

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**  
**Faculdade de Letras**  
**Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários**

José Otaviano da Mata Machado Silva

**NÓS RETORNAMOS EM CANÇÕES:**  
**Ficção, história e memória em romances do século XXI sobre a Segunda Guerra**  
**Mundial**

Belo Horizonte

2023

José Otaviano da Mata Machado Silva

**NÓS RETORNAMOS EM CANÇÕES:  
Ficção, história e memória em romances do século XXI sobre a Segunda Guerra  
Mundial**

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Elcio Loureiro Cornelsen

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Belo Horizonte

2023

S586n

Silva, José Otaviano da Mata Machado.

Nós retornamos em canções [manuscrito] : ficção, história e memória em romances do século XXI sobre a Segunda Guerra Mundial / José Otaviano da Mata Machado Silva. – 2023.

1 recurso online (472 f. : il., grafs., fots., color.) : pdf.

Orientador: Élcio Loureiro Cornelsen.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 444-472.

Exigências do sistema: Adobe Acrobat Reader.

1. Ficção histórica – História e crítica – Teses. 2. Guerra mundial, 1939-1945 – Literatura e a guerra – Teses. 3. Memória na literatura – Teses. 4. História na literatura – Teses. 5. Literatura e sociedade – Teses. 6. Davies, Peter Ho, 1966- – Welsh girl – Crítica e interpretação – Teses. 7. Doerr, Anthony, 1973- – All the light we cannot see – Crítica e interpretação – Teses. 8. Blanco Corredoira, José Maria, 1968- – Añoranza de guerra: la novela de um viejo soldado de la División Azul – Crítica e interpretação – Teses. 9. Nishihata, Marianne. – Amor entre guerras: o romance entre um carioca e um japonês que lutou pelo Brasil na 2. Guerra Mundial – Crítica e interpretação – Teses. 10. Rothmann, Ralf. – Im Frühling sterben – Crítica e interpretação – Teses. 11. Literatura comparada – Teses. I. Cornelsen, Élcio. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: 809.93358



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

### FOLHA DE APROVAÇÃO

Tese intitulada *Nós retornamos em canções: Ficção, história e memória em romances do século XXI sobre a Segunda Guerra Mundial*, de autoria do Doutorando JOSÉ OTAVIANO DA MATA MACHADO SILVA, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras: Estudos Literários.

**Área de Concentração:** Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Doutorado

**Linha de Pesquisa:** Literatura, História e Memória Cultural

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Elcio Loureiro Cornelsen - FALE/UFMG - Orientador

Profa. Dra. Elisa Maria Amorim Vieira - FALE/UFMG

Profa. Dra. Miriam Hermeto de Sá Motta - FAFICH/UFMG

Prof. Dr. João Luis Pereira Ourique - UFPel

Prof. Dr. Márcio Orlando Seligmann-Silva - UNICAMP

Belo Horizonte, 15 de setembro de 2023.



Documento assinado eletronicamente por **Elcio Loureiro Cornelsen, Professor do Magistério Superior**, em 17/09/2023, às 15:36, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **João Luis Pereira Ourique, Usuário Externo**, em 18/09/2023, às 08:48, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Elisa Maria Amorim Vieira, Professora do Magistério Superior**, em 18/09/2023, às 09:10, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Miriam Hermeto de Sa Motta, Chefe de departamento**, em 20/09/2023, às 17:43, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Antonio Orlando de Oliveira Dourado Lopes, Coordenador(a)**, em 26/09/2023, às 10:08, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufmg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **2615064** e o código CRC **56C0D837**.

**Banca Examinadora:**

Prof. Dr. Elcio Loureiro Cornelsen – FALE/UFMG – Orientador

Prof.<sup>a</sup> Dra. Elisa Maria Amorim Vieira – FALE/UFMG

Prof.<sup>a</sup> Dra. Miriam Hermeto de Sá Motta – FAFICH/UFMG

Prof. Dr. Márcio Seligmann-Silva – IEL/UNICAMP

Prof. Dr. João Luis Pereira Ourique – CLC/UFPel

**Suplentes:**

Prof. Dr. Volker Karl Lothar Jaeckel – FALE/UFMG

Prof.<sup>a</sup> Dra. Rosani Ursula Ketzer Umbach – CAL/UFMS

*Para meu irmão de outra mãe, que não pôde ver este texto finalizado.*

*Que conversava sobre guerra e sobre amor com a mesma expertise.*

*Que sempre virava para mim e fazia uma careta ao entrar no palco.*

*Que cantava com a voz de um anjo (caído).*

*Toca o Caos Honesto.*

## AGRADECIMENTOS

Quatro anos e meio de pesquisa e escrita implicam a constituição de uma rede de contatos, afetos e interlocuções cujos nós são impossíveis de ser mapeados por completo. Dessa forma, inicio esses agradecimentos com o familiar pedido de desculpas e o reconhecimento de que, certamente, nem todas as pessoas que atravessaram minha vida de forma significativa ao longo dos últimos anos estarão contempladas nesses parágrafos.

Agradeço à minha esposa Rafaela, com quem aprendo todos os dias muito mais do que todos os livros poderiam me ensinar.

