of The Soldier* (1918), and to address, more specifically, how both men and women suffered from the trauma inflicted by World War I. Chris Baldry is a soldier who returns from the war front struck by traumatic amnesia, which prevents him from remembering what his life was like before the war. Back home, he finds three women living in his house: his wife, Kitty, whom he does not recognize; Chris’s ex-lover, Margaret, who still loves him; and, finally, his cousin, Jenny. In symbolic terms, it is possible to think that the house where the three women live in with Chris represents a kind of “laboratory”, a locus from which they observe World War I and formulate their views on this conflict.

Keywords: World War I; Women Writing of War Trauma; Trauma Theory.

¹ Professora na PUC-Minas. Foi bolsista da CAPES de doutorado-sanduiche na Kingston University London (2015).
E-mail: deniseborille1@gmail.com

Rebecca West publicou *The Return of the Soldier* (O Retorno do Soldado – minha tradução) em 1918, no mesmo ano em que a Primeira Guerra chegou ao fim. Embora ela tenha descrito sua experiência na guerra como passiva, seu romance traz uma visão peculiar acerca do sentimento de angústia vivenciado por não-combatentes, mais notadamente, pelas mulheres. As consequências da guerra afetaram a sociedade como um todo, conforme elucidada o historiador Eric Hobsbawm:

The monster of twentieth-century total war was not born full-sized. Nevertheless, from 1914 on, wars were unmistakably mass wars... Even in industrial societies so great a manpower mobilization puts enormous strains on the labour force, which is why modern mass wars both strengthened the powers of organized labour and produced a revolution in the employment of women outside the household: temporarily in the First World War, permanently in the Second World War. (HOBBSBAWM, 1996, pp. 44-45).

A passagem não apenas reforça a ideia dos efeitos da guerra sobre as mulheres, que de bom grado ou não aderiram à força de trabalho, como também ressalta a inserção massiva das mulheres no mercado de trabalho a partir de 1914, juntamente com a Primeira Guerra. Além da premissa de mobilização de trabalho em massa de Hobsbawm, é possível pensar que o impacto psicológico dos traumas de guerra foi igualmente sentido por todos os envolvidos na guerra, homens, mulheres e crianças. A guerra afetou a vida de cidadãos civis e não civis de forma indistinta.

A ideia de uma tragédia que afetou a vida de todos está presente na primeira página do romance de Rebecca West. A narrativa começa com a descrição da história do filho morto e como a morte de Oliver afetou Chris (seu pai), Kitty (sua mãe) e Jenny (sua tia, a narradora), de formas semelhantes. Jenny descreve como ela e Kitty revisitavam constantemente o quarto do bebê, que permaneceu intacto por cinco anos após sua morte, bem como as memórias dolorosas causadas por esse hábito:

And along the mantelpiece, under the loved print of the snarling tiger, in attitudes that were at once angular and relaxed, as though they were ready for play at their master's pleasure, but found it hard to keep from drowsing in this warm weather, sat the Teddy Bear and the chimpanzee and the woolly white dog and the black cat with eyes that roll. Everything was there except Oliver. I turned away so that I might not spy on Kitty revisiting her dead. (WEST, 2004, p.4).

A descrição da decoração de animais no quarto do bebê sugere a imagem de uma floresta inanimada, cujos habitantes foram subitamente abandonados por seu guardião. A metáfora sugere que a família inteira caiu em um estado letárgico após a morte da criança, vivenciando a experiência traumática de abandono.

O episódio do filho morto é apresentado no primeiro e no último capítulos, evento esse que abre e encerra o enredo, o que sugere um paralelo entre o bebê morto e o regresso do pai soldado ferido à casa. A aparência de Chris Baldry é descrita como pálida e desgastada.

tada, sendo que seu estado mental é afetado por delírios e profunda introspecção, causados pela guerra. De certa forma, ele se assemelha a um fantasma. O trauma vivenciado por Chris, sob a forma de distúrbio de estresse pós-traumático, deixa-o em um estado constante de suspensão, em uma espécie de limbo. Ele aparenta estar “possuído” e isso causa estranhamento para as mulheres da casa. Tal reação aparece recorrentemente em casos de distúrbio de estresse pós-traumático e, de acordo com Cathy Caruth, isso acontece porque “(...) the event is not assimilated or experienced fully at the time, but only belatedly, in its repeated *possession* of the one who experiences it. To be traumatized is precisely to be possessed by an image or event.” (CARUTH, 1995, p. iv-v).

A mente de Chris o impele constantemente a voltar para as cenas de batalha traumáticas vividas durante a guerra, fazendo as três mulheres se sentem apreensivas, pois ele não é capaz de verbalizar o que sente. Na verdade, o que Chris vivenciou nos campos de batalha, e muitas outras vítimas de trauma relatam algo semelhante, vem a ser uma “história impossível”, o que é definido pelo Caruth da seguinte forma: “The traumatized, we might say, carry an impossible history within them, or they become the symptom of a history that they cannot entirely possess.” (CARUTH, 1995, p. v).

De fato, a saúde mental debilitada de Chris surge como um choque para as três mulheres de sua vida: sua esposa, Kitty, a quem ele não reconhece mais; a ex-amante de Chris, Margaret, que ainda o ama (e vice-versa), e sua prima, Jenny, que também nutre uma grande afeição por ele e ciúmes das outras duas mulheres. O drama vivido por essas três mulheres intensifica-se ainda mais após o psiquiatra, Dr. Anderson, intervir em favor de recuperar o caso de amnésia total de seu paciente e conduzir um interrogatório que mais se assemelha a um julgamento, em tons bastante kafkianos, sobre a vida pré-guerra de Chris Baldry. Suas confissões geram hostilidade mas, ao invés de dividir o grupo de mulheres, elas promovem reflexões sobre a fragilidade e a vulnerabilidade dos homens em tempos de guerra. Sugere-se, também, que essas mulheres, outrora sustentadas financeiramente por Chris, teriam de encontrar uma fonte de renda capaz de manter a casa, elas mesmas e, possivelmente, Chris, dado o seu estado de saúde. Jenny revela a discrepância entre o que as mulheres do início do século XX esperavam de um soldado, em termos de comportamento social, e o que ela realmente testemunha, com base no sofrimento de seu primo. Primeiramente, ela compara os pesadelos envolvendo seu primo no campo de batalha com a visão da guerra que ela aprendera ao assistir filmes de guerra, conforme segue:

Of late I had had bad dreams about him. By nights I saw Chris running across the brown rottenness of No-Man’s-Land, starting back here because he trod upon a hand, not even looking there because of the awfulness of an unburied head, and not till my dream was packed full of horror did I see him pitch forward on his knees as he reached safety, if it was that. For on the war-films I have seen men slip down as softly from the trench-parapet, and none but the grimmer philosophers could say that they had reached safety by their fall. (WEST, 2004, p. 6).

A referência fílmica, aludida na passagem acima, é comentada por Santanu Das conforme segue:

The Battle of the Somme (1916), watched by some 80 per cent of the adult population in Britain, introduced many of its audiences at once to cinema and war: it brought home the scale of the war's devastation through images of bombed landscapes, ruined buildings and killed and wounded men. (DAS, 2006, p. 230).

Seja para o que se concebia à época como “educação”, seja para a propaganda de guerra, é certo que as autoridades britânicas usavam filmes para construir a visão do público da Primeira Guerra. Por mais que a narradora pareça impressionada com a nitidez dessas cenas do filme, ela se depara com uma sensação ainda pior quando ela acorda de seus pesadelos, o que faz com que ela coloque em xeque seus pontos de vista sobre a guerra. Ela parece ressoar as vozes de outras mulheres da sua geração, ao ponderar que:

And when I escaped into wakefulness it was only to lie stiff and think of stories I had heard in the boyish voice of the modern subaltern, which rings indomitable, yet has most of its gay notes flattened: “We were all of us in a barn one night, and a shell came along. My pal sang out, ‘Help me, old man; I’ve got no legs!’ and I had to answer, ‘I can’t, old man; I’ve got no hands!’” Well, such are the dreams of Englishwomen to-day. (WEST, 2004, p. 6).

O que parece ser, à primeira vista, uma descrição irônica revela-se como um pesadelo de mutilação. Os “sonhos de mulheres inglesas” estão relacionados, na verdade, ao despertar das mulheres para a face mais trágica de guerra - o que significa que os seus homens não necessariamente retornariam da guerra como heróis, se é que eles retornariam aos seus lares.

Em termos simbólicos, é possível pensar que a casa onde as três mulheres vivem com Chris representa uma espécie de “laboratório”; um *locus* de onde elas observam a guerra e formulam seus pontos de vista a respeito desse conflito. Na trama psicológica complexa que se desenvolve entre as mulheres que vivem com Chris sob o mesmo teto, a guerra é mostrada a partir de um “*front* interno”. Também pode-se dizer que as três mulheres atuam como ouvintes e, ao fazê-lo, eles podem oferecer uma ajuda considerável no sentido de ajudar Chris a elaborar suas vivências traumáticas durante a guerra, que culminaram em um estado de amnésia traumática.

Muitos teóricos do trauma ressaltam a importância de haver uma comunidade de ouvintes. Anne Whitehead afirma que: “The multiplicity of testimonial voices suggests that recovery is based on a community of witnesses. Through the compassionate sharing of the story, trauma resolves itself into new forms and constellations.” (WHITEHEAD, 2004, p. 88). Isso se torna possível uma vez que os ouvintes compassivos, cuja atitude é o reverso da violência que o evento traumático infligiu, auxiliam as vítimas de trauma ao manifestarem a vontade de ouvi-las. Outra teórica do trauma, Leigh Gilmore, pondera que: “Trauma lacks

an other who will return the story without violence to the speaker by listening to it carefully.” (GILMORE, 2001, p. 31).

As três mulheres, apesar de sua perplexidade em relação à condição traumática de Chris, mostram grande empatia por seu estado mental debilitado. Kitty, de maneira semelhante à Penélope de Homero, não abandona a propriedade, construída com o trabalho duro de seu marido, após ele partir para a guerra. Independentemente das disputas que se travam na casa, as três mulheres têm em comum o amor para com Chris mas, por ser a dona da casa, Kitty é aquela que exerce maior poder nesse espaço, cujo nome sugere tratar-se de uma propriedade inglesa abastada (*Baldry's Court*). Ao invés de procrastinar pretendentes, Kitty lida com a prima do marido e sua amante, exercendo domínio sobre ambas.

Outra analogia mítica pode ser feita em relação a Margaret, ex-amante de Chris e a única lembrança que sua amnésia traumática não havia excluído. A maneira através da qual ela o resgata de seu pesadelo pode ser comparada ao gesto de uma Valkyria, que salva um guerreiro em uma tentativa desesperada de retirá-lo do campo de batalha e levá-lo para uma versão mais próxima do *Walhalla*. A narradora descreve:

How her near presence had been known by Chris I do not understand, but there he was, running across the lawn as night after night I had seen him in my dreams running across No-Man's- Land. I knew that so he would close his eyes as he ran; I knew that so he would pitch on his knees when he reached safety. I assumed naturally that at Margaret's feet lay safety even before I saw her arms brace him under the armpits with a gesture that was not passionate, but rather the movement of one carrying a wounded man from under fire. (WEST, 2004, p. 52).

Em seu texto introdutório à edição de *The Return of the Soldier* pela Random House (2004), Verlyn Klinkenborg recorda um fato interessante sobre o romance de Rebecca West: “In October 1917, when she learned that *The Return of the Soldier* – her first novel – had been accepted for publication, Anthony [her son with Wells] was already three, incendiary bombs and aerial torpedoes were falling all around her, and West had been reading Tolstoy.” (KLINKENBORG, 2004, p. xvi).

O romance foi escrito por Rebecca West durante os bombardeios da Primeira Guerra, cerca de um ano após a Batalha do Somme. O interesse da escritora por essa batalha também é aludido no romance através do filme homônimo que ela assiste. O romance de Tolstói, em analogia com a guerra, era, muito provavelmente, a coleção *Guerra e Paz* (1865-1869).

A narrativa de Rebecca West, tal qual a de Tolstói, se dá *in medias res*. A história começa com Jenny lembrando o dia em que seu primo embarcou rumo à França e a recordação, numa certa manhã, de tudo que o primo havia feito no ano anterior, antes de ele ingressar ao *front*. Frank Baldry, primo de Chris, escreveu uma carta para Jenny relatando seu encontro com o já amnésico Chris em um hospital em Boulogne, referindo-se à cidade de Boulogne-sur-Mer, no norte da França, onde a Batalha do Somme ocorreu. O ano em que eles se encontram coincide com a ofensiva do Somme, no caso, 1916. A maioria das narrativas de ficção de trauma parecem ter em comum a característica de quebrar a cronologia narrativa e, mais especificamente, de serem reiterativas. Isso se dá, possivelmente, visto

que tais relatos, assim como o trauma propriamente dito, baseiam-se na repetição². Anne Whitehead explica que: “One of the key literary strategies in trauma fiction is the device of repetition, which can act at the levels of language, imagery or plot. Repetition mimics the effects of trauma, for it suggests the insistent return of the event and the disruption of narrative chronology or progression.” (WHITEHEAD, 2004, p. 86).

O romance de Rebecca West demonstra compartilhar uma característica importante com *Guerra e Paz*: suas histórias se definem após o começo da guerra, sendo que nenhuma informação anterior, ou de fundo histórico, sobre as guerras a que se referem, é fornecida ao leitor. Segundo Ginzburg, o cenário *in medias res* confere um valor único à representação ficcional da história. Ele fala especificamente sobre *Guerra e Paz*, de Tolstoi, mas a afirmação também é válida em relação ao romance de Rebecca West:

Em Guerra e paz... tudo o que precede o ato da narração (das recordações pessoais à memorialística da era napoleônica) é assimilado e deixado para trás a fim de permitir que o leitor entre numa relação de especial intimidade com os personagens, de participação imediata nas suas histórias. Tolstoy supera de um salto a brecha inevitável entre as pistas fragmentárias e distorcidas de um acontecimento (uma batalha, por exemplo) e o próprio acontecimento. (GINZBURG, 2006, p. 271).

É importante observar que o relato ficcional de Tolstoi das guerras napoleônicas, mais notavelmente da batalha de Austerlitz, bem como a retirada final das tropas francesas – derrotadas tanto pelo exército quanto pelo frio da Rússia – é recontada por mais de cem personagens reais e fictícios. O intervalo de tempo entre 1805 e 1820, quando as forças russas, lideradas pelo Czar Alexander I, lutaram contra o exército de Napoleão, não é replicado mas, outrossim, reconstruído através da imaginação.

As matérias-primas para o romance histórico de Tolstoi – o expansionismo, a ditadura e a aristocracia da Rússia no início do século XIX – são repletas de digressões teóricas. Em *The Return of the Soldier*, o leitor pode avaliar batalhas históricas (a saber, a Batalha do Somme) através de uma multiplicidade de vozes. No caso da narrativa de guerra de Rebecca West, o leitor tem acesso às vozes de três mulheres que habitam a mesma casa, o que investe o romance de um jogo polifônico bastante interessante. Sendo que Jenny, a prima e não por acaso a narradora, parece representar de forma mais evidente a consciência e a voz das mulheres sobre as guerras.

Se é verdade que as ficções de guerra apresentam algum tipo de vantagem peculiar em relação aos relatos históricos tradicionais, isso se deve, possivelmente, aos fragmentos da memória cultural que podem ser acessados nas vozes de personagens fictícios. Ginzburg vê nessas narrativas do próprio conteúdo da micro-história, conforme ele explica a seguir:

² O aspecto reiterativo das narrativas de trauma foi trabalhado com maior densidade em minha tese de doutorado, intitulada “Nas tramas do trauma: as mulheres, a guerra e a escrita feminina em literaturas de língua portuguesa” (2016), defendida na Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.

Mas esse salto, essa relação direta com a realidade, só pode se dar (ainda que não necessariamente) no terreno da ficção: ao historiador, que só dispõe de rastros, de documentos, a ele é por definição vedado. Os afrescos historiográficos que procuram comunicar ao leitor, com expedientes muitas vezes medíocres, a ilusão de uma realidade extinta, removem tacitamente esse limite construtivo do ofício do historiador. A micro-história escolhe o caminho oposto: aceita o limite explorando as suas implicações gnosiológicas e transformando-as num elemento narrativo. (GINZBURG, 2006, p. 271).

Uma parte da memória histórica que não havia sido o foco principal da análise histórica tradicional – a opinião das mulheres sobre a guerra – é cuidadosamente resgatada, e ficcionalmente reconstruída, pelo romance de Rebecca West e, sob a perspectiva micro-histórica, contribui para uma compreensão mais ampla da Primeira Guerra. As maneiras como as mulheres foram afetadas pelo “monstro de guerra” é, concomitantemente com a percepção da susceptibilidade dos homens, um indicador de como as mulheres atuaram na história da Primeira Guerra enquanto *protagonistas*. O mesmo se dá com as personagens de *The Return of the Soldier*. No romance, chama atenção o título do “soldado que retorna”, supostamente o protagonista, em benefício das três personagens femininas: seu caso de amor com Margaret seria prejudicado pela paixão “maternal” da ex-amante por sua condição e Chris não parece ter elaborado suas vivências traumáticas na guerra, o que sugere um não-retorno da personagem à vida normal ou, ainda, uma incapacidade de cumprir sua suposta tarefa “heroica”. Ele vagueia ao redor da casa e olha para ela e seus habitantes com indiferença e, ao final da narrativa, ele continua a se sentir como um soldado perdido. Ao retirar o foco de Chris e focar as personagens femininas, a atenção dos leitores é imediatamente deslocada para as três mulheres, bem como para suas opiniões e visões sobre a guerra, o que lhes eleva à condição de protagonistas do enredo.

A Primeira Guerra e sua influência sobre as mulheres são descritas por uma autora que testemunhou e escreveu sobre os marcos históricos do século XX (Rebecca West nasceu em 1892 e morreu em 1983), o que confere à narrativa de West uma maior credibilidade. Hobsbawm, que nasceu durante a Primeira Guerra, em 1917, salienta que “For anyone of my age-group who has lived through all or most of the Short Twentieth Century this [to understand and explain the First and the Second World Wars] is inevitably an autobiographical endeavour.” (HOBSBAWM, 1996, p. iii).