Agradeço ao meu orientador, o professor Elcio Cornelsen, pela disposição e presteza com as quais nunca faltou e pela sua compreensão e paciência comigo e com meu trabalho durante os dias mais difíceis de seu desenvolvimento; a Tom Burns e Luiz Gustavo Vieira, por me abrirem os portões e me mostrarem o caminho pelo campo de estudo ao qual me dediquei na última década; e a Valéria Pereira, que veio ao meu socorro na hora certa mais de uma vez. Sou grato a dezenas de professores e colegas que cumpriram o papel de interlocutores durante essa jornada. Sob o risco consciente de cometer alguma injustiça, gostaria de ressaltar a contribuição do NEGUE – Núcleo de Estudos de Guerra e Literatura da FALE/UFMG, especialmente Marcela Lemos, Volker Jaeckel, João Luis Ourique, Luiz Henrique Coelho e Sâmia Tavares; e do NEPAT – Núcleo Brasileiro de Estudos de Nazismo e Holocausto da FAFICH/UFMG, especialmente Maria Visconti. Agradeço imensamente aos momentos de interlocução, debate e problematização que tive com Augustto Cipriani, Giu Olivar, Virgínia Cruz, Lucas Ed, Amanda Pavani, Carina Gonçalves, Camila Carvalho, Danton Grossi, Carolina Mitrova, Letícia Oliveira, e incontáveis outros. Agradeço a Clélio de Melo pela cuidadosa leitura de trechos da tese e pelas inúmeras conversas, e a Eduardo Cotta por vir ao resgate quando precisei de ajuda junto à biblioteca da UFMG. Agradeço especialmente à minha querida irmã Betzaida Mata pela cuidadosa e criteriosa revisão e preparação do texto.

Agradeço aos meus familiares por serem sempre um porto seguro de carinho, acolhimento e doçura. Meu pai, José Tavares; minha madrasta, Gláucia; meus irmãos, Felipe, Dani, Bet e Franck; minha sogra Mercês; minha madrinha Sandra; meus cunhados Aninha, Rô, Isa, Mai, Ana e Marco Túlio; meus sobrinhos Pedro, Dora, Rosa, Rafael, Bernardo, Felipe, Nina, Alana e Olívia.

Durante os difíceis anos de 2019 a 2022, tive a alegria e a sorte de poder cultivar amizades maravilhosas que tornaram tolerável o terrível encontro com a História ao qual

minha geração foi sujeita. Entre elas, agradeço a Léo e Clara, por me permitirem sonhar com eles todos os sonhos que tive; João, Lucas, Thom, Laila e End, por me acolherem onde ainda posso me permitir sonhar. Agradeço a Dri, Magrelo, Cotti, Dudu, Livia, Fê, Isac, Bia, Fael, Leo, Hiago, Laura, Laslus, Ju e Brenno por todas as histórias que contamos e contaremos juntos, usando só a imaginação e a nossa má-sorte nos dados. Agradeço, ainda, a Olavo, Sander, Gil, Karol, Rods, Magno, Cabie, Lourenço, Aline, Aquiles, João, Dan, Clayton, Zapa, Renato e inúmeros outros que, física ou virtualmente, me acompanharam e me acolheram com sua amizade, afeto, atenção e carinho nesse período. Agradeço também aos queridos amigos que o trabalho de divulgação científica me permitiu conhecer, fosse na “Vizinhança”, no selo Science Vlogs Brasil ou pela internet afora, especialmente Kenji, Juliano, Juvi, Henrique, Mila, Vivi, Anderson, Fernando, Márcia, Taneko, Max, Álvaro, Ana, Chico, Vinícius, Takata, Caio, além de muitos outros.

O último ano de escrita desta tese foi marcado por uma mudança de país que estremeceu qualquer resquício de solidez que minha rotina ainda parecia ter. Não fosse o carinho e acolhimento que eu e minha esposa recebemos em Lima, tudo teria sido muito mais difícil. Agradeço a Jana, Gian, Lev e todos os professores e funcionários do Instituto Guimarães Rosa-Lima e da Embaixada do Brasil em Lima que nos ajudaram a construir um lar aqui, tão longe das nossas Minas Gerais.

Agradeço a Alexandra Elbakyan, Aaron Swartz (*in memoriam*) e aos milhões de piratas anônimos que lutam corajosa e incansavelmente pela democratização do acesso à produção acadêmica e científica mundial, por sua contribuição inestimável para a atividade intelectual no Sul Global ao longo da última década.

Agradeço ainda ao ensino superior público, gratuito e de qualidade, patrimônio inviolável do povo brasileiro. Ludibriadas, sucateadas, atacadas e desmoralizadas, as universidades públicas resistem e é compromisso de toda comunidade acadêmica brasileira se somar nessa resistência e lutar pela expansão e consolidação das duras conquistas da nossa educação.

Agradeço, ontem, hoje e sempre, à minha mãezinha. Por tudo.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

*Every hour, she thinks, someone for whom the war was memory falls  
out of the world.*

*We rise again in the grass. In the flowers. In songs.*

*Anthony Doerr, em *All the Light We Cannot See**

## **Aviso de gatilhos emocionais**

Esta tese contém menções, descrições, citações e discussões sobre casos e cenas – ficcionais e reais – de morte em combate, violência armada, atentados a bomba, bombardeios aéreos, crimes de guerra, genocídios, tortura, assédio sexual, estupro, e transtorno de estresse pós-traumático, situadas em diferentes passagens ao longo de todo o texto.

## RESUMO

Desde os anos 1990, a Segunda Guerra Mundial é reiteradamente tomada como inspiração para obras ficcionais que buscam figurar o passado histórico em seus enredos. Tal tendência acompanha diversos fenômenos de retomada desse conflito como tópico de interesse acadêmico e político, como o final da Guerra Fria, a americanização da Shoah e o *boom* dos chamados “estudos da memória”. Particularmente notável nas culturas anglófonas, a retomada da Segunda Guerra Mundial pela ficção pode ser percebida também na produção cultural de diferentes países, na televisão, nos jogos digitais, na literatura e, especialmente, no cinema. Partindo dessa constatação, este trabalho investiga a representação da Segunda Guerra Mundial em romances do século XXI por autores dos EUA, Reino Unido, Alemanha, Espanha e Brasil, com base em dois eixos temáticos: a memória e a ficção histórica. A tese se sustenta na fortuna teórica e crítica dos estudos da memória e da literatura de testemunho realizados por Erll, Assmann, Seligmann-Silva e outros; articulados com as teorias sobre o romance histórico e a ficção histórica desenvolvidas por De Groot, Lukács, Wesseling, Hutcheon e outros. A ponte entre os dois corpos teóricos é estabelecida pela obra do filósofo Paul Ricœur. Após um mosaico histórico dos diferentes momentos da produção romanesca sobre a Segunda Guerra Mundial em cada um dos países abordados, a análise de detém sobre cinco obras recentes: *The Welsh Girl*, de Peter Ho Davies; *Añoranza de Guerra*, de José Maria Blanco Corredoira; *All the Light We Cannot See*, de Anthony Doerr; *Amor entre Guerras*, de Marianne Nishihata; e *Im Frühling sterben*, de Ralf Rothmann. A partir do exame dessas obras, argumenta-se que os romances históricos recentes sobre a Segunda Guerra Mundial engendram uma perspectiva historiográfica que privilegia a autoridade do discurso da memória sob a forma do testemunho, ainda que os próprios romances não configurem exemplos de literatura testemunhal. Esse diagnóstico sugere o impacto continuado que as teorias sobre a memória gestadas nos debates historiográficos a partir dos anos 1980 têm sobre a produção literária e cultural recente.

**Palavras-chave:** literatura de guerra; romance histórico; Segunda Guerra Mundial; memória cultural; testemunho.

## ABSTRACT

Since the 1990s the Second World War has been repeatedly taken as inspiration for fictional works that aim at portraying the historical past in their plots. This tendency follows several instances of reconsideration of the Second World War as a topic of both academic and political interest, such as the end of the Cold War, the Americanization of the Shoah and the boom of the so-called “memory studies”. Though particularly notable in English-speaking cultures, this resurgence of WWII in fiction can also be noticed in the cultural production of different countries, especially through cinema, but also, in TV, videogames and literature. This work departs from this realization and investigates the representation of the Second World War in 21<sup>st</sup> century novels by authors from the USA, the UK, Germany, Spain and Brazil, centering the analysis on two axes: memory and historical fiction. The thesis is supported by the critical and theoretical fortune of memory studies and studies on testimonial literature developed by Erll, Assmann, Seligmann-Silva and others; articulated around theories of the historical novel and historical fiction by De Groot, Lukács, Wesseling, Hutcheon and others. The gap between the two theoretical *corpora* is bridged by the work of philosopher Paul Ricoeur. The analysis departs from a historical overview of the different moments of the Second World War novel in each of the countries analyzed, and reaches the of five recent novels: Peter Ho Davies’s *The Welsh Girl*; José Maria Blanco Corredoira’s *Añoranza de Guerra*; Anthony Doerr’s *All the Light We Cannot See*; Marianne Nishihata’s *Amor entre Guerras*; and Ralf Rothmann’s *Im Frühling sterben*. Based on the analyses, it is argued that the recent historical novels about the Second World War engender a historiographical perspective that privileges the authority of the discourse of memory under the guise of the testimony, even though the novels themselves are not examples of testimonial literature. This diagnosis suggests the continued impact the memory theories developed throughout historiographical debates since de 1980s have over recent literary and cultural production.