As lembranças dos eventos mais importantes do século XX, fornecida tanto por homens quanto por mulheres, na visão de Hobsbawm, parecem definir os papéis que tanto eles quanto elas desempenharam na história, assim como suas próprias histórias. Ele afirma que:

We are talking about, amplifying (and correcting) our own memories. And we are talking as men and women of a particular time and place, involved, in various ways, in its history as actors in its dramas ... as observers of our times and, not least, as people whose views of the century have been formed by what we have come to see as its crucial events. We are part of this century. It is part of us. (HOBSBAWM, 1996, p. iii).

O trauma da guerra afetou a vida de Chris e não seria diferente com as três mulheres de sua vida. Pode-se pensar que o trauma da guerra tornou-se parte da vida dessas mulheres. A narrativa de Rebecca West convida o leitor a aprender mais sobre os papéis desempenhados pelas mulheres durante a guerra, escrito por uma mulher cuja vida e obra notáveis marcaram praticamente um século inteiro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Denise Borille de. “Nas tramas do trauma: as mulheres, a guerra e a escrita feminina em literaturas de língua portuguesa”. Tese de Doutorado. Belo Horizonte: Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, 2016.

CARUTH, Cathy. *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1995.

DAS, Santanu. *Touch and Intimacy in First World War Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

GILMORE, Leigh. *The Limits of Autobiography: Trauma and Testimony*. Ithaca: Cornell University Press, 2001.

GINZBURG, Carlo. “Micro-história: duas ou três coisas que sei a respeito”. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, pp. 249-279.

HIGONNET, Margaret R. *Lines of Fire: Women War Writers of World War I*. New York: Plume, 1999.

HOBSBAWM, Eric. *The Age of Extremes: 1914-1991*. New York: Vintage Books, 1996.

HYNES, Samuel. *A War Imagined: The First World War and English Culture*. New York: Atheneum, 1991.

KLINKENBORG, Verlyn. Introdução. *The Return of the Soldier*. By Rebecca West. New York: Random House, 2004, pp. xv-xxi.

WEST, Rebecca. *The Return of the Soldier*. New York: Random House, 2004.

WHITEHEAD, Anne. *Trauma Fiction*. Edinburgh: The Edinburgh University Press, 2004.

DO SONHO À TORRE: O ÚLTIMO DRAMA DE HOFMANNSTHAL COMO REAÇÃO À PRIMEIRA GUERRA

Helmut Galle¹

Resumo: Em 1928, Hugo von Hofmannsthal publicou sua última peça e seu legado: “A torre”, baseada em *La vida es sueño* de Calderón de la Barca. Na trama ficcional, a Polônia antiga, abalada por uma guerra perdida, oscila entre três formas de governo: o tradicional, o legal e o carismático. Sigismund, filho do déspota fracassado, não consegue sustentar-se como novo príncipe humano, e a revolução milenarista das crianças órfãs tampouco se afirma; quem triunfa é o soldado Olivier, apoiado em amoralidade radical e seus guerreiros embrutecidos. Reconhece-se, neste cenário, uma alegoria sobre a situação austríaca do pós-guerra e dos movimentos fascistas em surgimento na Europa. Ao mesmo tempo, o autor assimila leituras de M. Weber, W. Benjamin e C. Schmitt, de forma que “A torre” pode ser lida como complemento ficcional das agudas análises desses teóricos sobre a sociedade europeia após a catástrofe da 1ª Guerra.

Palavras-chave: Áustria; Primeira Guerra; Totalitarismo; Tragédia; H. v. Hofmannsthal.

Abstract: In 1928, Hugo von Hofmannsthal published *The Tower*, his last play and his legacy, based on *La vida es sueño* by Calderón de la Barca. The fictional plot presents an ancient Poland shaken by a lost war and oscillating between three kinds of government: the traditional, the legal and the charismatic. Sigismund, the son of the dethroned despot, fails to establish himself as a new and humane ruler and so does the millenaristic revolution of the orphan children; the triumph falls to the soldier Olivier, supported by radical amorality and brutal troopers. This scenario can be seen as an allegory of the Austrian post-war context and of the rising of fascist movements in Europe. Hofmannsthal also integrates elements from the works of M. Weber, W. Benjamin and C. Schmitt in *The Tower*, so it can be understood as a fictional complement to the perceptive analyzes made by these intellectuals of the European society after the catastrophe of the war.

Key words: Austria; 1st World War; Totalitarianism; Tragedy; H. v. Hofmannsthal.

¹ Professor associado da Universidade de São Paulo. Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq.

Quando Hugo von Hofmannsthal (1874-1929) morreu aos 55 anos de idade, Arthur Schnitzler anotou: “Com ele se foi o maior poeta do nosso tempo” (apud DANGEL-PELLOQUIN, 2016, p. 42). Para um leitor brasileiro do início do século XXI isto pode soar estranho, porque, no Brasil, as palavras de Carpeaux (1999, p. 140), de que “ele seja [um poeta] esquecido” se aproximam da verdade.² Uma busca nas livrarias brasileiras não produz nenhum título atual em português – a não ser livrinhos com a emblemática *Carta do Lord Chandos* (Hofmannsthal, 2008). O nome de Hofmannsthal evoca, entre pessoas cultas, associações ao impressionismo literário e ao conservadorismo católico da direita, autorizado por alusões questionáveis de Adorno num ensaio de 1942.³ Além de ser autor da mencionada *Carta de Chandos* – a referência obrigatória para a crise da linguagem e do sujeito por volta de 1900 – talvez ele seja lembrado como libretista de Richard Strauss, fundador do Festival de Salzburg ou como poeta genial e prematuro do *fin de siècle*. No entanto, a observação de Schnitzler documenta adequadamente como o vienense foi prestigiado na primeira metade do século XX como representante errático, e consagrado pela grande tradição literária europeia. Competindo com Gerhart Hauptmann e Thomas Mann, Hofmannsthal era candidato ao trono vacante do poeta nacional, ocupado por Goethe um século atrás (cf. HONOLD, 2015, p. 325 ss) e, considerando a abrangência e a perfeição da sua obra em poesia, drama, narrativa e ensaio, ofuscava seus dois rivais. É inegável que suas posições políticas e sua obra provocaram e ainda provocam crítica, mas o alto nível da sua literatura é inegável. Indicador disso é também a atenção que lhe foi dedicada por teóricos como Peter Szondi e Walter Benjamin. Enquanto Szondi analisou sobretudo o drama lírico por volta de 1900, Benjamin dedicou duas resenhas ao último drama, “A torre”: uma à publicação da primeira versão em 1926 (BENJAMIN, 1991a) e outra à estreia da versão definitiva da peça em 1928 (BENJAMIN, 1991b). Benjamin reconheceu em “A torre”, um legítimo *Trauerspiel* (drama trágico) contemporâneo,⁴ congenial às obras do século XVII abordadas na sua Tese de Livre Docência *Ursprung des deutschen Trauerspiels (Origem do drama trágico alemão)* e

2 No primeiro ano da sua colaboração como Correio da Manhã, O. M. Carpeaux, refugiado da Áustria anexada, dedicou um artigo (06/11/1941) ao autor e a peça *Der Turm*, que depois foi incluída na primeira coletânea *A cinza do purgatório* (1942). O artigo – provavelmente escrito sem recursos bibliográficos – tem o mérito de apresentar Hofmannsthal e “A Torre” aos brasileiros, mas contém muitas distorções e vários erros: assim, não se sustenta que o poeta tenha sido uma pessoa desconhecida na Áustria ou na Alemanha. Contrário à afirmação de Carpeaux, a peça já tinha sido encenada: só no ano 1928, em três cidades diferentes.

3 No seu texto de 1942 sobre a correspondência entre Hofmannsthal e George, Adorno até insinua uma relação indireta do poeta com o nazismo, se ele ainda estivesse vivo: “A ala da direita alemã que tem a simpatia de Hofmannsthal desertou para o nacional-socialismo, na medida em que lhe foi permitido.” (Adorno, 1986, p. 205) No mesmo ensaio, o filósofo critica um trecho onde Hofmannsthal aproximou o símbolo literário ao sacrifício de um carneiro e a identificação imaginativa do sacrificador com sua vítima (em *Das Gespräch über Gedichte / “A conversa sobre poemas”,* de 1904); para Adorno, “essa teoria sanguinária do símbolo inclui as possibilidades políticas sombrias do neoromantismo e expressa algo dos seus motivos verdadeiros” (Adorno, 1986, p. 234). Sobre esta interpretação bastante polêmica ver Bamberg (2017) e Mionskowski (2015, p. 68). Seja como for, o influente veredito, como muitos outros de Adorno, não parece justo, nem com a poética, nem com a atitude política de Hofmannsthal.

4 „Na verdade, vejo na sua obra um drama trágico na sua forma mais pura e canônica. [...] Não me cabe fazer uma comparação com suas outras obras, neste caso, mas talvez a minha sensação esteja correta, quando considero esta última como remate da renovação e do renascimento daquela forma barroca alemã [o drama trágico] e como obra de suprema autoridade para o palco.” Carta a H. v. Hofmannsthal de 11 de junho de 1925. (GS Dramen III, p. 613)

presenteou um exemplar deste manuscrito com dedicatória pessoal⁵ ao poeta, que por sua vez publicou previamente um trecho na sua revista *Neue Deutsche Beiträge*. A última versão da peça reflete a leitura atenta da tese de Benjamin. Além de Benjamin, autores como Max Weber e Carl Schmitt⁶ foram estudados para a configuração final de “A torre”. O drama deve ser lido, sobretudo, como tentativa de compreender a 1ª Guerra e o subsequente colapso da sociedade burguesa na Europa.

DO SONHO À TORRE

Os primeiros estudos de Hofmannsthal em relação a este drama datam de 1901, quando o jovem decidiu dedicar-se à literatura em vez de seguir uma carreira universitária (König, 2017, p. 213). Durante os três anos seguintes, o poeta começou a traduzir em versos trocaicos *A vida é sonho* de Calderón de la Barca (estreia em 1635). A peça espanhola trata de Segismundo, filho do rei Basilio, que, segundo uma profecia, algum dia destronaria e mataria seu pai e, por isso, é mantido preso numa caverna escura desde criança, privado de todo conhecimento do mundo e dos homens. Já adulto, Segismundo é submetido a uma prova e mostra, de fato, uma “natureza” selvagem e agressiva e deve, portanto, voltar à prisão, acreditando que o episódio no mundo e no poder teria sido um sonho. Agora ele desenvolve uma atitude estoica, considerando toda vida um sonho e, mediante esta sublimação do seu caráter, torna-se digno do governo. A adaptação de Hofmannsthal permaneceu fragmento porque ele enfrentava “uma dificuldade central, quase insuperável, de índole mais espiritual do que artístico-técnica” (apud KÖNIG, 2017, p. 213). Apesar da fascinação pela estrutura alegórica da peça barroca e pelo motivo do sonho, o autor ainda não havia encontrado a chave para reformular este tema, impregnado pela ideologia do Absolutismo e da Contrarreforma, para a sociedade do século XX. Somente após a 1ª Guerra e a derrota do Império Habsburgo é que o poeta retoma o material, criando uma primeira versão de “A torre” (*Turm I*), publicada na revista de Hofmannsthal e, em 1925, uma segunda versão, abreviada, em livro (*Turm II*); de acordo com seus finais, estas duas variantes são chamadas de “*Kinderkönigfassung*” (versão do rei-criança). As diversas reações – sobretudo de Martin Buber, Max Reinhardt e Walter Benjamin – levaram o autor a fazer alterações cruciais, particularmente nos dois últimos atos do drama, que apareceu como 3ª versão em 1927 (*Turm III*) e teve sua estreia em 1928; esta é chamada pela crítica de “*Bühnenfassung*” (versão de teatro; cf. KÖNIG, 2017, p. 213). Aqui entraram leituras de Carl Schmitt, Walter Benjamin e

5 De acordo com Mionskowski (2015, p. 467), três livros enviados ou entregues pessoalmente por Benjamin foram encontrados na biblioteca de Hofmannsthal: a tradução dos poemas de Baudelaire, *Einbahnstraße* e a tese; nesta última escreveu: “Hugo von Hofmannsthal / escolta deste livro / em agradecimento / 1 de fevereiro de 1928 Walter Benjamin”.

6 Ingeborg Villinger (1995, p. 120) cita uma carta de Hofmannsthal de 11 de novembro de 1926, na qual o poeta fala particularmente de dois livros de Carl Schmitt, lidos por ele com grande interesse: *Politische Theologie* e *Die Diktatur*. Também cf. Breuer (2016, p. 291-292) e Nicolaus (2004, p. 52).

Max Weber⁷, assimiladas por completo na unidade e pureza estética da obra.⁸

Para aproximar-se desta última versão de "A torre", seria útil começar com um registro das diferenças entre os estágios da peça, porque desta forma percebe-se melhor como o autor conseguiu, progressivamente, enriquecer o material barroco de Calderón com a experiência da realidade política do século XX. É interessante observar que, já na adaptação versificada⁹ de 1904, aparece uma cena com dois soldados, que falta no modelo espanhol.¹⁰ Este prelúdio à moda de Wallensteins Lager de Schiller apresenta uma figura denominada "Segundo Soldado". Este personagem, o "Segundo Soldado", introduz, já no primeiro quadro, o discurso do niilismo absoluto:

Você sabe o que é que unicamente
 mantém junto o mundo inteiro?
 Cala a boca e presta atenção: violência!
 e violência e mais uma vez
 a violência! [...]
 pois é, quero vivenciar o dia
 em que ele sair do cárcere
 e quebrar o mundo em escombros,

7 O livro sobre a *Ética protestante e o espírito do capitalismo* estava na biblioteca do poeta e foi estudada nos anos após 1920 (Mionskowski, 2017, p. 241). Mionskowski considera muito provável que Hofmannsthal conhecesse também o ensaio sobre os "Três tipos de dominação legítima" publicado só em 1922 e apresentado já antes em palestras. (cf. Mionskowski, 2015, p. 140) Stefan Breuer (2016, p. 291-292) afirma que, no circuito de Hofmannsthal, Weber era altamente respeitado; os dois se encontraram uma vez em 1918; na ocasião da leitura da biografia póstuma da esposa Marianne Weber, o poeta recomendou o livro como "um dos seis melhores livros do ano 1926". Nessa biografia encontra-se um resumo dos três tipos de dominação legítima; o ensaio extenso encontra-se publicado desde 1922/23 e uma versão abreviada apareceu na *Neue Freie Presse* (o jornal mais lido pela burguesia vienense) em 1917; diante do interesse documentado que Hofmannsthal tinha para a sociologia, é pouco provável que não conhecesse a tipologia de Weber enquanto trabalhava na revisão de "A torre" em 1926.

8 As três versões estão disponíveis na edição das Obras completas (*Sämtliche Werke*, citado SW), nos volumes XV, XVI,1 e XVI,2. Para referir-se aos comentários e documentos, esta edição será usada aqui. Quando se trata de citações do texto, a edição usada é a mais divulgada das *Obras reunidas em volumes separados* (*Gesammelte Werke in Einzelbänden*, citado GW); esta edição apresenta no volume *Dramen III. 1893-1927*, tanto a versão de *Das Leben ein Traum*, quanto a 1ª e 3ª versão d'A Torre.

9 Como Egon Schwarz (1962, p. 93) observou, o poeta não traduzia do espanhol, mas se serviu de uma tradução alemã de J. D. Gries (1825, que ele adapta em muitos casos literalmente).

10 Cf. Schwarz (1962, p. 109): "Os soldados mudos de Calderón que se limitam a órgãos executivos recebem voz e se tornam homens. Num deles se reconhece claramente aquele que posteriormente será Olivier, a encarnação da violência pura ou, como ele mesmo se chama: o porrete na mão da fatalidade."

vingar-se de mil maneiras.

(GW, Dramen III, p. 181-182) [as traduções são nossas; H.G.]

Este elogio da violência está vinculado à esperança de uma revolução, liderada por Sigismund, o príncipe encarcerado pelo próprio pai. É importante salientar que a palavra alemã “Gewalt”, traduzida aqui como “violência”, implica também “poder”: O poder supremo implica a execução da violência e pressupõe a monopolização da violência na mão do soberano. Já nessa suposta adaptação da peça barroca, Hofmannsthal insere um elemento completamente ausente no modelo espanhol e relaciona a trama à realidade social e histórica do século XX: a revolução que iria acabar com toda a ordem do regime antigo. Trata-se de um representante dos estratos sociais baixos que, sendo soldado, sabe que o poder vem dos canos de fuzis. Na trama de Calderón, o príncipe humilhado se vingaria só durante o 3º ato, quando o rei quisesse testar seu caráter; no final do drama, Segismundo assumiria o governo após a rebelião do povo, sem vingança e destruição, mas restituindo a ordem e a justiça do mundo, submisso à ordem divina. Para Hofmannsthal, em 1904, isso já não era uma solução viável: interrompeu o trabalho no 4º ato, quando o povo rebelde, incluindo soldados desertores, libera Segismundo e quer entroná-lo como legítimo rei da Polônia.

O fragmento teve que aguardar por 15 anos. O que começava como “transcrição livre de *A vida um sonho*” de Calderón, tornou-se “completamente concreto [*faßlich*] só através das vivências da guerra”, como explicado pelo autor na carta de 15 de junho de 1918 dirigida a Hermann Bahr (apud HONOLD, 2015, p. 370 e 2016, p. 250). Não sabemos exatamente quais as vivências concretas que o levaram a retomar o assunto. Durante o primeiro ano da Guerra Hofmannsthal foi obrigado a servir, inicialmente na frente balcânica (Ístria), até ser transferido para a assessoria de imprensa do Ministério do Interior. Inicialmente cumprimentou e acompanhou a guerra com satisfação, publicando artigos que respiram menos um tom nacionalista alemão do que um patriotismo inspirado pela ideia do Sacro Império Romano, preservada pela casa Habsburgo até o umbral do século XX. A partir de 1916 sua atitude se tornou cada vez mais cética e conforme documentam cartas, ficou “deprimido pela continuação absurda da guerra”.¹¹ Foi nesta fase que voltou ao trabalho literário e retomou o projeto de Calderón, o qual, a partir de então, recebeu o título de “A torre”. Já nos esboços iniciais, Hofmannsthal comenta que essa torre, o lugar do encarceramento de Sigismund, seria “o centro da injustiça do mundo”; “aqui, a iniquidade terrível gera, continuamente, demônios, como o cadáver produz vermes”.¹²

O miolo básico da peça barroca continua intacto: um Reino da Polônia e um século semelhante ao XVII “mais na lenda do que na história” (GW, Dramen III, p. 257), os personagens centrais são o príncipe Sigismund, o rei Basilius, Julian (em Calderón: Clotaldo), o governador da torre, senhores feudais, soldados, o povo. A trama ainda parte da profecia do filho parricida, mantido em cativeiro até a grande crise do estado obrigar o rei a buscá-lo, tentando apaziguar a rebelião em andamento. Julian é, ao mesmo tempo, carcereiro, prote-

11 Sobre estes dados biográficos cf. Dangel-Pelloquin (2016: p. 39-40).

12 São afirmações do autor nos esboços. (GW, Dramen III, p. 242)

tor e preceptor do príncipe recluso e aguarda seu dia para colocar Sigismund no trono para, junto com essa sua criatura, governar mediante princípios iluministas. A crise da sucessão no governo, cujas causas, em Calderón, permaneciam mais difusas, ganha perfil como crise fundamental do governo e da ordem social desencadeada por uma guerra ambiciosa e desnecessária. A presença dos soldados da guarda na cena inicial e, ainda mais, suas falas profundamente irreverentes, estabelecem o ponto de partida para a trama de “A torre”.

Alguns elementos da “comédia” barroca, como uma ação secundária amorosa e a erupção da “natureza demoníaca” de Sigismund durante a prova, foram abandonados. Com as palavras de Benjamin (1991a, p. 31): “nas cancelas dessa nova cena de sonho, não é a criatura cega que se esbravece, é a criatura sofrida que entra em juízo sobre seu perpetrador.” O suposto “sonho” muda seu significado e sua função. Citando novamente Benjamin (ibid.): “Enquanto ele [o sonho], em Calderón, abre, como num espelho côncavo, o interior para um fundo imenso como um sétimo céu transcendente, ele é, em Hofmannsthal, um mundo mais verdadeiro, para o qual o mundo acordado tem imigrado por completo.” Neste mundo imanente, a torre, emblema tanto da injustiça quanto do encarceramento do sujeito, assume o papel de símbolo central.

No seu impulso de resgatar o patrimônio cultural barroco para a nova era, o poeta mantém valores do humanismo: sujeito, liberdade do espírito, pacifismo e justiça, sendo Sigismund, a criatura sofrida, o portador desses valores. Nas intuições do povo, esse será o verdadeiro rei, o “rei dos pobres, que anda montado num cavalo branco e à sua frente serão carregados espada e balanço” (GW, Dramen III, p. 259). Não é, porém, sua ascendência de filho de Basílio, que motiva sua legitimidade; é a trajetória de humilhado e oprimido que coloca Sigismund no papel do rei mártir, traço que compartilha com os protagonistas do drama barroco alemão.¹³ O perfil do príncipe, nas três versões de “A torre”, é o de um indivíduo que tinha aprendido, não tanto pelos ensinamentos de Julian, seu educador iluminista, mas mais pela experiência da criatura torturada, que a vida do outro, ou seja, a vida dos seres humanos e dos animais, é sagrada e exige proteção absoluta. Seu poder utópico contrasta com a concepção do ancien régime do seu pai, o governo racional de Julian e a ditadura bruta do soldado Olivier. Na versão final tudo sucumbirá à sua violência bruta. Até lá, contudo, essa sociedade passará por várias transformações.

2. FORMAS DE GOVERNO

Quando a versão definitiva de “A torre” foi encenada em 1928 em Hamburgo, Hofmannsthal contribuiu para o anúncio com algumas frases autoexplicativas: „Na peça trágica [*Trauerspiel*] “A torre” que em breve deve aparecer no palco, trata-se do problema da dominação [*Herrschaft*], da liderança, que é modificado em cinco figuras: o monarca, o filho designado para a sucessão, o ministro-cardeal, o político mundano, o líder revolucionário” (SW, XVI.1, p. 616). As palavras do autor colocam os personagens na função de

13 Benjamin (1991a, p. 32-33) percebe em Sigismund “o corpo esfolado do mártir”. Honold vê no prisioneiro na torre “traços da figura de um mártir cristológico” (2016, p. 34).

representações simbólicas de tipos determinados de governo que estão sendo instaurados de forma passageira no momento da crise do estado e da ordem geral. A sequência apresentada no anúncio não corresponde exatamente à ordem cronológica da peça, nem tampouco funciona como mera ilustração dos três tipos de governo legítimo Weberianos.

O primeiro ato mostra uma ordem monárquica ainda aparentemente intacta, apesar de o soldado Olivier, já na primeira cena, estar disposto à insubordinação. Mas o governador Julian ainda tem o comando na torre, seu poder é emprestado do rei para guardar o príncipe herdeiro, Sigismund. Este seria o próximo rei legítimo, mas a ordem do pai o mantém em condições humilhantes, pior do que um animal. Além do direito ao poder proporcionado pelo sangue real, Sigismund é reconhecido como ser superior a todos os homens (“quinta-essência”) pelo médico que foi chamado para verificar o estado físico e psíquico do prisioneiro. Este médico, que reúne qualidades de alquimista e vidente como os eruditos renascentistas (cf. HONOLD, 2016), denuncia o crime gritante e acompanha Sigismund até o final. Ao lado do príncipe e seu aio Anton, personagem cômico da peça, este médico é a única figura, cujo caráter positivo é inquestionável. O fato de ele reconhecer Sigismund, já na primeira cena, como ser humano, em sentido enfático (“O homem! o homem!”, GW, Dramen III, p. 392), indica que este homem seria digno de governar por suas qualidades pessoais – nos termos de Max Weber ele estaria destinado para o tipo carismático de governos legítimos por suas qualidades humanas, percebidas intuitivamente pelas pessoas que o enfrentam.

O rei Basilius aparece no segundo ato. Nesta cena já se percebe toda a dimensão da crise. O tipo da dominação de Basilius corresponde à dominação tradicional, legitimada pela crença na origem divina do governo. Perguntado pelo filho, sobre qual a origem de “tamanho poder”, Basilius responde: “De Deus imediatamente. Do pai, que você conhece, no dia em que lhe aprouve, adquirimos nosso direito como herdeiros. A chamada de um arauto ressoou aos quatro ventos, a coroa tocou a cabeça untada, esta capa nos foi colocada. Assim houve, novamente, um rei na Polônia.” (GW, Dramen III, p. 431). Este poder, porém, desmorona-se porque a legitimidade via tradição não legitima todo tipo de arbitrariedade e injustiça, como uma guerra devastadora, a manipulação da moeda e o crime simbólico cometido contra seu filho. Segundo Weber, “o conteúdo das ordens [do rei] está vinculado à tradição, cuja violação por parte do senhor ameaçaria a legitimidade do seu próprio governo, que pousa na santidade da tradição.” (WEBER, 2002, p. 717) A monarquia, no entanto, se aproximou de um despotismo denominado por Weber (2002: p. 721) de “sultânico”, e os crimes de Basilius resultaram na erosão do seu apoio, evidenciada pela insubordinação do Ministro-Cardeal e dos soldados, bem como pela inquietação geral do povo.

Apresentar Sigismund, o legítimo herdeiro da coroa, seria, talvez, uma solução para manter a ordem monárquica. Como a santidade está vinculada à figura imortal do rei, não ao corpo físico da pessoa de Basilius, a instituição pôde ser mantida pelo novo representante (cf. KANTOROWICZ 2016): o filho coroado, que salvaria também o pai. Mas antes de ceder o poder, Basilius quer submeter o filho à prova de lealdade, o que acontece no terceiro ato: o rei exige que Sigismund prenda seu próprio preceptor Julian, manifestando seu poder num ato arbitrário. Diante do maquiavelismo cínico do rei, porém, Sigismund não o

reconhece como pai e rei legítimo, atacando Basilius com a própria espada. Julian esperara por esse momento, levantando a bandeira em favor do novo príncipe, mas o golpe fracassa, porque os palacianos ainda permanecem leais a Basilius. O domínio verdadeiro, de fato, não depende dos símbolos (bandeira, coroa, capa, cetro), mas da aprovação ou, pelo menos, da tolerância dos dominados.

O plano de Julian é estabelecer uma espécie de monarquia esclarecida. Sob sua tutela, o príncipe Sigismund poderia estabelecer um governo justo e humano, após a ruptura com a tradição e a introdução de princípios racionais. O absolutismo despótico seria transformado em estado de direito que funcionaria mediante regras codificadas e uma administração liderada por Julian, o que corresponderia ao primeiro tipo de Weber (2002, p. 717), a dominação legal. Mas a primeira tentativa de estabelecimento desta monarquia reformada fracassa por falta de apoio dos poderosos aristocratas, e Julian – com ajuda do médico e um judeu – busca o apoio das massas rebeldes, entre as quais atua o cabo Olivier. De acordo com um verso de Virgílio: “*Flectere si nequeo superos, Acheronta movebo!*”, citado duas vezes pelo médico (GW, Dramen III, p. 276-277; p. 334), Julian tenta realizar sua reforma primeiro de cima e depois a partir de baixo. Mas quando a insurreição tem sucesso, Julian não consegue controlá-la: ele e a razão iluminista são varridos pela dinâmica da rebelião.

O quarto e quinto atos diferem substancialmente entre a primeira e a última versão de “A torre”. Na primeira, Sigismund é salvo por uma multidão de milenaristas, que reconhecem nele o rei pobre e bondoso das profecias. O último ato dessa versão vê Sigismund transformado em líder carismático, vencedor das tropas de Olivier. Ele recebe os paladinos do reino e lhes anuncia seu reino: “justo e grande, clemente e poderoso” e, ao mesmo tempo, que ele não renovaria a ordem antiga, mas mudaria “o mundo inteiro de uma vez” (GW, Dramen III, p. 374-375). Antes porém, que isto se possa realizar, é envenenado por uma jovem cigana do séquito de Olivier. Morrendo, Sigismund recebe o rei das crianças, outro filho de Basilius com “uma bela mulher selvagem” (GW, Dramen III, p. 362); esse meio-irmão de Sigismund fora eleito rei por um exército de milhares de órfãos e explica então a nova ordem coletiva e igualitária: “nós construimos cabanas, mantemos fogo na chaminé e forjamos as espadas para relhas de arado. Criamo-nos a nós novas leis, porque as leis sempre devem vir dos jovens. E ao lado dos mortos colocamos luzes” (GW, Dramen III, p. 380). Sigismund morre com as palavras: “Prestem testemunho que eu existi. Ainda que ninguém me tenha conhecido.” (GW, Dramen III, p. 381) Nesta variante, tanto Sigismund quanto o rei das crianças, são líderes carismáticos; o fato de eles possuírem sangue real é apenas simbólico. Sua legitimidade está vinculada à integridade pessoal e é reconhecida por aqueles que os apoiam. O governo passaria a outro, uma vez que a missão estivesse cumprida, ou a aderência das massas cessasse. A diferença entre os dois é que Sigismund, dentro da estrutura alegórica do drama, representa a possibilidade política real e histórica de um líder esclarecido. O rei das crianças, ao contrário, é uma figura mítica, relacionada ao messianismo.¹⁴ Esse final rescinde a ambientação histórica da peça e protela a solução da crise para um futuro irreal.

14 Numa carta, Martin Buber criticou o rei criança, por ser uma “figura demasiado lírica” para um final adequado da tragédia, cf. Nicolaus (2004: p. 41)

Nos últimos atos da versão definitiva, a alta nobreza abandona Basilius. Os poderosos Palatinos oferecem a coroa a Sigismund em troca de uma renovação garantida dos seus privilégios. Mas Sigismund se recusa. Ele sabe que sua soberania espiritual está além do poder mundano que ele detesta. A conspiração de Julian fracassa na renúncia de Sigismund e na dinâmica da revolução desencadeada. A grande diferença desta versão é a ausência da utopia socialista, personificada no rei-criança. Quem controla o processo é o general Olivier. Ele mantém o comando militar e manipula as esperanças milenaristas do povo sem escrúpulos. Sabendo que o carisma de Sigismund atrai as massas, Olivier quer usá-lo como boneco e, quando este se recusa, manda assassiná-lo e busca um sócia. Neste final profundamente pessimista, Hofmannsthal entrega o mundo às mãos de uma personagem cínica, que exerce o poder pelo poder mesmo, sem respeito à tradição, à lei ou a uma visão. Olivier não representa nenhum tipo de dominação legítima de Weber, mas é ele que reconhece que o estado de exceção é decidido pelo próprio poder. A legitimidade do governo, de acordo com Weber, é algo necessário para obter obediência em configurações sociais de uma certa estabilidade. No estado de exceção, no entanto, governa quem sabe decidir e comandar o poder militar.

3. A FIGURA DO OLIVIER

Diferente de Basilius e Sigismund, este nome não provém de Calderón. O nome Olivier provém do grande romance barroco de Grimmelshausen (2008), onde ele atua como antagonista principal do herói Simplex Simplicissimus; este Olivier é uma encarnação do satânico, que começa como estudante vicioso, continua como mercenário e termina como ladrão e assassino. O que sobressai na personagem de Hofmannsthal, desde sua primeira aparência, é sua linguagem. Foi observado que ele solta exclusivamente ordens (breuer, 2016, p. 292-293) e palavrões (HONOLD, 2016, p. 235) do registro mais baixo. Quando alguém lhe pergunta, não responde. Sua boca ejeta agressões e ameaças. Sendo cabo, ele é colocado acima da guarda da torre e pode dar ordens aos soldados simples, mas não se enquadra na hierarquia, desrespeita as instruções que regularizam o tratamento do prisioneiro e se gaba de poder enfrentar o próprio governador quando alguém denunciar seu comportamento insubordinado.

Na primeira versão, Olivier parece assemelhar-se ao tipo barroco do fanfarrão, mas já aqui o exagero das suas falas supera qualquer retórica marcial da convenção literária. Quando ele ameaça que “o suco vermelho deve escorrer” (GW, Dramen III, p. 260) aos seus superiores ou que ele quer “enforcá-lo e engraxar suas botas com a gordura da sua barriga” (id., p. 261), isso não é tomado como gabarolice, mas como acometimento real. Seus palavrões e brutalidades anunciadas configuram o caráter de Olivier. Não existe uma autoridade, uma regra, uma consideração que colocaria limite à violência dessa figura. Por ter servido naquela guerra absurda desencadeada pelo rei, sua violência é motivada pelo embrutecimento. A guerra criou essas pessoas e deslegitimou o poder central, que não consegue mais controlá-las. Avisado por outro soldado que deve ater-se às instruções rígidas da guarda para não correr risco de ser punido, o cabo responde: “Os tempos não são tais para que possam

chicanear alguém como minha pessoa” (GW, Dramen III, p. 256). A lei marcial (“*das schleunige Recht*”), exercida pelo governador da torre sobre a vida dos guardas, na opinião de Olivier, já só atinge mendigos, e não homens como Olivier. Ele entende perfeitamente que o poder entregue ao governador é simbólico e depende do rei: “Entregue? Entregue por quem! Para isso alguém deve ter o poder marcial em mãos para passá-lo a outras mãos! Será que o poder lhe foi entregue por aquele ali? Toma uma moeda [com o retrato do rei] e a coloca no rosto de Pankraz. Esta não pesa! Nesta eu cuspo! Nesta eu ca...! E lança a moeda com desprezo sobre as costas. (GW, Dramen III, p. 261) O rei da moeda, o garante simbólico da ordem judicial e política não é mais soberano. Olivier compreende então que todo poder é “entregue” e que a “soberania é o poder supremo, poder não derivado” (SCHMITT, 2004, p. 13). A guerra instaurou o estado de exceção e são os militares que dispõem de armas e poder físico, enquanto a legitimidade do monarca se invalidou por causa da injustiça e dos abusos.

Na versão definitiva, Olivier, já no início da peça, é idolatrado justamente por sua atitude arrogante e violenta (GW, Dramen III, p. 386-387). Um dos seus sequazes comenta: “Eu não entendo isso, mas sei que você vai comandar. Pois você olha sobre os homens como se olha sobre pedras” (GW, Dramen III, p. 388). E Olivier responde: “Comandar aquele, a quem se confia a fatalidade política.” (ibid.) A rebelião anunciada é a guerra civil, de “todos contra todos” e o massacre dos senhores: “eles serão jogados de cabeça latrina abaixo” (GW, Dramen III, p. 387). O *bellum omnium contra omnes* é o estado natural de Hobbes, precedendo ao estabelecimento de um poder que garante ordem e paz interna. A crise do reino de Basilius é do tamanho deste mesmo estado, onde vale somente a força física de cada um. Olivier já sabe que na ausência da ordem social, o “estado de exceção” de Schmitt, a soberania, cabe àquele que sabe dediciar e comandar as armas.

O cabo Olivier não é um general como Wallenstein, o grande líder carismático da Guerra dos Trinta Anos. Nem seu gênio estratégico, nem sua jovialidade motivam a ascensão ao poder absoluto. Ele nem sequer é apresentado como demagogo que consegue inflamar as massas com palavras empolgantes. Destaca-se por sua prontidão para usar de violência sem restrição nem condição.¹⁵ Seus seguidores são igualmente marcados pela experiência da guerra e confiam nele exatamente por não conhecer nenhum freio no uso da violência para dominar. Essa força nihilista e a vontade de poder do Olivier são identificados como valores destrutivos e perniciosos por todas as pessoas de maior nível intelectual – em primeiro lugar Julian, o médico e o próprio Sigismund. No entanto, Julian era suficientemente cego para conspirar com o cabo e levar Sigismund ao trono. Nos últimos dois atos, as multidões e os protagonistas se dividem em dois grupos: um, que compactua com a violência explícita de Olivier para participar da dominação, e o outro, que mantém os valores éticos, o respeito do ser humano e o princípio da justiça. As primeiras duas versões terminam com o triunfo da esperança, colocada no movimento coletivo milenarista. Este final se assemelha mais a um conto de fadas, apesar do fim trágico de Sigismund. Contudo, diante das realidades que Hofmannsthal podia observar na Europa durante os anos 1920, e das análises de Benjamin, Schmitt e Weber, este final não parecia uma solução aceitável.