**Keywords:** war literature; historical novel; Second World War; cultural memory; testimony.

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO .....</b>	<b>14</b>
<b>2. HISTÓRIA, MEMÓRIA E FICÇÃO: ASPECTOS TEÓRICOS.....</b>	<b>36</b>
<b>2.1. Primeira encruzilhada: a memória e a história .....</b>	<b>40</b>
2.1.1. <i>Os fenômenos da memória no plano individual.....</i>	<i>41</i>
2.1.2. <i>Halbwachs e a memória coletiva .....</i>	<i>48</i>
2.1.3. <i>Memória ou história?.....</i>	<i>58</i>
<b>2.2. Segunda encruzilhada: a memória e a ficção .....</b>	<b>70</b>
2.2.1. <i>A literatura de testemunho .....</i>	<i>76</i>
2.2.2. <i>Pós-memória e atos afiliativos.....</i>	<i>85</i>
2.2.3. <i>Escrita: metáfora e medium da memória.....</i>	<i>89</i>
<b>2.3. Terceira encruzilhada: a história e a ficção .....</b>	<b>98</b>
2.3.1. <i>Narrativa histórica e ficção histórica .....</i>	<i>108</i>
2.3.2. <i>O romance histórico e o modo realista.....</i>	<i>123</i>
2.3.3. <i>O “realismo com peso na consciência” da literatura contemporânea .....</i>	<i>138</i>
<b>2.4. Quarta encruzilhada: História, memória e ficção .....</b>	<b>141</b>
<b>3. O ROMANCE DA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL.....</b>	<b>150</b>
<b>3.1. O romance estadunidense .....</b>	<b>156</b>
<b>3.2. O romance britânico .....</b>	<b>163</b>
<b>3.3. O romance alemão .....</b>	<b>172</b>
<b>3.4. O romance espanhol .....</b>	<b>187</b>
<b>3.5. O romance brasileiro .....</b>	<b>199</b>
<b>3.6. O romance recente sobre a Segunda Guerra Mundial.....</b>	<b>214</b>
<b>4. O ROMANCE HISTÓRICO RECENTE SOBRE A SEGUNDA GUERRA MUNDIAL: ENTRE A HISTÓRIA E A MEMÓRIA .....</b>	<b>233</b>
<b>4.1. Considerações críticas iniciais .....</b>	<b>237</b>
<b>4.2. A confiança renovada na mimese realista .....</b>	<b>270</b>
<b>4.3. Traços distintivos da ficção histórica .....</b>	<b>286</b>
4.3.1. <i>A comunicação em massa como índice de passividade .....</i>	<i>287</i>
4.3.1.1. <i>O cinema .....</i>	<i>290</i>
4.3.1.2. <i>O rádio.....</i>	<i>303</i>
4.3.2. <i>Identidades coletivas e mitos nacionais: inimigos, aliados, vítimas e perpetradores .....</i>	<i>316</i>
<b>4.4. A rememoração em cena .....</b>	<b>338</b>

<b>4.5. Memória, história e testemunho no nível extradiegético.....</b>	<b>369</b>
<b>4.6. A ficção histórica e o testemunho ficcional: os pactos de leitura do realismo histórico do século XXI.....</b>	<b>388</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS – RETORNAMOS EM CANÇÕES?.....</b>	<b>403</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>416</b>
<b>BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR.....</b>	<b>430</b>

## 1. INTRODUÇÃO

*We're in the killin' Nazi business. And cousin, business is a-boomin'.*  
(BASTARDOS INGLÓRIOS, 2009)

Nos anos 2000, bancas de jornal brasileiras foram tomadas de assalto por um fenômeno editorial: revistas sobre história dirigidas a um público não-especializado. A partir de 2003, com o surgimento da revista *História Viva*, pela editora Duetto, e da revista *Nossa História*, uma empreitada inicialmente encampada pela Biblioteca Nacional e posteriormente assumida pela editora Vera Cruz, o mercado editorial brasileiro viu surgir um nicho que rapidamente foi “inchado” – expressão usada pelo jornalista Alfredo Nastari, então diretor geral da *História Viva* (MALIN, 2006) – com a chegada de outras publicações, especialmente a *Aventuras na História*, da gigante Editora Abril. Como alguém que viveu a adolescência entre 2003 e 2009, tenho uma memória bastante específica desse fenômeno: as vitrines laterais das bancas de Belo Horizonte tomadas por artes de capa com a face de Adolf Hitler, ou da suástica nazista, ou de tanques Panzer, ou do cogumelo de uma detonação atômica. Na imagem gravada na minha lembrança, as “revistas de história” são, em sua imensa maioria, “revistas sobre o nazismo e a Segunda Guerra Mundial”. Ao que tudo indica, minha memória não está tão longe da verdade: em entrevista de 2006 para o Observatório da Imprensa, Alfredo Nastari admitia que “a Segunda Guerra Mundial é, em particular, um tema de sucesso garantido. Nastari reconhece que se usam [*sic*] em capas imagens apelativas, entre elas fotografias de Adolf Hitler e o desenho da suástica. Volta e meia aparecem nas bancas.” (MALIN, 2006)

Durante o mesmo período, serviços de TV a cabo no Brasil transmitiam, desde 2001, a programação do canal History Channel, supostamente dedicado a documentários sobre história, mas cujo escopo, segundo críticos, frequentemente se limitava à história militar, particularmente da Segunda Guerra Mundial (LOCKWOOD, 2011; TAVES, 2000), que o levou inclusive a receber a alcunha pejorativa de “The Hitler Channel” nos EUA (LOCKWOOD, 2011). A indústria cinematográfica – Hollywood, em especial –, surfando na retomada desse tema por Steven Spielberg em 1998, com *O Resgate do Soldado Ryan*, também encontrou na Segunda Guerra a inspiração para a produção de *blockbusters* como *Pearl Harbor* (2001, dir. Michael Bay), *Círculo de Fogo* (dir. Jean-Jacques Annaud, 2001), *A Conquista da Honra* (dir. Clint Eastwood, 2006), *Cartas de Iwo Jima* (dir. Clint Eastwood, 2006) e *Milagre em Sta. Anna* (dir. Spike Lee, 2008); para não mencionar a profícua produção