15 Nas palavras de Honold (2016: p. 235): “Olivier aparece como fanfarrão prepotente que derruba um regulamento tradicional, autorizado unicamente pela própria disposição em exercer a violência.”

Na versão final, não são os verdadeiros portadores do carisma, nem Sigismund, nem seu meio-irmão, o rei das crianças, que conseguem instalar-se como líderes. Para Hofmannsthal, Olivier precisa de um sócio do líder carismático, porque seu jeito cínico e bruto não pode fundamentar um governo legítimo. Competindo com Sigismund, ele pode ganhar as armas, mas não as almas. Na lógica da peça, porém, ele nem precisa do apoio do povo para si como pessoa. Pode simplesmente mandar assassinar seu rival e confiar nos efeitos das técnicas da propaganda, colocando um fantoche dócil no lugar do morto. O que vence aqui é a força bruta, o carisma necessário para ganhar legitimidade pode ser simulado.

4. A DIMENSÃO ALEGÓRICA

Para o público contemporâneo de Hofmannsthal, a alusão à crise europeia era evidente. No entanto, a estrutura alegórica não permitia relacionar personagens e cenários de forma direta a figuras e processos concretos. Em certos momentos, é mencionado que a guerra de Basilius durou quatro anos (GW, Dramen III, p. 263, 389) e que seu financiamento resultou numa inflação, elementos que alemães e austríacos reconheciam facilmente. Também era evidente, que, no processo da 1ª Guerra, o poder dos dois imperadores do eixo passara aos generais Ludendorff e Hindenburg. Em novembro de 1918, os soldados deixaram de obedecer aos seus oficiais e a legitimidade das monarquias estava em pleno desmoronamento.

Seria difícil, porém, relacionar as personagens da peça com os agentes políticos e militares do Entre Guerras. O autor comentava numa carta de dezembro de 1925 sobre seus leitores: “Um vê diante de si um grupo de figuras atadas pelo destino, outro acredita ver ideias personificadas, até ideias políticas, mas não tais ideias que poderiam ser denominadas de forma exata” (GW, Dramen III, p. 473). As ideias políticas, até certo ponto, correspondem a conceitos como os de Weber ou de Schmitt, sua atribuição concreta, entretanto, continua polêmica. Seria demasiado simples relacionar a figura de Olivier com o bolchevismo ou até com Lenin, pelo fato de Hofmannsthal ter se preocupado com a situação na Rússia e de ter sugerido, num discurso de 1927, a ideia de uma “revolução conservadora”; movimento que posteriormente adotou este nome, e que não comparte mais com Hofmannsthal do que um mal estar na modernidade. A personagem do Olivier, com certeza, não tem muita semelhança com os líderes socialistas europeus do final da 1ª Guerra. Seria mais convincente compará-la com os protagonistas dos *Freikorps* que participaram dos vários golpes e assassinatos políticos como Kapp, Lüttwitz, Ehrhardt e Röhm. O embrutecimento e a vontade incondicional pelo poder correspondem ao depoimento de Ernst von Salomon, integrante da ação Consul, responsável pelos assassinatos de Liebknecht, Luxemburg e Rathenau. “acreditávamos”, escreveu salomon, “que devíamos obter o poder, e ninguém além de nós, para o bem da Alemanha” (apud KIESEL, 2017, p. 38). Era essa geração de soldados do front que o historiador Michael Wildt (2008) chamava de “geração do incondicional”. “embrutecidos pela guerra, pela necessidade do pós-guerra e a militância da revolução e dos golpes, muitos integrantes dessa geração estavam decididos a seguir seus objetivos sem respeito a normas reguladoras, ideias morais moderadoras, com consequências incondicio-

nais e irreflexão implacável” (KIESEL, 2017, p. 39). Seria essa geração que comporia as filas do *Reichssicherheitshauptamt* e da SS. Neste sentido, a peça de Hofmannsthal configura-se mais como premonição do futuro pernicioso do que como nostalgia de um estágio político a ser restaurado. Defender que as simpatias do autor estariam com a personagem de Olivier não se sustenta, segundo o drama e os comentários.

Cabe ainda dizer que Sigismund, a criatura esfolada, é mais do que o filho primogênito do rei. O médico comenta: “O crime monstruoso foi cometido contra a humanidade inteira” (GW, Dramen III, p. 269). O tempo que Sigismund é mantido em isolamento rigoroso é também simbólico, são quatro anos, como a guerra. É sabido que os mortos nas frentes da 1ª Guerra eram, sobretudo, os jovens de vinte e poucos anos. Nessa guerra, as majestades e as nações europeias sacrificaram seus próprios filhos e como resultado desse delito monstruoso surgiu a crise que abalou as ordens tradicionais e resultou tanto em teorias sobre a soberania de Schmitt como em revoluções e ditaduras sangrentas. Na peça de Hofmannsthal, essa tragédia foi formulada de forma alegórica, sem sugerir soluções, mas apresentando o abismo que se abriu e que continua aberto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. George und Hofmannsthal: Zum Briefwechsel 1891 bis 1906 [1942]. In: ADORNO, T. W. *Kulturkritik und Gesellschaft. Gesammelte Schriften. Bd. 10,1. Rolf Tiedemann (ed.)* Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1986, p. 195-237.
- BAMBERG, Claudia. „Das Gespräch über Gedichte“ (1904). In: MAYER, M.; WERLITZ, J. (Org.). *Hofmannsthal Handbuch: Leben - Werk - Wirkung*, Stuttgart: Metzler, 2017, p. 322–324.
- BENJAMIN, Walter. Hugo von Hofmannsthal, *Der Turm*. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. (München: Verlag der Bremer Presse 1925) 158 S. [1926]. *Kritiken und Rezensionen. Gesammelte Schriften (GS) Bd. III*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991a, p. 29–33; 613-616.
- BENJAMIN, Walter. Hugo von Hofmannsthals „Turm“. Anlässlich der Uraufführung in München und Hamburg [1928]. *Kritiken und Rezensionen. Gesammelte Schriften (GS) Bd. III*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991b, p. 98–101; 625-626.
- BREUER, Stefan. Peripetien der Herrschaft. Hugo von Hofmannsthals „Der Turm“ und Max Weber. *Hofmannsthal Jahrbuch*, v. 24, p. 289, 2016.
- CARPEAUX, Otto Maria. Hofmannsthal e seu *Gran Teatro del Mundo*. *Ensaios reunidos: 1942-1978* vol. 1: De “A cinza do purgatório” até “Livros na mesa.”, Rio de Janeiro: Topbooks; UniverCidade Editora, 1999, p. 140–146.
- DANGEL-PELLOQUIN, Elsbeth. Phasen eines Lebenslaufes. In: MAYER, M.; WERLITZ, J. (Org.). *Hofmannsthal Handbuch: Leben - Werk - Wirkung*, Stuttgart: Metzler, 2017, p. 32–42.
- GRIMMELSHAUSEN, Hans Jakob Christoffel von. *O aventureiro Simplicissimus*. Curitiba: Editora UFPR, 2008.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von. *Dramen 14.2. Der Turm*. Zweite Fassung. Dritte Fassung. Aus dem Nachlass. In: HIRSCH, R.; MAYER, M.; PERELS, C.; REICHEL, E.; RÖLLEKE, H. (Org.). H. v. H. *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe (SW)*, Frankfurt a. M.: Fischer, 1989.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von. *Dramen III. 1893-1927*. Gesammelte Werke in Einzelbänden (GW). Frankfurt a.M.: Fischer, 1979.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von. *A carta de Lorde Chandos, ou, Da incapacidade da linguagem dizer o mundo*. Lisboa: Padrões Culturais, 2008.
- HONOLD, Alexander. *Einsatz der Dichtung: Literatur im Zeichen des Ersten Weltkriegs*. Berlin: Vorwerk 8, 2015.

HONOLD, Alexander. „Der Turm“ und der Krieg. *Hofmannsthal Jahrbuch*, v. 24, p. 229–251, 2016.

KANTOROWICZ, Ernst. *The King's Two Bodies* (1957). Princeton: Princeton University Press, 2016.

KIESEL, Helmuth. *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1918-1933: Geschichte der deutschen Literatur*. Band 10. München: Beck, 2017.

KÖNIG, Christoph. Der Turm. In: MAYER, M.; WERLITZ, J. (Org.). *Hofmannsthal Handbuch: Leben - Werk - Wirkung*, Stuttgart: Metzler, 2017. p. 213-218.

LA CALDERÓN DE BARCA, Pedro. *La vida es sueño*. 1. ed. [Barcelona]: Penguin Clásicos, 2015.

MIONSKOWSKI, Alexander. *Souveränität als Mythos*. Wien: Böhlau Verlag, 2015.

NICOLAUS, Ute. *Souverän und Märtyrer: Hugo von Hofmannsthals späte Trauerspieldichtung vor dem Hintergrund seiner politischen und ästhetischen Reflexionen*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004.

SCHMITT, Carl. *Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität* (1922). Berlin: Duncker & Humblot, 2004.

SCHWARZ, Egon. *Hofmannsthal und Calderon*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1962.

VILLINGER, Ingeborg. Der Souverän verläßt den Turm. Hofmannsthals Dramatisierung des Verlustes politischer Einheit nach Carl Schmitt. In: GÖBEL, A.; VAN LAAK, D.; VILLINGER, I. (Org.). *Metamorphosen des Politischen*, Berlin, Boston: de Gruyter, 1995. p. 119-135.

WEBER, Max. Die drei reinen Typen der legitimen Herrschaft. Eine soziologische Studie (1922). In: M. W. *Schriften 1894-1922*, org. D. KAESLER. Stuttgart: Kröner, 2002. p. 717–733.

WILDT, Michael. *Generation des Unbedingten. Das Führungskorps des Reichssicherheitshauptamtes* (2002). Hamburg: Hamburger Edition, 2008.

THE GREAT WAR AND ANGLO-AMERICAN LITERATURE: BEFORE AND AFTER

Thomas Burns¹

Abstract: This article presents a survey of the important Anglo-American fiction of the First World War (Hemingway, etc.), with special attention given to lesser known works, including foreign authors who influenced this fiction during and after the conflict. Finally, more recent novels about the war will be approached regarding their concern with the recollection of a time one century past.

Keywords: First World War; War fiction; Recollection.

Resumo: Este artigo apresenta um panorama da importante ficção anglo-americana (Hemingway, etc.) da Primeira Guerra Mundial, com atenção especial às obras menos conhecidas, incluindo autores estrangeiros que influenciam às obras citadas durante e depois do conflito. Finalmente, alguns romances mais recentes sobre esta guerra serão abordados aqui por sua preocupação com o resgate da memória de uma época de um século atrás.

Palavras-chave: Primeira Guerra Mundial; ficção de guerra; resgate de memória

¹ Professor adjunto da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG.

As befitting a global war, the serious literature emerging from World War I was a world literature, including a number of critically acclaimed works from virtually all the participant nations, many of which were translated into English: the French novels of Henri Barbusse and Jules Romains, the Russian trilogy of Aleksei Tolstoy, the German novels of Erich Maria Remarque, Fritz Unruh, and Arnold Zweig, to give some of the better known examples. Despite their common historical subject, all these works have very different foci, and they were written and published at different times, some of them while the war was still going on, but most in the following decade, the 1920s, as if the reality of the war had to be fully absorbed for several years to write about it. One of the most well-known novels from the continent is Barbusse's *Le Feu*, whose English translation, *Under Fire: The Story of a Squad*, was already available by 1917 and could be read by both British soldiers in the trenches and by the American novelist John Dos Passos when he was serving in an ambulance unit in France. In fact, Hemingway's character Frederic Henry, in *A Farewell to Arms*, reads it while recovering from wounds in Milan, as Malcolm Bradbury (1994) points out. Remarque's novel of the next decade, translated into English as *All Quiet on the Western Front* (1928), is, like Barbusse's, although from the other side of the trenches, a combat novel that presents the grim experiences of the private soldier telling his own story, a type of narrative that has become a sub-genre of war novels.

The elements that form the bases of virtually all modern combat novels, including those of Barbusse and Remarque, are already present in the American journalist Stephen Crane's *The Red Badge of Courage*, published in 1895, two decades before the beginning of the Great War, a novel based on the American Civil War of thirty years earlier, although that war is not mentioned by name in the text. One might even say that Crane's prescient novel is a World War I novel *avant la lettre*. All the relevant themes are there: the novice versus the veteran (or, more abstractly, innocence versus experience), imagined versus real combat (or illusion versus reality), courage versus cowardice, and the close camaraderie of men in a small unit under fire. This latter theme, the camaraderie of fighting men forged in battle, is perhaps as old as Homer, if we think of Achilles and Patroclus, but the unique experience of the trenches carried the intimacy of men to a new level, creating a sense of isolation from civilian life and a common identity with those who shared their suffering. Historian Stanley Payne puts it like this:

The virtually static trench fronts tied down millions for months on end, creating a new collective consciousness of a separate society, a warrior group partially isolated from the rest of the nation and from normal experience, bonded by a prolonged camaraderie and a new sense of collective identity, a consciousness made more deep and lasting by common suffering and self-sacrifice (PAYNE, 1995, p. 73).

It should be added that while this phenomenon is usually seen to have positive consequences – the “band of brothers” of Shakespeare's *Henry V* – it need not have, as shown by Payne's argument that this “bonding” would in fact form a basis for Fascist ranks, with Corporal Adolph Hitler, a combatant in the Great War, being only the best known example.

Remarque's *Under Fire* and many of the Anglo-American novels have added two more elements that are distinctly modern. The first is the displaced feeling of the veterans on leave or after the war is over, magisterially displayed, for example, in Ernest Hemingway's short story "Soldier's Home". This anomie is a feeling that nearly half a century later would constitute a major theme in the literature of the Vietnam War. The second is the contrast between the grandiose language used to justify war in jingoist propaganda and the stark brutality of the actual experience, a contrast that serves as the basis of much anti-war fiction and film. This contrast is indirectly present in *The Red Badge of Courage* in the conflict between young Henry Fleming's heroic fantasies and his inability to sustain them in real circumstances. In Remarque's novel, the contrast starkly occurs among the squad members while on leave. In a break from the trenches, they listen with disgust to civilians telling them about the glories of war and how it should be fought.

Other elements present in Crane's work, as well as in the above-mentioned French and German examples, will become characteristic of the Anglo-American fiction of the Great War and even later combat fiction. I might summarize these elements as follows: the psychological anxiety and stress of combat and the emotional numbness it causes in the men; the longing for home and peace, and yet the feeling that such a place and condition are not real; the relentless pursuit of food, drink, and women; the comradeship among fellow soldiers and the emotional strategies for coping with their deaths; the stupidity of the military hierarchy; and the absolute disparity between combat and civilian life. This disparity, as I have suggested, was especially galling to soldiers in the trenches, for, while they were being killed and mutilated, life went on as usual only a short distance away (only 70 miles, for example, from the British lines to the streets of London). The shortness of the geographical distance has been considered by Paul Fussell (1975) as an ironic contrast of the psychological distance of the one world from the other.

Finally, there is a feature specific both to fictional and non-fictional accounts of the Great War: the "pastoral" or "bucolic" interlude, a peaceful break from the trenches that was made possible by the well-defined lines clearly dividing the "front" from the rear. These interludes, as Fussell (1975) argues, are made both more pleasurable and more painful again by the contrast between what the soldiers have endured before this break and what they still have to face on their return to the front.

My title might suggest that I will discuss the more well-known novels of the Great War, like Hemingway's *A Farewell to Arms*, or the lesser known but equally important novels Frederick March's *Company K* and Humphrey Cobb's *Paths of Glory*, all American works, or the English Siegfried Sassoon's fictional autobiographical trilogy *Memoirs of George Sherston*, but I have done so elsewhere. Here I will discuss a British work that is far less familiar than any of these but that deserves to be better known: Frederick Manning's *The Middle Parts of Fortune*.

Manning's novel focuses on the experiences of the common soldier in the context of a small unit. Published anonymously in 1929 and republished under a pseudonym ("Private 19022") the following year under the title *Her Privates We*. Both titles (from *Hamlet* II, ii) pun on the expression "private parts" of the "strumpet" Fortune. Greatly admired by Hemingway, who thought it the finest war novel ever written, Manning's original version

featured a language that reflected the rich profanity of soldier's talk, which, despite the author's protests, was censored out of the text and only later restored. Manning generally omits the gruesome descriptions of mutilations that Barbusse and Remarque thought were necessary for telling the truth about the war, perhaps because, unlike those authors, he is not so much writing an anti-war novel as simply trying to give a straightforward account of the line soldier's life, describing with painstaking realism a self-contained world, without questioning the war's ideology, as Bergonzi (1996) suggests.

The Middle Parts of Fortune concentrates, as usual, on a small infantry unit in order to involve the reader in the fates of the individual members, and just like *All Quiet on the Western Front*, the simple structure begins with the devastated unit returning from combat, and expecting a final attack, with a series of unconnected episodes between the opening and closing actions. The protagonist Bourne and his mates spend a lot of time looking for food and alcohol, but unlike Remarque, there are no contrasting scenes of civilian life or soldiers on leave. In the end, the attack (presumably, the Battle of the Somme) is finally launched with nearly all the men being killed, including Bourne, who is killed by a bullet in the chest.

The absence of the first-person narrator to record how Bourne feels ensures that his death is not in any way a dramatic climax but occurs merely as one more unfortunate but insignificant event in a war made up of such events. The other men, who have all along regarded Bourne as a "good fellow", immediately detach themselves from his memory, no longer referring to him or even mentioning his name, as a means of protecting their own emotional stability. The psychological mechanism at work here is what Robert Jay Lifton, in his work on Vietnam veterans, has called "psychic numbing" or "protection against overwhelming and unacceptable stimuli". The combatant's mind works in a way that is essentially irrational, but, given the circumstances, is a force for self-preservation that has its own psychological logic: "If I feel nothing, then death is not taking place"; "If I feel nothing, I cannot be threatened by death all around me"; and, with respect to other men killed: "If I feel nothing, then I am not responsible for you and your death" (LIFTON, 1973, p. 32).

At this point, given limitations of space, I will simply list the classics of the Anglo-American narrative literature of the Great War, including the fictional and autobiographical works most widely discussed in the critical literature of the war: Richard Aldington, *Death of a Hero* (1929); Vera Brittain, *Testament of Youth* (1933); E.E. Cummings, *The Enormous Room* (1922); John Dos Passos, *U.S.A.* (trilogy, 1937); Ford Madox Ford, *Parade's End* (trilogy, 1924-28); Robert Graves, *Goodbye to All That* (1929); Ernest Hemingway, *A Farewell to Arms* (1929); T.E. Lawrence, *Seven Pillars of Wisdom* (1935); William March, *Company K* (1933); Siegfried Sassoon, *The Complete Memoirs of George Sherston* (trilogy, 1937); Dalton Trumbo, *Johnny Got His Gun* (1939); Rebecca West, *The Return of the Soldier* (1918).

It is important to mention some British novels published about the war in contemporary times. The Great War still inspires writers to produce works of fiction, although these are necessarily unlike the combat novels and memoirs of the war years. After the death of the last known veteran, the war can no longer be directly remembered, only recovered or "reconstructed." As Barbara Korte observes, "1914-18 has always been a site of memory under construction and reconstruction" (KORTE, 2000, p. 121). In a number of more recent no-

vels on the Great War, Korte finds certain recurring images and themes in what she calls “retrovisions” of the 1990s. The images include the Western Front as the prominent site of memory, with the men going “over the top” to the sound of an officer’s whistle, as in the Battle of the Somme recreated in Sebastian Faulks’ *Birdsong* (1993). Another main theme is shell-shocked and mutilated men, especially those with facial disfigurement, prominent in Robert Edric’s *In Desolate Heaven* (1997), which takes place at a Swiss spa, where a military hospital treats such men until they can be returned home. The novel focuses on two men indirectly, through the thoughts and feelings of a young woman, Elizabeth, who has lost her brother to the war and finds herself incapable of helping her sister-in-law bear the loss. The suffering of veterans, both physical and psychological, as well as that of women who lost men close to them, will be taken up in the other Great War novels of the 1990s.

Some other themes and motifs mentioned by Korte include the Apocalypse, crosses, the idyllic prewar world versus the shattered postwar world, the comradeship of the men, their distrust of the war’s purpose, their hatred and mistrust of civilians, and their inability to communicate the experience of combat. Many of these images, themes, and motifs, as has been discussed above, are those of the classic works as well, but the differences from the classic works found in recent fiction reflect some of the revisions in content that have taken place since the 1960s — the war experiences of the lower ranks and the working-class, of women, and of pacifists and Conscientious Objectors. As well as the “sedimented” images and myths of the collective memory of the war, today’s writers and filmmakers have had to depend on the earlier literature, which, according to Samuel Hynes, gave the “fullest definition” to the myths of the Great War (KORTE, 2001, p. 122; HYNES, 1990, p. X). The distinguishing feature of the novels of the 1990s, however, is methodological: a concern for how war can be remembered at all, with the authors fictionalizing their own difficulty in representing it.

An apparently “direct” way of recovering the war is by writing a historical novel about it. Such works are still being written about particular events in both world wars, especially those aimed at a popular market. They depend on the reader’s general knowledge of the outcome, at the same time as they furnish unfamiliar detail. For example, *Gossip from the Forest* (1975), by the Australian novelist Thomas Keneally, focuses not on the great battles of the western front or on the home front but on the armistice.

It should be said that the recovery of the Great War in memory through new fictional methods is not a discovery of the novels of the 1990s, for it is one of the main themes of the Canadian novelist Timothy Findley’s *The Wars* (1977). His strategy is to imagine a *post-mortem* reconstruction of the life of his protagonist by interspersing a straightforward narrative of the events with metafictional devices like descriptions of old photographs of him at various points of his life and contemporary interviews with people who had known him while he was alive. In this way, a time gap is established between past events and present reflections on them.

It is a measure of how powerful the imagery of the Great War still is that it can serve as a parable for a dystopia nearly half a century later. Anthony Burgess, in his futuristic fantasy, *The Wanting Seed* (1962), does not so much want to represent the war as create a simulacrum of it. Great War battles are staged, where no one clearly understands the rea-

sons for fighting and antique weapons and tactics are employed for the purpose, as Fussell suggests, of reducing anti-social elements in an overcrowded population.

In her acclaimed *Regeneration* trilogy, British author Pat Barker offers a careful social reconstruction of the period through a mixture of fictional and historical characters and events. A new version of the war is given by the treatment of the experiences of people, such as pacifists, who do not figure in the classic accounts. New themes for the British Great War novel like gender and homoeroticism join the old ones like courage and social class.

Finally, in Sebastian Faulk's *Birdsong* (1993), the female protagonist, who is totally ignorant of the war in a world that has all but erased its memory, can only resort to the materials of the historian: the research of a friendly antiquarian, interviews with veterans who knew the old man she has become fascinated with, his photos and letters, and visits to the official sites of memory: the graveyards and the war monuments. All of these recent novels are compelling reading, although they cannot be discussed in any detail in a single article. Suffice it to say that the Great War lives on in Anglophone fiction.

WORKS CITED

BERGONZI, Bernard. *Heroes' Twilight: A Study of the Literature of the Great War*. Manchester: Carcanet, 1996.

BRADBURY, Malcolm. *The Modern British Novel*. London: Penguin, 1994.

FUSSELL, Paul. *The Great War and Modern Memory*. Oxford: Oxford UP, 1975.

HYNES, Samuel. *A War Imagined: the First World War and English Culture*. New York: Atheneum, 1991.

KORTE, Barbara. "The Grandfather's War: Re-imagining World War I in British Novels and films of the 1990s". In: CARTNELL, Debra, HUNTER, I.Q. and WHALESAM, Imelda (Eds.). *Retrovisions: Reinventing the Past in Film and Fiction*. London, Pluto Press, 2001.

PAYNE, Stanley G. *A History of Fascism*. Madison: Wisconsin UP, 1995.

GLÓRIA FEITA DE SÁTIRA: A GRANDE GUERRA DE MARIO MONICELLI

Ana Carolina Fernandes¹

Resumo: Esse trabalho pretende investigar o filme *A grande guerra* (1959), do diretor italiano Mario Monicelli. Acusado de anti-patriotismo à época de seu lançamento, a obra revisita os conflitos da Primeira Guerra Mundial em um registro cínico e tragicômico. Monicelli é considerado um dos nomes mais expressivos do gênero das *Commedia all'italiana*, um estilo popular que dominou o cinema italiano nas décadas de 60 e 70, caracterizado pela crítica social e sátira de costumes. Com *A Grande Guerra*, o diretor consagrou-se como referência na cinematografia mundial ao realizar uma das primeiras produções na Itália a desviar do padrão e retratar a primeira guerra fora dos moldes fascistas de representação. A partir de uma análise de seus recursos narrativos e dispositivos visuais, essa comunicação busca explorar as conexões que o filme de Monicelli estabelece com a história, particularmente em relação à retórica de propaganda do cinema da era fascista.

Palavras-chave: Mario Monicelli; *A Grande Guerra*; cinema italiano.

Abstract: This work aims to investigate the film *The Great War* (1959), by Italian director Mario Monicelli. Accused of anti-patriotism at the time of its release, the work revisits the conflicts of World War I in a cynical and tragicomic record. Monicelli is considered one of the most expressive names in the *Commedia all'italiana* genre, a popular style that dominated Italian cinema in the 1960s and 1970s, characterized by social criticism and moral satire. With *The Great War*, the director established himself as a reference in world cinematography by making one of the first productions in Italy to deviate from the standard and portray the first war outside the fascist molds of representation. From an analysis of its narrative resources and visual devices, this essay seeks to explore the connections Monicelli's film establishes with history, particularly in relation to the propaganda rhetoric of the fascist era cinema.

Key words: Mario Monicelli; The Great War; Italian cinema

¹ Graduada em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais e mestra em Estudos Literários de língua inglesa pela mesma instituição.

Mario Monicelli é considerado um dos nomes mais expressivos do cinema italiano como um todo, e mais especificamente do gênero das *Commedia all'italiana*. Trabalhou como diretor, produtor e roteirista. O cineasta foi responsável por uma extensa produção contando com quase 70 filmes dirigidos, desde 1935 a 2006. Juntamente com outros diretores consagrados de seu tempo, como Vittorio de Sica, Pietro Germi, Dino Risi e outros, Monicelli realizou obras que marcaram um período da indústria cinematográfica italiana com filmes que posteriormente foram intitulados de *commedia all'italiana*. Sucessor do movimento neorrealista, o gênero caracterizou-se por um estilo de matriz popular que dominou o cinema italiano entre as décadas de 60 a 70, uma forma de comédia na qual se inserem elementos dramáticos, assinalada pela crítica social e sátira de costumes. Estes são atributos determinantes na cinematografia de Monicelli, que é visto por críticos como o pai das comédias à italiana por ter dirigido obras fundantes do gênero no fim dos anos 50. Este trabalho pretende investigar *A grande guerra* de Monicelli, do ano de 1959, examinando a maneira com que seus recursos narrativos e dispositivos visuais agem como um contraponto às construções ficcionais da primeira guerra vista pelas lentes da produção cinematográfica fascista.

Com *A grande guerra*, o diretor influenciou amplamente a produção fílmica do pós-guerra na Itália ao instaurar uma tendência revisionista e lidar com o passado e memória cultural da primeira guerra. Conforme aponta a crítica Marcia Landy em seu *Cinema and counter-history*, muitas das comédias italianas desse período lançavam-se ao esforço de revisitar “ficções herdadas do passado cultural e político da Itália”² (LANDY, 2015, p. 95). O controverso projeto do diretor retoma, assim, o evento histórico, fornecendo a base para uma reflexão sobre essas “ficções herdadas” no campo audiovisual em seu país.

Acusada de anti-patriotismo à época de seu lançamento, a obra enfrentou problemas com a censura por revisitar os conflitos da Primeira Guerra Mundial em um registro cínico, tragicômico, farsesco, além de sustentar uma retórica anti-militarista. Monicelli, já reconhecido nacionalmente pelo sucesso comercial *Os Eternos Desconhecidos (I soliti ignoti, 1958)* consagrou-se como referência na cinematografia mundial a partir desse filme, por realizar uma das primeiras produções na Itália a desviar do padrão estabelecido e retratar, com humor, a Primeira Guerra fora dos moldes fascistas de representação.

A trama, através de um estilo que oscila entre o tratamento cômico e situações dramáticas, acompanha um grupo de soldados no front, estruturada por episódios ou esquetes que procuram destacar as tarefas mundanas que constituem o cotidiano desses combatentes. *A grande guerra* nos traz, de antemão, Giovanni Busacca e Oreste Jacovacci (interpretados por grandes ícones do cinema italiano, Vittorio Gassman e Alberto Sordi), dois protagonistas insubordinados, vigaristas, desonestos, individualistas, ineptos e que agem apenas em nome da autopreservação. Giovanni e Oreste, convocados para o exército a contragosto e desprovidos de um senso de dever, se encontram continuamente no limiar da deserção.

Ao se conhecerem no dia do alistamento, Giovanni suborna Oreste para que o ajude a não ser convocado. Oreste, por sua vez, mente que vai ajudá-lo e embolsa o dinheiro sem fazer nenhum esforço pelo colega. Com um desempenho medíocre como combatentes e desdém pelas autoridades, ambos passam a narrativa buscando esquivar-se de suas atribuições e estar sempre em vantagem. Como demonstram as sequências em que eles abarrotam suas mochilas com palha durante o trei-

2 inherited fictions of Italy's cultural and political past

namento militar para evitar carregar peso, distraem um colega para furtar um cigarro de seu bolso, desobedecem ordens diretas pra deitar na grama e distinguir formas nas nuvens, enganam os oponentes alemães para que atirem em uma panela e eles possam cozinhar castanhas ou fingem arrecadar fundos em uma festa para os soldados que não puderam comparecer com a verdadeira intenção de viajar para a cidade vizinha e gastar o dinheiro adquirido com bebida alcóolica e mulheres.

Os dois protagonistas cômicos de *A grande guerra*, pela sua covardia e ausência de idealismo, foram criticados severamente pelo governo italiano e veículos de comunicação por expôr as forças armadas ao ridículo e ao retratá-los como homens comuns com falhas e fraquezas. Conforme destaca Mira Liehm: “Como em suas comédias anteriores, Monicelli criou figuras simpáticas de dois italianos comuns em desacordo com as leis do mundo”³ (LIEHM, 1984, p. 163). Giovanni e Oreste se afastam do paradigma fascista do soldado exemplar, aquele que valoriza a coragem, a valentia, a lealdade e a honra, propenso a grandes feitos, devoção à pátria e a gestos sacrificiais em benefício da nação. Assim eram representados os heróis da ficção de guerra da era do regime. “O filme de Monicelli foi o primeiro a desmitificar o controverso papel e desempenho da Itália na Primeira Guerra Mundial. Desde o início, a guerra foi glorificada como uma grande luta patriótica pela grandeza nacional e gradualmente se tornou uma lenda do heroísmo italiano incondicional”⁴ (LIEH, 1984, p. 163). O argumento da crítica oferece uma perspectiva interessante para se pensar a questão da construção de personagem no trabalho de Mario Monicelli.

Na comédia desenvolvida pelo diretor, observa-se, sobretudo, o interesse em colocar em evidência figuras desajustadas e à margem enfrentando circunstâncias adversas. Monicelli registra, com empatia, o indivíduo derrotado, o homem ordinário massacrado e subjugado pelas instituições ou, como destacado por Andrea Bini, há em seu olhar “um afeto especial pelos excluídos que Monicelli nunca abandonou ao longo de sua longa carreira”⁵. A aproximação dessa realidade social está vinculada à tradição do neorealismo, já que nele também se elege um “interesse em pessoas desamparadas que se empenham para sobreviver em uma sociedade hostil” (BINI, 2016, p. 62).⁶ Cabe ressaltar, assim, que a centralidade dada pelo cineasta a esse perfil de personagem não só evoca um padrão do cinema neorrealista, como também exerce uma função política ao subverter formas narrativas consolidadas do regime fascista.

A grande guerra rejeita uma visão positiva e engrandecedora do serviço militar. Antes disso, abordar o tema da Primeira Guerra pós-colapso do fascismo em uma chave irônica era interdito. Ao anunciar que faria uma comédia sobre esse evento histórico, o diretor foi amplamente criticado pela mídia e por camadas mais conservadoras da sociedade italiana. Ainda nos estágios iniciais das filmagens, o produtor do filme conseguiu auxílio do Ministério da Defesa, que havia se comprometido a emprestar armas e tanques à equipe. No entanto, órgão optou por retirar seu apoio ao descobrir o posicionamento da imprensa. Vários artigos foram publicados à época, acusando Monicelli

3 As in his previous comedies, Monicelli created appealing figures of two common Italians at odds with the laws of the world

4 Monicelli’s film was the first to desmitify Italy’s controversial role and performance in World War I. From the outset, the war was glorified as a great patriotic struggle for national grandeur and gradually became a legend of unconditional Italian heroism

5 a special affection for the outsiders that Monicelli never abandoned throughout his long career

6 interest in destitute people who strive to survive in a hostile society

e seu produtor de satirizar e prejudicar a imagem daqueles que se sacrificaram nas fronteiras da Itália. Como se recorda o cineasta:

O cinema, o teatro e a imprensa italianos eram proibidos de falar da Grande Guerra em outros termos que não fossem lisonjeiros. Depois que as notícias sobre meu filme foram divulgadas, a imprensa (...) publicou artigos escritos por jornalistas conhecidos que exigiam que o filme fosse interrompido. Foi lançada uma grande campanha: “Monicelli, [seus roteiristas] Age e Scarpelli desonrarão os seiscentos mil mortos da Primeira Guerra Mundial”⁷(MONICELLI *apud* LIEHM, 1984, p. 163)

Apesar disso, o filme foi concluído ainda assim e eventualmente alcançou prestígio por trazer à tona uma página ainda intocada da história italiana depois da queda do regime e oferecer um contraponto ao discurso oficialmente difundido pela ideologia fascista.

Com o objetivo declarado de elevar a moral das tropas e do público, as narrativas da era fascista possuíam um cunho marcadamente escapista e fins propagandísticos, em que se predominavam desfechos felizes e ímpetos patrióticos por meio de um tom triunfalista. Em contrapartida, o cinema de Monicelli, ao aliar comédia e história, assume um tom crítico como forma de se distanciar das glorificações da guerra realizadas por seus predecessores fascistas e operar um deslocamento contrário às visões do regime de exaltação de valores nacionais. Esses filmes, para além do cinema de ficção e estendendo-se também aos documentários, reportagens e cinejornais exibidos em sessões, se amparavam na criação de imagens palatáveis e sanitizadas da guerra para o consumo do público. Sendo assim, a ação nas trincheiras não era considerada um tópico apropriado para exibição, que geralmente se concentrava mais na artilharia e frentes de apoio e provisões, ou seja, em atividades militares auxiliares, conferindo destaque às celebrações após as vitórias italianas em batalhas. Sobre essa “estabilização da memória da Grande Guerra”, Marie-France Courriol escreve: “Em 1935, precisamente quando o cinema de ficção italiano começou a verdadeiramente abordar o assunto, o regime fascista já havia se apropriado da memória da Primeira Guerra Mundial, e sua ligação a esse evento fundamental havia se tornado um *leitmotiv* do discurso político”⁸ (COURRIOL, 2014, p. 347). A tendência da produção audiovisual do país naquele momento era, logo, de “comemorar em excesso seus triunfos e ocultar seus fracassos” (CINQUEGRANI, 2014 p. 324), sustentando uma ficção de omissão.