de filmes sobre a experiência da Shoah<sup>1</sup>, como *O Pianista* (dir. Roman Polanski, 2003) e *O Menino do Pijama Listrado* (dir. Mark Herman, 2008), e de filmes de “história alternativa”, como *Bastardos Inglórios* (dir. Quentin Tarantino, 2009) ou *Deu a Louca nos Nazis* (dir. Timo Vuorensola, 2012). Perceba-se que essa lista, até aqui, contempla apenas produções anglófonas (ainda que algumas produzidas em países como a Finlândia e a França); ao se levar em consideração a produção audiovisual global, o número de filmes sobre a Segunda Guerra Mundial produzidos nas últimas três décadas é incomparável em relação a qualquer outro conflito bélico da história. Ainda que essa não seja uma métrica plenamente precisa ou rigorosa, o mapeamento apresentado no artigo da Wikipedia (2020) “List of World War II Films since 1990” apresenta um total de 395 produções de longa-metragem ficcionais sobre o conflito desde os anos 1990; o mesmo mapeamento no artigo “List of World War I Films” (2020) retorna apenas 50 filmes sobre a I Guerra Mundial nesse mesmo período; o artigo “Vietnam War in Film” (2020) retorna 48 obras sobre a empreitada estadunidense no Vietnã desde 1990; e o artigo “Trojan War in Popular Culture” (2020) apresenta apenas uma única produção sobre a Guerra de Troia nos últimos trinta anos: o longa-metragem *Tróia*, de Wolfgang Petersen, estrelando Brad Pitt no papel do guerreiro Aquiles.<sup>2</sup>

A ubiquidade da Segunda Guerra Mundial como tema e pano de fundo de narrativas ficcionais nas últimas décadas se estende para diferentes meios. Na televisão, ela se apresenta em séries como as estadunidenses *Band of Brothers* (2001) e *The Pacific* (2010), a alemã *Unsere Mütter, unsere Väter* [“Nossas mães e nossos pais”] (2013), e na série de animação francesa *Les grandes Grandes Vacances* [“As grandes férias dos Grandes”] (2015). Nos videogames, podemos vê-la nas franquias milionárias que somam dezenas de títulos, tais como *Medal of Honor*, *Call of Duty* e *Battlefield*, além da intrigante proliferação do *topos* do

---

<sup>1</sup> Esta tese compartilha do entendimento de que o termo “Holocausto” é inadequado para designar as políticas de extermínio em massa do Terceiro Reich. Como Marrus (2001, p. 279) afirma, “[P]referindo a palavra hebraica *shoah* – um termo bíblico que denota um desastre terrível e imprevisível – [...], críticos consideram que o sentido original em grego de *holocausto* – um sacrifício através da consumação pelo fogo – é uma terminologia particularmente inadequada para o homicídio em massa sem significado sacrificial e que não necessariamente está ligado ao fogo” [Preferring the Hebrew word *shoah* – a biblical term denoting a terrible and unforeseen disaster [...] critics consider the original Greek meaning of *holocaust* – a sacrifice totally consumed by fire – as singularly inappropriate terminology for mass murder without any sacrificial meaning and having nothing necessarily to do with fire].

<sup>2</sup> Esse mapeamento considera apenas filmes em longa-metragem ficcionais, lançados em salas de cinema ou diretamente para a televisão ou serviços de *streaming*, excluindo, portanto, séries de TV e documentários. Um mapeamento semelhante pode ser feito pela ferramenta de busca do portal IMDb (Internet Movie Database); buscando por filmes feitos para o cinema e direto para a TV, lançados entre 1990 e 2020; nas categorias “War” [“guerra”] e “History” [“história”] encontram-se 296 ocorrências buscando pela chave “World War II” (Segunda Guerra Mundial), 63 ocorrências pela chave “World War I” (Primeira Guerra Mundial), 89 ocorrências pela chave “Vietnam” (Vietnã) e 09 ocorrências pela chave “Trojan War” (Guerra de Troia) (IMDB.COM, INC., 2020).

“zumbi nazista”, evidente em games como *Sniper Elite: Nazi Zombie Army* (2013) e *Call of Duty WWII Zombies* (2017). No campo das histórias em quadrinhos, a partir da publicação de *Maus*, de Art Spiegelman, em 1980, houve uma nova onda de histórias únicas e seriadas ambientadas no conflito. Temos como exemplo disso *A Guerra de Alan*, de Emmanuel Guibert (2010[2008]); *Moi, René Tardi, Prisonnier de guerre* [“Eu, René Tardi, Prisioneiro de guerra”], de Jacques Tardi (2012); *Guerra 1939-1945*, de Julius Ckvalheiyro (2011); e o recente reingresso da editora Marvel Comics no gênero de quadrinhos de guerra, que resultou em publicações como a coletânea *War is Hell* (2019), uma retomada e uma homenagem à linha clássica de histórias de guerra publicada pela editora nos anos 1970, e diversas novas histórias do personagem Capitão América ambientadas durante a guerra, dentre as quais é possível destacar o arco *O Soldado Invernal*, escrito por Ed Brubaker e publicado originalmente entre 2004 e 2006, que serviu de inspiração principal para o filme de mesmo nome da Marvel Studios, lançado em 2014.