O próprio Monicelli, que trabalhou na indústria durante a era fascista como assistente de direção e roteirista, narra os obstáculos encontrados para a realização dos filmes. Como os estúdios eram controlados por Benito Mussolini, em alguns casos as filmagens eram supervisionadas por um oficial do governo apto a fazer intervenções. E Monicelli afirmava que o conteúdo produzi-

7 The Italian cinema, theater and press were prohibited from speaking of the Great War in other than flattering terms. After the news about my film was made public, the press (...) published articles written by well-known journalists who demanded that the film be stopped. A huge campaign was launched: “Monicelli, [his scriptwriters] Age and Scarpelli will dishonor the six hundred thousand dead of World War I

8 In 1935, precisely when Italian fiction cinema began to fully tackle the subject, the Fascist regime had already secured its hold on the memory of WWI, and its link to this fundamental event had become a leitmotif of political discourse

do nessas condições deveria ser denominado de “cinema de evasão”⁹, “onde não podiam haver problemas (...) e se valorizava bons sentimentos, atos de coragem e ações edificantes”¹⁰ (MONICELLI *apud* MANCINI, 1980, p. 55). Nesse contexto de coerção política e restrição de liberdades artísticas, o código de censura declarava que qualquer temática que viesse a ser considerada “ofensiva ao prestígio das instituições e figuras de autoridade que governavam a Itália, as forças armadas ou cidadãos privados”¹¹ (MANCINI, 1980, p. 55) não seria aceita.

Entretanto, já na sequência de abertura do filme de Monicelli, vemos imagens da guerra que se opõe às construções ficcionais prévias que também abordavam a Primeira Guerra Mundial no cinema italiano. Durante os créditos iniciais (*ver figuras 1, 2 e 3*), ao invés de oferecer ao espectador cenas de soldados em marcha, em combate, empunhando armas ou executando qualquer forma de ação militar, o que vemos é uma sucessão atividades prosaicas e triviais, como soldados cortando uma fatia de pão, enrolando um cigarro, enchendo seus cantis, costurando um botão, recebendo um prato de sopa ou com os pés afundando em lama. Esses planos nos mostram as tropas em toda sua banalidade e precariedade e retira delas, logo de início, qualquer dimensão grandiosa, épica ou heroica

O filme também busca produzir relações de intertextualidade com a mídia e imprensa do período fascista, sempre estabelecendo uma distinção entre o discurso sendo promovido por esses veículos e o discurso do filme. Um dos personagens é obcecado por Francesca Bertini, atriz conhecida por sua carreira sólida no cinema da era fascista. Como ressalta Maurizio Cinquegrani: “os filmes de ficção feitos durante a guerra dificilmente evocavam a sensação de aniquilação que caracterizava os campos de batalha. A produção de filmes italianos durante a guerra foi dominada por narrativas melodramáticas e sensacionalistas, estrelando atrizes famosas como Lydia Borelli e Francesca Bertini” (CINQUEGRANI, 2014, p. 327). E quando o soldado está discutindo com outro colega sobre os papéis de Bertini em alguns filmes, este simplesmente retruca “mas isso não é assim na vida real”. Ainda que possa ser considerada não mais do que uma fala banal sobre o descompasso entre o glamour das telas e a realidade cotidiana, ela também nos permite fazer uma leitura desse comentário como um aceno do filme ao cinema da época do regime, sempre alheio aos conflitos sociais do país. Parece pertinente, inclusive, destacar que essa é precisamente a sequência que antecede a partida do batalhão para as trincheiras.

Outra ilustração significativa ao endereçamento feito aos suportes de comunicação se dá quando os soldados esfomeados e cheios de piolho se protegem de uma chuva em um abrigo precário. Um deles segura o jornal *Domenica del Corriere*, cuja ilustração de capa retrata os soldados sentados diante de uma lareira, celebrando o Natal em seu alojamento. O homem que segura o jornal diz “Está vendo? Estes somos nós. Estamos dentro de uma casa, todos contentes” e em seguida lê a matéria, que descreve o período de trégua entre as operações como um momento em que estão “todos em volta dos aquecedores de campo, matando as horas com músicas e canções”. A organização visual do plano constitui quase um *mise en abyme* às avessas, uma vez que a narrativa que está

9 a cinema of evasion

10 could not exist problems (...) The greatest emphasis was given to the good sentiments, to courageous acts, to the more edifying things

11 offensive to the prestige of the institutions and figures of authority that governed Italy, the armed forces or private citizens

contida dentro da outra contradiz a primeira (*ver figura 4 e 5*). Em vez de um efeito de duplicação o que se forma é um desacordo entre as duas composições, um encaixe de níveis narrativos que se confrontam, camadas que são colocadas em crise. Esse é dos planos que atua de forma mais emblemática em *A grande guerra*, na medida em que emprega recursos expressivos da linguagem cinematográfica, como o enquadramento, para expôr a construção romantizada da Primeira Guerra feita pelos meios de comunicação instrumentalizados pelo governo italiano. Percebe-se, ainda, na cena ilustrada na capa da revista e em sua descrição, a ideia de coesão social defendida pela ideologia fascista. Courriol argumenta: “Um elemento fundador da cultura política do fascismo, a memória da Primeira Guerra Mundial foi construída sobre uma memória seletiva do conflito, purgada violentamente de seus elementos perturbadores”¹² (COURRIOL, 2014, p. 346) Afinal, promoviam-se ideais ilusórios de união entre as classes e um sentido fictício de solidariedade, em um empenho de vender o mito da unidade nacional que insinuava que todas as camadas sociais e todos os homens estavam unidos na guerra em colaboração harmoniosa

Entretanto, um dos elementos recorrentes no trabalho de Monicelli são as divisões regionais que delimitam o território italiano. É marcado no filme esse embate cultural entre as várias regiões da Itália. Convém sublinhar que há um contraste socioeconômico e político, historicamente constituído, entre o norte e o sul da península, tendo como eixo principal a oposição entre norte industrializado e sul agrário. “A dimensão regional da guerra era frequentemente enfatizada no cinema através do uso do dialeto”¹³ (CINQUEGRANI, 2014, p. 328), aponta Cinquegrani sobre produções italianas da época. Em *A grande guerra*, a narrativa salienta o tensionamento entre esses pólos, uma vez que cada personagem assume para si sua identidade local, instituindo os soldados de outras origens dentro da própria Itália como um outro a ser hostilizado ou. Isso se estabelece desde o início da trama através dos dois personagens principais, visto que um é de Roma e o outro de Milão, característica que é trabalhada na forma de contrastes reiterados. Ao longo da narrativa, Giovanni e Oreste se provocam repetidamente, baseando-se nos estereótipos que definem os romanos e os milaneses. No momento em que se conhecem, logo na primeira troca entre eles o Giovanni já declara ‘ah, você é romano’, carregando em sua fala uma nota de distanciamento e desconfiança. Além disso, a própria linguagem enunciada pelos seus personagens reflete essa perspectiva fragmentada da nação italiana com o uso frequente de dialetos e sotaques que agem como uma barreira linguística entre os soldados.

No filme, é comum haver desentendimentos e confusões entre os indivíduos em razão dessas variantes do idioma. De tal maneira que, próximo ao desfecho, Giovanni e Oreste se abrigam em um celeiro para se esconderem e ouvem vozes de pessoas se aproximando. Oreste ouve atentamente, reconhece algumas palavras e então diz, baseando-se na forma que os ouviu pronunciar as palavras, que “Eles são de Bergamo, são nossos companheiros”, mas Giovanni o corrige dizendo que na verdade se trata do inimigo austríaco. Ou seja, o filme progressivamente constrói situações em que ocorrem estranhamentos e falhas na comunicação entre os falantes de suas respectivas comunidades regionais, a ponto de cometerem o equívoco de achar que os austríacos são italianos.

12 A founding element of Fascism’s political culture, the memory of the First World War was therefore constructed on a selective memory of the conflict, violently purged of its disturbing elements

13 The regional dimension of the war was often emphasised in film through the use of dialect

A grande guerra encerra com uma conclusão ambígua, colocando o espectador diante de uma morte supostamente heróica dos dois protagonistas, que escolhem o sacrifício à traição de sua unidade militar. Giovanni e Oreste são capturados pelo inimigo austríaco e revelam, acidentalmente, um plano de ataque que estava sendo arquitetado pelo seu regimento. Ao perceberem o deslize, decidem negam-se a fornecer informações mais detalhadas sobre a localização exata do batalhão, mesmo sob ameaças do comandante de fuzilamento. O plano seguinte exhibe as tropas italianas em batalha, enfrentando uma dura derrota. Um dos soldados comenta: “E pensar que aqueles dois conseguiram se safar!”. A recusa dos protagonistas os condena a execução, mas esse gesto derradeiro de altruísmo permanece no anonimato e ambos morrem com a reputação de preguiçosos e insolentes. É inevitável refletir sobre essa trajetória dos personagens, do esforço de deserção à morte heróica, como um ato final de redenção. Um exame mais atento, porém, dos traços definidores da comédia de Monicelli nos permite pensar que esse desfecho preocupa-se menos em validar a virtude inerente dos combatentes italianos do que salientar o senso de humor sombrio cínico e sombrio característico das obras do cineasta. Sobre o cinema de Monicelli, Andrea Bini sugere que ele, com sua visão cínica da sociedade italiana, “critica o otimismo social do neorealismo rosa e narra o fracasso da esperança neorrealista de reconstruir o país em torno de um novo conjunto de valores humanitários”¹⁴ (BINI, 2016, p. 69). Assim, o feito corajoso de Giovanni e Oreste esvazia-se de qualquer significado solene para dar lugar a um sentimento de desesperança e impossibilidade que permeava não só os filmes do diretor, mas muitas das *comedias all’italiana* como um todo.

Ao explorar as conexões que Monicelli estabelece com a história em *A grande guerra*, observa-se que o diretor explora o legado cultural da retórica fascista no cinema italiano. Como uma ferramenta política de controle social, as produções cinematográficas dessa era se articulavam a partir de uma perspectiva nacionalista que representava os oficiais do exército e os campos de batalha de forma romântica e higienizada, tendo a finalidade de instituir o consenso sobre a memória nacional da Primeira Guerra e deter uma versão unívoca do conflito.

A obra de Monicelli recusa esse pensamento do regime ao não omitir os horrores da guerra, incluindo em sua narrativa as ruínas e os destroços, os feridos e os mortos. Seu filme pacifista propõe uma reflexão sobre o lugar do cinema de ficção no imaginário italiano do pós-guerra, uma vez que se insere na cinematografia de seu país como um dos primeiros trabalhos a oferecer uma contestação frontal do mito fascista da primeira guerra.

14 criticizes the social optimism of pink neorealism and narrates the failure of neorealist hope to rebuild the country around a new set of humanitarian values

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BINI, Andrea. *Male Anxiety and Psychopathology in Film: Comedy Italian Style*. [S. l.]: Springer, 2016.

CINQUEGRANI, Maurizio. Place, Time and Memory in Italian Cinema of the Great War. In: LÖSCHNIGG, Martin; SOKOLOWSKA-PARYZ, Marzena. *The Great War in Post-Memory Literature and Film*. [S. l.]: Walter de Gruyter GmbH & Co KG, 2014.

COURRIOL, Marie-France. Looking back on the myth of the Great War: Anti-rhetoric, war culture and film in Fascist Italy. *Media, War & Conflict*, SAGE Publications, v. 7, n. 3, 2014. Disponível em: sagepub.co.uk. Acesso em: 20 ago. 2018.

LANDY, Marcia. *Cinema and Counter-History*. 2. ed. Indiana University Press, 2015.

LIEHM, Mira. *Passion and defiance: film in Italy from 1942 to the present*. University of California Press, 1984.

MANCINI, Elaine. Film Weapons For and Against the Regime: 1935 in Italy. *Oxford Art Journal: Propaganda*, Oxford University Press, 1980. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1360219>. Acesso em: 19 set. 2019.

YOUNG, Deborah; MONICELLI, Mario. Poverty, Misery, War and Other Comic Material: An Interview with Mario Monicelli. *Cinéaste*, Cineaste Publishers, Inc., v. 29, n. 4, 2004.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1



Figura 2



Figura 3



Figura 4



Figura 5



MULHER MARAVILHA (2017): UM FILME DE SEGUNDA GUERRA MUNDIAL AMBIENTADO NA PRIMEIRA GUERRA MUNDIAL

José Otaviano da Mata Machado¹

Resumo: *Mulher Maravilha*, adaptação para o cinema de 2017, dirigida por Patty Jenkins, oferece um olhar contemporâneo sobre a Primeira Guerra Mundial. Contudo, as histórias em quadrinhos que servem de material fonte para a adaptação são produtos da chamada “Era de Ouro” dos quadros de super-herói estadunidenses, e são marcadamente produtos do período da Segunda Guerra Mundial. Portanto, a adaptação efetua um processo de deslocamento cronológico da ambientação tradicional da personagem Mulher Maravilha. Esse deslocamento tem efeitos diretos na recepção da obra – efeitos em grande parte causado pelas profundas distinções entre os mitos de cada uma das duas guerras mundiais (HYNES, 1992, 1998). Esse trabalho investiga os efeitos desse deslocamento e suas consequências para um olhar contemporâneo sobre a Primeira Guerra Mundial.

Palavras-chave: Primeira Guerra Mundial; Segunda Guerra Mundial; Mulher Maravilha.

Abstract: *Wonder Woman*, a 2017 movie adaptation directed by Patty Jenkins, offers a contemporary look into the First World War. However, the comic books by which the adaptation was inspired are products of the so-called “Golden Age” of American super-hero comic books, and are notably a product of the Second World War. Therefore, the adaptation effects a process of chronological displacement of Wonder Woman’s traditional setting. Such displacement has direct effects on how the work is perceived – effects caused, in great part, by the profound differences between the myths of each of the two World Wars (HYNES, 1992, 1998). The present work investigates the effects of this displacement, and its consequences for a contemporary look on the First World War.

Keywords: First World War; Second World War; Wonder Woman.

¹ Doutorando em Teoria da Literatura e Literatura Comparada (Bolsista CAPES) na Universidade Federal de Minas Gerais.

Now I know that only love can truly change the world.

Diana Prince

A primeira metade da década de 1940 é conhecida por historiadores dos quadrinhos estadunidenses como a “Era de Ouro” do gênero (QUATTRO, 2004). Essa categorização faz parte de uma divisão que separa a história dos quadrinhos de super-herói estadunidenses em 4 “eras”, marcadas por transformações na indústria, no público consumidor e na sociedade americana. A Era de Ouro é a primeira dessas eras, iniciada em 1938 com a publicação de *Action Comics #1* – a primeira aparição do personagem Super-Homem, o grande arquétipo dos personagens de super-herói, criado por Jerry Siegel e Joe Shuster (SPIEGELMAN, 2019). O boom das histórias em quadrinhos de super-heróis nos Estados Unidos é indissociável da Segunda Guerra Mundial, do advento do Fascismo na Europa e do impacto de ambos na consciência americana da época. Art Spiegelman discute esse aspecto em um recente ensaio sobre os 80 anos da editora Marvel Comics – censurado pela própria editora²:

(...) talvez valha a pena ressaltar (não por orgulho étnico, mas para jogar luz sobre a crueza e os temas específicos dos primeiros gibis) que os pioneiros dessa mídia embrionária que moravam em Nova York eram predominantemente judeus e de outras minorias. Não foram só Siegel e Shuster, mas toda uma nova geração de imigrantes e seus filhos — os mais vulneráveis às mazelas da Grande Depressão —, que acompanhavam de perto a ascensão do virulento antissemitismo na Alemanha. Foram eles que criaram os *Übermenschen* norte-americanos, que lutavam por uma nação que, ao menos nominalmente, receberia “seus fatigados, seus pobres, suas massas encurraladas que anseiam respirar liberdade...”, como dizem os versos gravados na Estátua da Liberdade. (SPIEGELMAN, 2019)

Não por acaso, a Era de Ouro testemunhou uma profusão de personagens patrióticos vestindo as cores da bandeira estadunidense e enfrentando agentes e soldados nazistas tanto em solo americano quanto europeu. Além do hoje famoso Capitão América, criação de Joe Simon e Jack Kirby para a editora Timely Comics (hoje Marvel Comics), mais uma infinidade de super-heróis patrióticos desfilou pelas páginas desses quadrinhos, com nomes como Mr. America (DC Comics), The Flag (Ace Comics), Captain Flag (MLJ Comics) e American Crusader (Nedor Comics). Poucos personagens dessa era sobreviveram à crise que atingiu a indústria de quadrinhos americana após o final da Segunda Guerra. Além dos já mencionados Capitão América e Super-Homem, galgaram também lugares consolidados na cultura *pop* o Batman, o Aquaman, o Arqueiro Verde e uma das poucas personagens femininas da época: a Mulher Maravilha.

A personagem Mulher Maravilha (*Wonder Woman*, no original) teve sua primeira aparição na oitava edição do quadrinho *All Star Comics*, publicada em outubro de 1941.

² O ensaio foi encomendado pela editora Folio Society como uma introdução a um livro ilustrado comemorativo dos 80 anos da Marvel Comics. Contudo, o ensaio foi vetado pela própria Marvel – coeditora da publicação – devido a menções críticas ao presidente estadunidense Donald Trump. No ensaio, Spiegelman o chama de “Caveira Laranja”, em menção ao clássico vilão “Caveira Vermelha”, aqui-inimigo do herói da Era de Ouro Capitão América.

Criada pelo psicólogo William Moulton Marston – criador do polígrafo, autodeclarado feminista e defensor de práticas fetichistas como forma de transformação social (LEPORE, 2014) –, a personagem rapidamente se transformou em um símbolo de destaque em meio à miríade de personagens que povoavam as páginas das revistinhas da Era de Ouro.

Como é de praxe em histórias em quadrinhos de super-heróis de longa publicação, a história de origem da Mulher Maravilha sofreu diversas alterações com o passar das décadas, mas é possível traçar alguns elementos principais que se mantiveram consistentes. Diana – o alter ego de Mulher Maravilha – é uma guerreira amazona de uma ilha isolada no meio do oceano, onde homens são proibidos de entrar. Um dia, o avião do piloto da Força Aérea dos Estados Unidos Steve Trevor cai na ilha e é encontrado pela guerreira, que se apaixona pelo soldado. Diana conquista, com sua vitória em um torneio de combate, o direito de sair da ilha para escoltar Steve Trevor de volta para o “Mundo dos Homens”. Ela ganha um uniforme especial para essa missão, um presente de sua mãe Hipólita, rainha das Amazonas. De posse da icônica vestimenta, dos invencíveis Braceletes da Submissão – capazes de defletir balas – e do Laço da Verdade – que consegue extrair confissões de qualquer pessoa –, a Mulher Maravilha inicia suas aventuras nos Estados Unidos dos anos 1940.

Como outros super-heróis do período, as aventuras da heroína eram marcadas pelo clima de patriotismo da Segunda Guerra Mundial, com aventuras que frequentemente envolviam o desmantelamento de células de espionagem nazistas em território americano. Suas histórias são indissociáveis de seu contexto de publicação nos anos 1940.

Dito isso, o longa-metragem *Mulher Maravilha (Wonder Woman, 2017)*, da diretora Patty Jenkins, apresenta um deslocamento notável e digno de análise: no filme, a jornada de Diana para longe de sua ilha-natal Themyscira em direção ao “Mundo dos Homens” não se dá durante a Segunda Guerra Mundial, mas durante a Primeira Guerra Mundial. Esse deslocamento temporal tem implicações diretas no enredo: no filme, Steven Trevor não é um piloto da Força Aérea dos Estados Unidos, mas sim um espião do Serviço de Inteligência Britânico, que cai na ilha de Themyscira fugindo de uma unidade do exército alemão que o identifica espionando um laboratório secreto dos Poderes Centrais no império Turco-Otomano, dias antes da assinatura do armistício que colocaria um fim no conflito. Quando Steve Trevor conhece Diana após ser resgatado por ela, ele a diz que precisa voltar à Inglaterra para relatar a seus superiores uma descoberta terrível: o general Erich Ludendorff – um dos vilões do filme, contraparte ficcional de uma figura histórica central nos esforços de guerra alemães a partir de 1916 – estaria desenvolvendo, junto à cientista Isabel Maru – conhecida como “Doutora Veneno”, uma vilã clássica nos quadrinhos da Mulher Maravilha – uma versão mais fatal do gás mostarda, contra a qual o uso de máscaras de gás seria inútil. O plano de Ludendorff seria o de liberar o gás nas trincheiras do front ocidental antes da assinatura do armistício. Ao ouvir o relato de Steve Trevor sobre suas descobertas, Diana se convence de que a Primeira Guerra Mundial é, na verdade, um plano do deus da guerra Ares – um deus sobre o qual sua mãe lhe contava aterrorizantes histórias desde sua infância. Entendendo que a missão das Amazonas é a de proteger o mundo dos homens dos planos de Ares, Diana decide ir para a Inglaterra com Trevor com a promessa de que o soldado a levaria ao front, onde ela acreditava que poderia encontrar Ares e enfrentá-lo em combate. A heroína acredita que ao matar o deus, a guerra instantaneamente acabaria – uma hipótese que de fato se confirma ao final do filme.

A escolha de deslocar a ambientação de *Mulher Maravilha* de suas origens na Segunda Guerra Mundial para uma reinvenção da personagem na Primeira Guerra foi discutida e justificada pelo roteirista Allan Heinberg, pelo produtor Zack Snyder e pela diretora Patty Jenkins. Dentre as justificativas, eles mencionam os paralelos entre o mundo durante a década de 1910 e o momento histórico presente: “estamos em um mundo muito ‘Primeira Guerra Mundial’ com o nacionalismo e com o quão fácil seria começar um conflito global” (SPERLING, 2017).³ Heinberg acrescenta ainda o interesse em retratar um mundo que pela primeira vez testemunhava uma guerra automatizada, com o advento da metralhadora e do gás. A diretora Patty Jenkins ainda menciona o interesse por ambientar o filme em uma guerra em que “não era claro quem estava certo”.

As características da Primeira Guerra Mundial elencadas pela equipe de produção de *Mulher Maravilha* de fato são traços distintivos do conflito – são parte do “mito da guerra” (a ser discutido a seguir). Contudo, cabe questionar se de fato o longa-metragem trabalha esses aspectos – ou seja, há mesmo um questionamento do papel do nacionalismo? O horror da guerra automatizada é realmente retratado? Existe de fato uma ambiguidade moral no filme? A hipótese desse artigo é a de que a resposta é negativa para todas essas perguntas. Embora *Mulher Maravilha* explore, de veras, tais questões, sua abordagem consiste em um tratamento estético e narrativo muito distinto do que se espera de narrativas de Primeira Guerra Mundial – e, arrisco dizer, muito mais apologético à própria guerra. O que busco evidenciar a seguir é como esse discurso em certa medida apologético surge de estratégias narrativas e visuais que ecoam não a forma como a Primeira Guerra Mundial foi historicamente representada, mas sim, a representação da Segunda Guerra Mundial. De tal forma, o argumento central desse trabalho pode ser resumido como: *Mulher Maravilha* é um filme de Segunda Guerra Mundial **ambientado na Primeira Guerra Mundial**. Porém, antes de aprofundar esse argumento, cabe definir de forma mais explícita o que quero expressar por “um filme de Segunda” ou “de Primeira Guerra Mundial” – ou seja, explicitar quais são os “mitos” de ambos os conflitos.

O MITO DA GUERRA

A expressão “mito” é usada para definir diferentes categorias em diferentes campos das humanidades, e essa polissemia da palavra frequentemente gera desencontros. O conceito a ser trabalhado aqui é “Mito da guerra”, uma categoria elaborada por Samuel Hynes em, centralmente, duas obras (*A War Imagined* e *The Soldiers’ Tale*) para designar a narrativa coletiva que emerge a partir de um conflito bélico. A categoria deve ser entendida aqui como uma definição própria, que emerge dos estudos de literaturas de guerra, e não como uma categoria derivada de outras definições de “mito” propostas pela antropologia ou pela crítica literária. Hynes define o “mito da guerra” da seguinte forma, em duas ocasiões diferentes:

³ “We are in a very WWI world today with nationalism and how it would take very little to start a global conflict”

Eu uso esta expressão [*o Mito da Guerra*] não para implicar uma falsificação da realidade, mas uma versão imaginativa dela, a estória da guerra que evolui, e que veio a ser aceita enquanto verdade. A construção dessa estória iniciou durante a guerra, e cresceu nos anos seguintes, assimilando em seu caminho aquilo que era compatível com seus julgamentos, e rejeitando o que não era. O Mito não é a Guerra por inteiro: é um conto que confirma um conjunto de atitudes, uma ideia do que foi a guerra e do que ela significou. (HYNES, 1992, loc. 74).⁴

[Por mito] eu quero dizer a narrativa simplificada que evolui a partir de uma guerra, através da qual ela é significada: uma Guerra Boa, uma Guerra Má, uma Guerra Necessária. Mitos parecem ser socialmente necessários, como julgamentos ou justificativas para os terríveis custos da guerra, mas eles assumem forma às custas da particularidade e da ordinariedade da experiência (...). O mito de uma guerra conta o que é imaginável e administrável. (HYNES, 1998, p.xiii)⁵

Assim, o Mito da Guerra pode nos oferecer um pano de fundo sobre o qual é possível trabalhar, comparativamente, uma “narrativa simplificada” que pode resumir o cânone hegemônico das representações de um determinado conflito contra o qual podemos projetar uma obra em particular. Para entender, portanto, a tese do presente trabalho de que “*Mulher Maravilha* é um filme da Segunda Guerra Mundial que se passa na Primeira Guerra Mundial”, convém resgatar o que Hynes diz sobre o mito de cada um desses conflitos.

O livro *A War Imagined* consiste em um esforço de Hynes de mapear o Mito da Primeira Guerra Mundial desde o prelúdio do conflito, até a consolidação de sua narrativa no período entreguerras. Ao longo do estudo, o autor traz à tona as inúmeras contestações e dissonâncias entre diferentes escritores, poetas e artistas durante a guerra, e evidencia que a construção do mito foi um longo processo de disputa por hegemonia. Porém, removidas as dissonâncias, o autor propõe que o “mito da Primeira Guerra” pode ser reduzido da seguinte forma:

(...) uma geração de jovens inocentes, com suas cabeças cheias de altas abstrações como Honra, Glória e Inglaterra, foram à guerra para tornar o mundo um lugar seguro para a democracia. Eles foram massacrados em batalhas estúpidas planejadas por generais estúpidos. Aqueles que sobreviveram ficaram chocados, desiludidos e amargurados por suas experiências de guerra, e viram que seu verdadeiro inimigo não eram os alemães, mas os velhos de seu próprio país que

4 I use that phrase in this book to mean not a falsification of reality, but an imaginative version of it, the story of the war that has evolved, and has come to be accepted as true. The construction of that story began during the war, and grew in the years that followed, assimilating along the way what was compatible with its judgments, and rejecting what was not. The Myth is not the War entire: it is a tale that confirms a set of attitudes, an idea of what the war was and what it meant.

5 “(...) I mean rather the simplified narrative that evolves from a war, through which it is given meaning: a Good War, a Bad War, a Necessary War. Myths seem to be socially necessary, as judgments or justifications of the terrible costs of war, but they take their shape at the expense of the particularity and ordinariness of experience (...). The myth of a war tells what is imaginable and manageable (...).”

mentiram para eles. Eles rejeitaram os valores da sociedade que os mandou à guerra, e ao fazê-lo separaram sua própria geração do passado e de sua herança cultural. (...) [os elementos essenciais dessa estória] constituem um conjunto de disjunções abruptas (...) que podem ser reduzidas a duas proposições concisas: os velhos traem os jovens, o passado é remoto e inútil. (HYNES, 1992, loc. 74)⁶

Para definir o mito da Segunda Guerra Mundial, em *The Soldiers' Tale*, Hynes compara o conflito com a Primeira Guerra, de forma a traçar uma definição em oposição; se a Primeira Guerra foi o conflito da desilusão, da traição e da ruptura, a Segunda Guerra é mitologizada como a “Guerra Boa” ou, no mínimo, como a “Guerra Necessária” – principalmente em função da tangibilidade de seu inimigo (o fascismo internacional), ausente no conflito anterior. Havia na Segunda Guerra Mundial o que Hynes definia como uma “diferença em termos de autoridade moral”:

A Primeira Guerra Mundial começou no idealismo, mas perdeu sua certeza moral conforme os combates se acirravam. A Segunda Guerra começou com um senso de necessidade moral mais claro e nunca o perdeu. A maioria das pessoas aceitavam que o Nazismo era omal e, em menor grau e posteriormente, que os homens que comandavam o Japão eram maus também. Uma guerra contra esses inimigos era um “Guerra Boa” – uma frase que nunca se tornou um oximoro, nem sequer no fim, embora àquela altura sessenta milhões de seres humanos tivessem morrido. (HYNES, 1998, p. 111)⁷

Hynes propõe então que o mito da Segunda Guerra Mundial pode ser reduzido ao epíteto da “Guerra Boa”. Para o autor, a força desse mito é tão forte que frequentemente ele não aparece de forma explícita nas narrativas, mas “por trás do relato – uma convicção não expressa, tão certa que não precisa ser dita, de que essa era uma guerra em que valia a pena lutar” (HYNES, 1998, p. 112)⁸. Ele acrescenta:

Essa é uma visão romantizada e esteticizada da guerra, a colocando em termos

6 (...) a generation of innocent young men, their heads full of high abstractions like Honour, Glory and England, went off to war to make the world safe for democracy. They were slaughtered in stupid battles planned by stupid generals. Those who survived were shocked, disillusioned and embittered by their war experiences, and saw that their real enemies were not the Germans, but the old men at home who had lied to them. They rejected the values of the society that had sent them to war, and in doing so separated their own generation from the past and from their cultural inheritance. (...) [the essential elements of this story] constitute a set of abrupt disjunctions (...) which can be reduced to two terse propositions: the old betray the young; the past is remote and useless.”

7 There was also a difference in moral authority. The First World War began in idealism but lost its moral certainty as the fighting ground on. The Second War began with a clearer sense of moral necessity and never lost it. Most people accepted that Nazism was evil and, to a lesser degree and later, that the men who ran Japan were evil too. A war against those enemies was a “Good War” – a phrase that never became an oxymoron, not even at the end, though by then sixty million human beings had died.

8 But though “war between good and evil” doesn’t appear explicitly in the narratives, it is there, **behind** the telling – an unexpressed conviction, so certain that it doesn’t need to be said, that this was a war worth fighting.

literários e teatrais de forma a obscurecer questões complexas; mas parece ser a forma que muitas pessoas a imaginaram e ainda imaginam. E o drama de fato estava lá; **havia** heróis e vilões. O que é mais importante é que eles nunca mudaram: no fim de tudo, os exércitos voltaram pra casa ainda certos de que o mesmo bem era bom, e de que os mesmos males eram maus. (HYNES, 1998, p. 113, **grifo do autor**)⁹

Uma vez colocados os mitos da Primeira e da Segunda Guerra Mundial em contraste, suas diferenças são claras: o conflito de 1914 a 1918 foi uma campanha desmoralizante, cujos ideais ruíram diante do julgamento histórico, marcada por desilusão, por desconfiança nas altas patentes e pelo surgimento de um sentimento de empatia pelas tropas inimigas. Já o conflito entre o Eixo e os países Aliados é mitologizado como a “Guerra Boa”, uma guerra de superioridade moral e princípios certos contra um inimigo que mesmo hoje ainda é representado como um verdadeiro “vilão” da vida real: o nazi-fascismo. Localizadas essas diferenças, convém então retornar à adaptação de *Mulher Maravilha* para o cinema.

UM FILME SOBRE A PRIMEIRA GUERRA MUNDIAL

Mulher Maravilha apresenta esforços claros de localizar o enredo durante a Primeira Guerra Mundial. Os elementos cenográficos, a toponímia e os protagonistas políticos do enredo, naturalmente, confirmam a ambientação: o figurino corresponde aos uniformes de soldados ingleses e alemães de 1918, os aviões caça do filme, como o pilotado por Steve Trevor, são modelos da Primeira Guerra, locais como as trincheiras e a Terra de Ninguém aparecem proeminentemente no longa, etc. Mas não é só no nível visual e cenográfico que o filme localiza temporalmente seu enredo: os principais traços do “mito” da Primeira Guerra estão presentes no filme – por vezes de forma quase didática. A alienação entre os combatentes do *front* e os generais que os comandam, por exemplo, se torna explícita em um diálogo entre Steve Trevor e um oficial de alta patente na Inglaterra, em que o espião diz que se o lançamento do novo gás mostarda de Ludendorff não for impedido, todos os soldados – ingleses e alemães – morrerão, ao que o oficial inglês o responde: “isso é o que soldados fazem”.

Outro aspecto do mito da Primeira Guerra Mundial que é notável no filme, mencionado inclusive na entrevista citada anteriormente com a equipe de produção do longa, é o aspecto automatizado da guerra e a escala de destruição de seus armamentos. A “versão mais letal de um gás mostarda” desenvolvida pela Doutora Veneno para o general Ludendorff serve como uma metáfora para a submissão da ciência ao esforço de guerra e o uso de tecnologia de ponta como estratégia de assassinato em massa eficiente. Como se a mera intro-

⁹ This is a romanticized and aestheticized version of the war, putting it into literary and theatrical terms in order to obscure complex issues; but it seems to be the way many people imagined it and still do. And the drama was there all right; there *were* heroes and villains. What is more important, they never changed; at the end of it all, the armies went home still certain that the same goods were good, the same evils were evil.

dução do gás como um dispositivo central no roteiro não fosse o bastante, um diálogo entre Diana e Trevor explicita essa relação: a amazona pergunta ao espião “Que tipo de arma mata qualquer coisa [no campo de batalha]?”, e ele lhe responde “Nessa guerra? Qualquer tipo.”¹⁰

A desilusão da guerra é também objeto de representação no filme. Uma cena em particular parece ilustrar esse aspecto do mito de forma notável, sem lançar mão de diálogos. Quando Diana e Trevor estão a caminho do front, eles se misturam a um grande grupo de novos soldados que também estão se preparando para embarcar. A cena é filmada em uma ponte, onde do lado direito – onde estão Diana e Trevor – caminham soldados jovens, sorridentes, cantando canções e conversando em voz alta, e do lado esquerdo vê-se soldados feridos retornando do *front*, alguns inclusive sendo carregados, com corpos mutilados, rostos tristes e uniformes rasgados.

Em certa medida, a própria noção de que os soldados adversários não eram os verdadeiros inimigos é também contemplada no filme. Ao final do longa, é revelado que de fato a guerra estava sendo causada pela influência do deus da Guerra Ares – porém, ao contrário do que Diana imagina inicialmente, ele não está disfarçado como o general alemão Ludendorff, mas sim como Sir Patrick Morgan, um membro do Gabinete Imperial de Guerra, superior de Steven Trevor e, supostamente, um dos maiores defensores do armistício. A revelação de que Morgan – um oficial inglês – é na verdade Ares, parece confirmar a narrativa de que a guerra foi uma grande mentira contada a jovens soldados para lutar contra outros jovens soldados que nunca lhe fizeram mal algum em nome de princípios vagos como “Honra”, “Glória” e “Inglaterra”, como proposto por Hynes em sua definição do mito da Primeira Guerra Mundial.

Somados todos esses aspectos, é evidente que *Mulher Maravilha* é um filme que busca representar a Primeira Guerra Mundial de forma coerente com seu mito da guerra – chegando a expor os aspectos desse mito de forma explícita e quase didática. Mas esses aspectos todos parecem estar em um nível puramente narrativo, contemplados no roteiro e na ambientação. Ao aprofundarmos a investigação de aspectos semióticos do filme, algumas fissuras começam a se tornar evidentes.

UM FILME DE SEGUNDA GUERRA MUNDIAL

Há uma cena em *Mulher Maravilha* que é de particular interesse: por volta do final do primeiro ato do filme, Diana conhece as trincheiras do *front* ocidental pela primeira vez. Uma camponesa alemã a implora pra que ajude civis que estão em um pequeno vilarejo sitiado além da trincheira inimiga. A heroína faz menção de ir ajudá-los, mas Steve Trevor a diz que isso é impossível: a vila está além da Terra de Ninguém – a *No Man's Land* –, o espaço intransponível entre as duas trincheiras. O espião a explica que nenhum homem (“*no man*”) consegue atravessar a faixa, devido ao fogo inimigo intenso vindo do outro lado. Trevor ainda completa com um dado historicamente preciso: aqueles homens estavam alocados naquela trincheira há um ano, e mal tinham avançado polegadas. Diana não aceita

10 “What kind of weapon kills anything?” “In this war? Any kind”.

a argumentação, se despe do sobretudo que estava vestindo e revela seu icônico uniforme de amazona por baixo, com seu escudo, sua espada, seus braceletes e seu laço. Sob olhares incrédulos de soldados britânicos, ela sobe a escada para fora da trincheira e avança rumo à Terra de Ninguém. Quando as linhas inimigas abrem fogo contra a heroína, ela deflete os tiros com seus braceletes – em câmera lenta, num enquadramento dramático filmado de baixo para cima. A partir daí, Diana corre em direção à trincheira alemã, usando de seu escudo e seus braceletes para avançar, enquanto a música tema da personagem ressoa em um arranjo orquestral épico de fundo. Seu avanço inspira os demais soldados britânicos que também deixam as trincheiras e avançam pela Terra de Ninguém, até que eventualmente a heroína consegue alcançar a vila e libertá-la do exército inimigo.