Os exemplos acima incluem apenas menções diretas à Segunda Guerra Mundial, e excluem reflexos culturais e estéticos menos explícitos, mas, ainda assim, notáveis, como o uso da iconografia nacional-socialista pela ficção científica na construção de seus vilões – a exemplo da maléfica Primeira Ordem, a organização ditatorial intergaláctica da mais recente trilogia *Star Wars* (episódios VII, VIII e IX) –; o uso do termo “Eixo do Mal” pelo ex-presidente George W. Bush para se referir à Coreia do Norte, ao Irã e ao Iraque em 2002 (GLASS, 2019); e a mobilização da retórica da luta contra o nazismo por parte de ambas as forças beligerantes na recente guerra da Ucrânia (TROMLY, 2022; UKRAINE / УКРАЇНА, 2022). Ao discutir a obsessão contemporânea com a imagética nazista, Petra Rau argumenta:

A poética do fascismo ficcional vai da narrativa histórica tradicional que imita o estilo do passado à farsa pós-moderna debochada; da “*faction*” [*neologismo criado a partir das palavras fact – ‘fato’ e fiction – ‘ficção’*] repleta de pesquisa a textos que abrem mão de qualquer estatuto de autenticidade. Contempla a ficção literária lado a lado com *thrillers* populares de heróis em série, história alternativa e *graphic novels*. Filmes *arthouse* são tão cúmplices desse fenômeno quanto os *blockbusters* de Hollywood. A internet hoje tem sites dedicados a “*killers*” (pobres gatos que se parecem com Hitler), enquanto o YouTube hospeda vídeos onde aficionados por LEGO recriam com seus tijolos de plástico os comícios do partido ou a “Solução Final” com “Bad Romance”, de Lady Gaga, como trilha sonora. E qualquer um que precisar de uma réplica de uniformes nazistas para uma festa de gala ou para um passeio com a sociedade de recriação histórica da Segunda Guerra Mundial de sua cidade pode conseguir facilmente um conjunto no eBay.<sup>3</sup> (RAU, 2013, p. 2).<sup>4</sup>

<sup>3</sup> “The poetics of fictional fascism range from the traditional historical narrative that imitates the style of the past to the tongue-in-cheek postmodern farce; from research-laden ‘faction’ to texts that forfeit any claims to authenticity. They comprise literary fiction alongside popular thrillers with serial heroes, alternate history and graphic novels. Arthouse film has been as complicit with this phenomenon as the Hollywood blockbuster. The

A memória e a constatação da proliferação de representações ficcionais da Segunda Guerra Mundial na cultura de massa durante os anos da minha adolescência e início da minha vida adulta me levaram, então, à provocação inicial que deu origem a esta tese: como a literatura se insere nessa avalanche de narrativas sobre a guerra, o nazismo e a Shoah das últimas décadas?

A presente tese propõe, assim, uma investigação a respeito de **romances históricos de guerra recentes ambientados na Segunda Guerra Mundial** – ou seja, o corpus que integra o objeto desta pesquisa constitui um recorte bem definido dentro de um espectro mais amplo: a ficção sobre a Segunda Guerra Mundial. Cada um dos determinantes acima – romances **históricos**, romances **de guerra**, romances **recentes**, romances **ambientados na Segunda Guerra Mundial** – delimita uma fronteira do corpus; o texto desta introdução buscará, adiante, circunscrever o traçado de cada uma dessas delimitações. É importante ainda indicar que fronteiras geopolíticas também circunscrevem o objeto; como será discutido adiante, o corpus primário desta pesquisa se concentra em romances escritos por autores de cinco países: Estados Unidos, Reino Unido, Alemanha, Espanha e Brasil.

O objetivo desta investigação é identificar como esses romances históricos articulam, no texto ficcional, as noções de **história** e **memória**; uma articulação que, acredito, é recorrente em diversos romances recentes sobre a guerra, de diferentes nacionalidades, e que foi, de certa forma, subestimada em estudos anteriores acerca das narrativas ficcionais sobre a Segunda Guerra Mundial produzidas desde a última década do século passado. A hipótese central sustentada aqui é a de que os romances recentes sobre a Segunda Guerra Mundial constituem obras de **ficção histórica** e, como tal, engendram perspectivas historiográficas na tessitura da sua ficção (DE GROOT, 2010; 2016). Proponho argumentar que a perspectiva historiográfica que perpassa todos os romances do corpus primário desta pesquisa e, acredito, constitui uma tendência geral para a forma como a Segunda Guerra Mundial é representada no século XXI, é herdeira do chamado boom dos estudos sobre a memória nas humanidades no final do século XX (WINTER, 2007). Essa perspectiva, que aproxima “memória” e “história”, especialmente, por meio da imagem do testemunho e da confiabilidade presumida

---

internet now has sites dedicated to ‘kitlers’ (unfortunate cats that look like Hitler) while YouTube features videos in which LEGO aficionados recreate party rallies or the ‘Final Solution’ in plastic blocks to the soundtrack of Lady Gaga’s *Bad Romance*. And anyone in need of replica Nazi uniforms for a fancy dress party or an outing of the local WW2 re-enactment society can easily obtain a set from eBay.”

<sup>4</sup> Todos os trechos citados a partir de textos produzidos em idiomas que não o português foram traduzidos por mim, exceto quando explicitado em rodapé.

desse tipo de discurso (RICŒUR, 2007), manifesta-se de diferentes maneiras em cada romance, seja constituindo um endosso às teorias da memória ou articulando-as de forma crítica a partir das crises instituídas com a introdução do elemento ficcional. De qualquer forma, a constatação da importância que as noções de “memória” e “testemunho” têm nessas obras, que as fazem constituir verdadeiras convenções temáticas para os romances históricos recentes sobre o conflito, revelam o impacto continuado dos estudos da memória sobre a percepção pública contemporânea a respeito dos eventos da Segunda Guerra Mundial e da Shoah. Para sustentar esse conjunto de hipóteses, esta tese, portanto, é balizada justamente pelos três eixos que definem a linha de pesquisa à qual ela se vincula no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – Literatura, História e Memória Cultural –, articulados ao redor de três categorias teóricas centrais: **ficção histórica** (especialmente sob a forma do **romance histórico**), **memória cultural** e **literatura de testemunho**. Proponho investigar essas categorias através de um percurso teórico amplo, que tem na obra *A memória, a história, o esquecimento* (2007), de Paul Ricœur, sua espinha dorsal, mas que transita pelas contribuições de György Lukács, Jerome de Groot, Elisabeth Wesselin e Linda Hutcheon sobre a ficção histórica; e de Maurice Halbwachs, Aleida Assmann, Astrid Erll, Marianne Hirsch e Márcio Seligmann-Silva sobre memória e testemunho.