Essa é uma cena central do filme – ela é o primeiro momento em que vemos Diana usando seu icônico uniforme de super-heroína e é uma cena amplamente usada nos trailers e pôsteres promocionais do longa. Mas, mais do que isso, creio que essa cena pode ser usada de forma metonímica para compreender a inadequação na representação que o filme faz da Primeira Guerra Mundial como um todo.

É importante lembrar que, diferentemente da Segunda Guerra Mundial, onde avanços e retrocessos das linhas eram registrados semanalmente na forma de mapas animados nos rolos de filme de notícias projetados nos cinemas, a Primeira Guerra teve uma geografia consideravelmente estável – ou, é possível ainda dizer, estática. O sistema de trincheiras que cruzava a Europa de norte a sul no Front Ocidental se deslocou muito pouco ao longo dos quatro anos de guerra. O avanço era praticamente uma impossibilidade.

Do inverno de 1914 até a primavera de 1918 o sistema de trincheiras era fixo, movendo aqui e ali algumas centenas de jardas, movendo em grandes ocasiões até algumas milhas. Papelarias de Londres que vendiam mapas se sentiam à vontade para estocar “mapas do ‘Front Ocidental’ com uma grossa e ondulante linha preta desenhada de Norte a Sul, ao longo da qual estava impresso ‘Linhas Britânicas.’ (FUSSEL, 2000, p. 36)¹¹

A estagnação das posições é uma marca distintiva da Primeira Guerra Mundial, e um aspecto central de seu mito. Quando a Mulher Maravilha cruza sozinha a Terra de Ninguém, e com isso motiva uma unidade inteira do exército britânico a acompanhá-la e tomar a trincheira inimiga, o que está em questão é muito mais profundo do que uma mera imprecisão histórica: ao cruzar a Terra de Ninguém, Diana está cruzando os limites do mito da guerra, rompendo com um de seus maiores paradigmas. Um interessante exercício é comparar a cena com outras cenas de tentativas de travessia da Terra de Ninguém encenadas pelo cinema, como, por exemplo, no clássico filme de Stanley Kubrick *Glória Feita de Sangue* (1957). Se, em *Mulher Maravilha* a travessia é justamente a cena de virada do filme, onde a personagem de Diana se consolida como a super-heroína de guerra, no filme de Kubrick a fracassada tentativa de travessia é o mote para o julgamento exemplar em corte marcial

¹¹ From the winter of 1914 until the spring of 1918 the trench system was fixed, moving here and there a few hundred yards, moving on great occasions as much as a few miles. London stationers purveying maps felt secure in stocking “sheets of ‘The Western Front’ with a thick wavy black line drawn from North to South alongside which was printed ‘British Line’”.

de três soldados por “covardia” ao recuarem após receberem ordens de alcançar as linhas inimigas. O avanço de Diana rumo às trincheiras alemãs remete de forma muito mais forte ao cinema da Segunda Guerra Mundial, em filmes como *O Portal da Glória* (1949, *Sands of Iwo Jima*, no original), de Allan Dwan, ou o clássico épico do desembarque na Normandia *O Mais Longo dos Dias* (1962, *The Longest Day*, no original), de Ken Annakin, Andrew Marton *et al* – ambos filmes que retratam longas cenas de avanço e conquista de território inimigo.

Como mencionado, a cena da Terra de Ninguém em *Mulher Maravilha* pode ser entendida como uma metonímia para o filme como um todo. O procedimento que a cena opera é: localizar a cena em aspectos cenográficos e de enredo que a fixam na Primeira Guerra Mundial – no caso, a trincheira e a Terra de Ninguém –, mas trabalhar a cena de uma forma que deve muito mais às representações da Segunda Guerra Mundial – no caso, ao incluir o avanço e conquista de território inimigo.

Esse procedimento é operado em uma série de instâncias no filme. A representação dos vilões é uma delas. Como mencionado anteriormente, o filme parece tentar comunicar a tese de que, na Primeira Guerra, os soldados das fileiras adversárias não eram os inimigos, mas sim os oficiais de alta patente, principalmente na decisão de caracterizar o vilão Ares como um oficial da inteligência britânica. Contudo, o tratamento dispensado aos “inimigos da Inglaterra” no filme parece sugerir que esse esforço de aproximação é consideravelmente insincero. O filme não se aprofunda em nenhum personagem alemão, com a exceção de Ludendorff e da Doutora Veneno. Os soldados alemães são representados como uma massa amorfa de uniforme e fuzis em punho, prontos para impedir o avanço da unidade liderada por Diana – e devidamente nocauteados pela heroína, um após o outro. Não há nada remotamente parecido, em *Mulher Maravilha*, com a antológica cena em que Paul Bäumer mata um homem pela primeira vez em combate corpo-a-corpo em *Nada de Novo no Front*.

É ainda notável como os únicos personagens alemães que têm algum desenvolvimento – Ludendorff e Doutora Veneno – são, justamente, os principais vilões (considerando que Ares não se revela até os últimos trinta minutos de filme). A própria personagem da Doutora Veneno é digna de nota nesse aspecto: o *topos* do “cientista maluco alemão”, que faz experimentos cruéis para desenvolver armas mortais não é nada comum na literatura da Primeira Guerra Mundial. No entanto, as narrativas da Segunda Guerra são repletas de tais personagens, frequentemente inspiradas no temido Josef Mengele, o infame “Anjo da Morte” de Auschwitz, médico alemão que praticava experimentos mortais em pacientes humanos no campo de concentração. É interessante notar que, embora o filme pareça querer sugerir que “oficiais de ambos os lados estavam errados” ao colocar Ares infiltrado na inteligência britânica, é no oficialato alemão – na figura de Ludendorff – que o filme coloca a responsabilidade por criar a arma mortal que exterminaria toda a humanidade.

A insinceridade da aproximação entre alemães e ingleses no filme se torna particularmente notável – e, arrisco dizer, cínica – no final do filme: quando Ares é derrotado, soldados de lados inimigos se abraçam, como se, por fim, libertos do feitiço do Deus da Guerra. Contudo, na cena seguinte, segundos depois, é nas ruas de Londres e agitando bandeiras inglesas que os protagonistas do filme celebram sua vitória, e o fim da guerra. É claro que os ingleses estariam celebrando – mas sabendo o teor do tratado de Versalhes que acabara

de ser assinado, e o processo histórico que ele coloca em curso para a Alemanha nas décadas seguintes, parece ser no mínimo inocente e no máximo irresponsável representar o final da guerra e a vitória dos Aliados com tal grau de otimismo.

Outro aspecto recorrente das narrativas de Segunda Guerra Mundial, ausente das narrativas de Primeira Guerra, e que *Mulher Maravilha* parece buscar reproduzir, é o topos do “pelotão étnico” – um recurso muito comum em filmes de combate estadunidenses. A ideia de um pelotão com representantes de diferentes etnias – ou, talvez seria mais preciso dizer, de diferentes estereótipos nacionais – que pudesse representar o famoso *melting pot* da diversidade étnica estadunidense pode ser vista em filmes como *Sahara* (1943), de Zoltán Korda, em que o pelotão que acompanha o Sargento Joe Gunn – representado pelo galã Humphrey Bogart – inclui um italiano, um francês, um negro (de origem sudanesa), um irlandês, e alguns outros.¹² Esse mesmo recurso do “pelotão étnico” parece se repetir em *Mulher Maravilha*, na composição da intrépida unidade de espionagem montada por Steven Trevor que inclui, além do espião inglês e de uma guerreira amazona, um contrabandista nativo-americano, um franco-atirador escocês e um vigarista francês.

Para além dos exemplos acima elencados, o filme está ainda repleto de rimas visuais possíveis com clássicos do cinema de Segunda Guerra Mundial; o desembarque de soldados alemães na praia de Themscyra remete diretamente à cena do desembarque dos soldados aliados na Normandia em *O Resgate do Soldado Ryan* (1998), de Steven Spielberg, e a sequência de combate urbano que sucede a cena da trincheira discutida acima alude a batalhas travadas nas ruas das cidades europeias capturadas em filmes como *Círculo de Fogo* (2001, *Enemy at the Gates*, no original), de Jean Jacques Annaud, ou *Anonyma – Uma Mulher em Berlim* (2008, *Eine Frau in Berlin*, no original), de Max Färberböck.

Mas talvez mais do que todos os aspectos discutidos, há um *tom* que subjaz toda a narrativa do filme que parece ser incompatível com a forma que representamos a Primeira Guerra Mundial, com o mito desse conflito. *Mulher Maravilha* é um filme otimista, heroico, com um vilão claro – Ares –, que, uma vez derrotado, resolve o conflito não só da trama, mas daquele mundo ficcional por inteiro. É curioso notar que, como mencionado anteriormente, a diretora Patty Jenkins cita o fato da Primeira Guerra ser um conflito onde “não era claro quem estava certo” como uma das motivações para escolher a ambientação do filme – mas, ao contrário do conflito real, em *Mulher Maravilha* há sim linhas muito claras separando o “bem” do “mal”. Talvez nada mais traduza esse otimismo inabalado do filme do que uma frase no monólogo final da protagonista: “E agora eu sei que apenas o amor pode verdadeiramente salvar o mundo”.¹³

12 Uma discussão mais aprofundada sobre a representação de pelotões étnicos em filmes hollywoodianos sobre a Segunda Guerra Mundial é feita por Thomas Burns em um trabalho ainda não publicado, *Blockbusters & Duds: The Hollywood Combat Film*.

13 And now I know that only love can truly save the world.

AS VÍTIMAS DE UMA MENTIRA TERRÍVEL E MUITO VELHA

A Mulher Maravilha é um produto da Segunda Guerra Mundial, produto de uma certeza moral inabalada de que há um grande mal a ser combatido, de que existe uma luta justa, e de que a humanidade pode triunfar. Os super-heróis da Era de Ouro dos quadrinhos representavam toda a esperança e otimismo inabalável de um momento histórico em que a luta contra o fascismo parecia ser uma causa capaz de unir os mais diversos povos.

Ao deslocar uma personagem desse contexto para o pessimismo e desilusão da Primeira Guerra Mundial, corre-se grandes riscos. O maior deles, creio, é o de fazer qualquer crítica à própria guerra, às suas motivações ou ao seu desenlace, soarem insinceras. Mais do que isso: ao usar das estratégias narrativas de representação da Segunda Guerra Mundial para representar a Primeira Guerra, um filme como *Mulher Maravilha* acaba incorrendo em uma apologia e justificação do conflito de 1914. Slavoj Žižek oferece uma discussão sobre a “humanização” de soldados do Mossad feita por Steven Spielberg em seu filme *Munique* (2005) que, creio, oferece um paralelo interessante:

[E]le [o filme de Spielberg] quer ser “objetivo”, apresentando a ambiguidade e a complexidade moral, as dúvidas psicológicas e a natureza problemática da vingança do ponto de vista israelense. No entanto, essa abordagem “realista” apenas redime ainda mais os agentes do Mossad: “Veja, eles não são só assassinos frios, são também seres humanos com suas dúvidas – eles duvidam, mas os terroristas palestinos não...”. (ŽIŽEK, 2018, p.8)

É notável que Žižek ainda acrescenta, a seguir, que “[é] interessante notar a presença cada vez mais constante de “humanizações” similares na recente onda de histórias de super-heróis que fizeram sucesso nos cinemas (*Homem-Aranha, Batman, Hancock...*)” (p.10). Se estivesse escrevendo hoje, o filósofo esloveno talvez incluísse *Mulher Maravilha* na lista.

A maior gravidade do projeto que Patty Jenkins e o produtor Zack Snyder empreendem não reside num simples “anacronismo” ou numa “falta de rigor histórico”. Existe um verdadeiro mal em usar do mito da Segunda Guerra Mundial para modelar nosso olhar sobre a Primeira.

Hynes define o mito da Segunda Guerra Mundial como a “Guerra Boa”. Mas esse mito, assim como todo mito da guerra, conta uma história incompleta, conta do que é “imaginável” e “administrável”, como coloca o teórico. O mito da Segunda Guerra Mundial deixa de fora crimes de guerra cometidos pelos países aliados; ele ignora o bombardeio de Dresden pelas forças aéreas britânica e estadunidense, ignora o estupro sistemático de camponesas na Prússia Oriental pelo exército vermelho e, de forma particularmente torpe, busca justificar o ataque nuclear nas cidades de Hiroshima e Nagasaki pelos Estados Unidos. O Mito da Segunda Guerra Mundial acaba por esconder o fato de que, independentemente do quão moralmente justificável uma guerra possa ser, ela será sempre um evento histórico catastrófico, cruel e vil.

O Mito da Primeira Guerra Mundial se apresenta como praticamente o oposto do de sua sucessora: aqui, a guerra é representada como uma desilusão, uma mentira contada

para levar jovens a se matarem sem motivo, um jogo cruel desenhado por velhos poderosos para proveito próprio, ao custo de milhões de vidas. A construção desse mito, como Hynes desenvolve longamente em *A War Imagined*, não aconteceu da noite para o dia. Inúmeros livros que se opunham à guerra foram censurados dos dois lados do front; “poetas oficiais” eram eleitos por governantes para celebrar as glórias da guerra; livros que enalteciam o combate e aqueles que denunciavam seus horrores disputaram espaços nas prateleiras por anos. A construção do mito da Primeira Guerra Mundial – assim como a construção de qualquer mito da guerra – foi uma disputa por hegemonia. Essa disputa, creio que podemos dizer hoje, mais de cem anos após do fim do conflito, foi ganha pelo discurso democrático e progressista. Após décadas da construção desse mito, a Primeira Guerra Mundial é amplamente entendida hoje como um exemplo paradigmático de porque uma guerra – especialmente uma “guerra total” – nunca é algo a ser almejado.

Ao projetar uma estória da Primeira Guerra Mundial sobre uma estrutura narrativa da Segunda Guerra Mundial, o que *Mulher Maravilha* parece fazer é retroceder em cem anos a disputa hegemônica empreendida por décadas de uma intelectualidade antibelicista. Ao invés de, por exemplo, oferecer uma narrativa que avance para desconstruir o mito da “Guerra Boa” da Segunda Guerra Mundial, o filme oferece um esforço de justificativa dos horrores de 1914 a 1918. Essa problemática é talvez melhor sintetizada pelo autor e veterano da guerra do Vietnã Tim O’Brien, em sua coletânea de contos *The Things They Carried*:

Uma verdadeira estória de guerra nunca é moral. Ela não instrui, nem encoraja virtude, nem sugere modelos apropriados de comportamento humano, nem re-freia homens de fazer as coisas que homens sempre fizeram. Se uma estória de guerra parece moral, não acredite nela. Se no final de uma estória de guerra você se sentir edificado, ou se você sentir que algum pedacinho de retitude foi resgatado do resto dos dejetos, então você foi feito de vítima por uma mentira terrível e muito velha. (O’BRIEN, 2009, p. 65)¹⁴

O monólogo final de *Mulher Maravilha* parece tentar oferecer uma verdadeira “moral da história”, ao concluir que “apenas o amor pode salvar o mundo”. Com isso, ele parece ser mais uma em uma longa lista de narrativas de guerra que serviram para contar essa “mentira terrível e muito velha.”

14 A true war story is never moral. It does not instruct, nor encourage virtue, nor suggest models of proper human behavior, nor restrain men from doing the things men have always done. If a story seems moral, do not believe it. If at the end of a war story you feel uplifted, or if you feel that some small bit of rectitude has been salvaged from the larger waste, then you have been made the victim of a very old and terrible lie.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALL-STAR COMICS. Nova Iorque: All-American Publications, n. 8, vol. 1. 1941.

FUSSEL, Paul. *The Great War and Modern Memory*. Nova Iorque: Oxford UP, 2000.

HARRIS, Mark. *Five Came Back: A Story of Hollywood and the Second World War*. Nova Iorque: Penguin, 2014. E-book Kindle.

HYNES, Samuel. *A War Imagined: The First World War and English Culture*. Londres: Pimlico, 1992. E-book Kindle.

_____. *The Soldiers' Tale: Bearing Witness to Modern War*. Nova Iorque: Penguin, 1998.

LEPORE, Jill. The Surprising Origin Story of Wonder Woman. *Smithsonian.com* Out. 2014. Disponível em: < <https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/origin-story-wonder-woman-180952710/> >.

O'BRIEN, Tim. *The Things They Carried*. Nova Iorque: First Mariner, 2009.

QUATTRO, Ken. The New Ages: Rethinking Comic Book History. *Comicartville Library*. 2004. Disponível em: < <https://web.archive.org/web/20150905115607/http://www.comicartville.com/newages.htm> >.

SPERLING, Nicole. *Wonder Woman* filmmakers explain why they changes heroine's origin story. *Entertainment Weekly*. 30 mai. 2017. Disponível em: < <https://ew.com/movies/2017/05/30/wonder-woman-world-war-i-setting/> >.

SPIEGELMAN, Art. Um super-herói contra o Caveira Laranja. *Folha de S. Paulo*, 20 ago. 2019. Quatro Cinco Um: a revista dos livros. Disponível em: < <https://quatrocincoum.folha.uol.com.br/br/artigos/q/um-super-heroi-contra-o-caveira-laranja> >.

WONDER WOMAN. Direção de Patty Jenkins. Burbank: Warner Bros. Pictures, 2017. Streaming (141 min.).

ŽIŽEK, Slavoj. Hollywood hoje: Notícias de um Front Ideológico. Trad. Luís Leitão & Ricardo Gozzi. In: *Lacrimae Rerum: Ensaios sobre cinema moderno*. São Paulo: Boitempo, 2018.