Além do objetivo de caráter teórico delineado acima, esta pesquisa também ambiciona cumprir um objetivo complementar de caráter bibliográfico: oferecer um possível ponto de partida para futuros estudos brasileiros que tenham como objeto a ficção da Segunda Guerra Mundial – tarefa que, apesar de se estender por todo o texto, é conduzida centralmente no Capítulo 3. Como se tornará evidente ao longo da leitura desta tese, há, atualmente, uma vasta bibliografia teórica, crítica, historiográfica e enciclopédica sobre a produção ficcional inspirada na Segunda Guerra Mundial. Entretanto, não há um trabalho atual em língua portuguesa que apresente um panorama dessa produção para pesquisadores que possam se interessar pelo tema, o escopo transversal desta pesquisa busca apresentar um primeiro esforço de preenchimento dessa lacuna. Nesse sentido, além da discussão expositiva do Capítulo 3, incluo ainda, junto à seção de Referências Bibliográficas, uma seção de Bibliografia Complementar, que oferece um inventário de romances, filmes, séries de TV, videogames, histórias em quadrinhos, bem como trabalhos teóricos, críticos e historiográficos mencionados ao longo da tese.

A hipótese central – a de que os romances históricos recentes sobre a Segunda Guerra Mundial engendram uma perspectiva historiográfica que privilegia a autoridade do discurso da memória sob a forma do testemunho – será explorada na análise bibliográfica de cinco

romances sobre a Segunda Guerra Mundial, publicados entre 2007 e 2016: *The Welsh Girl* (2007), do galês Peter Ho Davies; *Añoranza de Guerra* (2011), do espanhol José Maria Blanco Corredoira; *All the Light We Cannot See* (2014a), do estadunidense Anthony Doerr; *Amor Entre Guerras* (2015), da brasileira Marianne Nishihata; e *Im Frühling sterben* (2019[2016]), do alemão Ralf Rothmann.

*All the Light We Cannot See* (2014a) [*Toda a Luz que Não Podemos Ver*”, na edição brasileira de 2015], daqui em diante *AtLWCS*, de Anthony Doerr, narra duas estórias da Segunda Guerra Mundial que se desenvolvem em paralelo ao longo das suas mais de 500 páginas, até se encontrarem em seus últimos capítulos: a de um jovem órfão alemão, Werner, nascido em uma cidade carvoeira nos arredores de Essen, cuja curiosidade e engenhosidade com aparelhos eletrônicos – especialmente rádios – o levam a ser convidado a frequentar uma das *Nationalpolitische Erziehungsanstalten*, instituições de educação de elite do regime nazista, e, posteriormente, a integrar uma unidade da Wehrmacht durante a ocupação da França; e a de Marie-Laure, uma jovem cega, filha de Daniel LeBlanc, um chaveiro do Museu de História Natural de Paris com quem foge para o litoral francês, para a cidade de Saint-Malo, onde entram em contato com as atividades da Resistência Francesa junto ao tio-avô da garota, Etienne, um veterano da Primeira Guerra Mundial. As vidas paralelas de Werner e Marie-Laure se desenrolam entre 1933 e 1945, até se cruzarem durante os 3 dias de bombardeio de Saint-Malo por aeronaves aliadas, em 1944.

Em *The Welsh Girl* [*A Garota Galesa*] (2007), de aqui em diante *TWG*, Peter Ho Davies tece uma narrativa de prisioneiro de guerra sobre um soldado alemão, Karsten Simmering, que é capturado por tropas aliadas durante a invasão da Normandia, em 1944, e levado a um campo de prisioneiros em uma cidade não identificada na região rural de Snowdonia, no norte do País de Gales, onde conhece Esther Williams, uma jovem filha de camponeses que sonha em conhecer o mundo para além do vale onde mora e que, ao contrário de grande parte dos seus conterrâneos galeses, enxerga com entusiasmo o influxo de tropas Aliadas – especialmente estadunidenses – em sua pequena vila. Enquanto uma complicada relação amorosa aflora entre Esther e Karsten, ficção e fato histórico se misturam em uma trama paralela que funciona como moldura narrativa para o romance: um agente da inteligência britânica, o refugiado judeu alemão Rotheram, viaja ao País de Gales com a missão de interrogar outro prisioneiro detido na região, o oficial nazista Rudolf Hess, nomeado por Hitler como Delegado do Führer em 1933, cargo que exerce até 1941. Os interrogatórios de Hess e o trabalho de Rotheram no processo de desnazificação e reeducação

dos prisioneiros alemães ocupam o primeiro e os últimos capítulos do romance, além de também serem incluídos como interlúdio.

*Im Frühling sterben* [“Morrer na primavera”] [2016]/(2019), de aqui em diante *IFs*, de Ralf Rothmann, retrata a loucura e o caos das últimas semanas da Segunda Guerra Mundial pelo ponto de vista do protagonista Walter Urban e de seu amigo Friedrich “Fiete” Caroli, dois jovens trabalhadores rurais do norte da Alemanha que se veem obrigados a servir na Waffen-SS durante os últimos esforços desesperados do regime nazista em resistir ao avanço das tropas aliadas. O protagonista Walter passa a trabalhar como um caminhoneiro transportando soldados e equipamentos entre o front e a retaguarda na região da Hungria, enquanto tenta lidar com as atrocidades cometidas por seus superiores e companheiros de unidade e descobrir informações sobre o paradeiro de seu pai, alocado como guarda de um campo de prisioneiros próximo a Stuhlweissenburg. Friedrich é enviado para o combate na mesma região, onde tenta desertar e acaba preso e, posteriormente, executado por um pelotão de fuzilamento ao qual Walter é obrigado a se juntar. Assim como *TWG*, o romance também apresenta uma narrativa de moldura: centrada na esposa e no filho de Walter, já nos anos 2000, no leito de morte do protagonista, a moldura é narrada na primeira pessoa pelo filho do protagonista, ao contrário da narrativa principal do romance que se desenvolve na terceira pessoa.

*Amor Entre Guerras* (2015), de aqui em diante *AeG*, é o resultado de uma pesquisa conduzida pela autora Marianne Nishihata entre soldados veteranos da Força Expedicionária Brasileira (FEB) na comunidade nipo-brasileira de São Paulo. O romance é inspirado na experiência de guerra do pracinha Tomiyo Yamada e de sua noiva Ilma Faria. A partir da análise das correspondências do casal e de entrevistas com Ilma e outros membros da família, Nishihata desenvolve uma versão ficcionalizada da história do filho de japoneses que se alistou na FEB para combater no front italiano, e do difícil relacionamento amoroso com sua noiva carioca, rejeitada pela família tradicional japonesa de Yamada. O romance acompanha a narrativa desde o primeiro encontro do casal, até o retorno do pracinha em 1945, em uma cronologia que alterna entre seus primeiros anos de namoro em Mogi das Cruzes, antes da convocação para a guerra, e o período em que Tomiyo estava combatendo na Europa e de lá enviava suas cartas à Ilma.

Em *Añoranza de Guerra* [“Nostalgia de Guerra” ou “Saudades de Guerra”] (2013), de aqui em diante *AdG*, José Blanco Corredoira desenvolve a narrativa de um protagonista ficcional, José Maseda Castro, que é um combatente da “División Española de Voluntarios” – uma divisão de voluntários espanhóis na Wehrmacht alemã, enviados para o combate no front

oriental – e que é feito prisioneiro de guerra pelo Exército Vermelho. Pela sua composição, integrada em grande parte por militantes e simpatizantes falangistas, a divisão recebeu o apelido de “*División Azul*”, uma referência à cor dos uniformes dos fascistas espanhóis. Por uma conjunção de fatores políticos e diplomáticos, os prisioneiros espanhóis enviados aos *gulags* não foram devolvidos ao seu país de origem no final da guerra, só tendo regressado em 1954, a bordo do navio *Semíramis* – esse é também o caso do protagonista José Maseda. O enredo do romance se desenvolve a partir de uma moldura narrativa que se inicia com a apresentação do protagonista já velho, nos anos 2000, vivendo em uma Madri muito diferente da de sua juventude. O mote principal é a morte de sua esposa, Teresa, e o encontro entre Maseda e um jovem entusiasta da Divisão Azul, Fernando, que busca apresentá-lo a outro ex-prisioneiro dos *gulags* russos – um soldado republicano. Os primeiros capítulos do livro se concentram na vida de José Maseda após a experiência divisionária e narram sua decisão de escrever as suas memórias de guerra. A partir desse momento, a moldura narrativa se dissipa para que o romance, então, se concentre nas experiências de seu protagonista no front oriental e nos *gulags* russos, além de seus inúmeros encontros com personagens históricos ao longo do caminho. Narrado na primeira pessoa, a obra se desenrola com uma linearidade titubeante, que inclui diversas digressões de caráter meditativo que exploram temas políticos, ideológicos, religiosos, históricos e éticos, em um estilo que mimetiza obras memorialísticas e testemunhais de veteranos da Divisão Azul.

A escolha desse corpus foi guiada, em primeiro lugar, por um critério de temporalidade: todas as obras foram publicadas nos últimos 15 anos, por autores nascidos após o final da guerra. Ainda que a relação de cada um com a memória coletiva e cultural da guerra tenha suas particularidades – determinadas pela diferença de idade (Ralf Rothmann, o autor mais velho do corpus, tinha 63 anos quando da escrita de seu romance, enquanto Marianne Nishihata, a mais jovem, tinha 36), nacionalidade e histórias pessoais –, todos compartilham o fato de seu único contato com a guerra ter sido mediado por narrativas, sejam elas ficcionais, históricas ou testemunhais. As escritas, portanto, em vez de serem construídas pela própria vivência e pelo próprio testemunho histórico dos fatos históricos da guerra, são, antes, atravessadas pelos processos de constituição da memória cultural e reconstrução historiográfica do conflito. Em outras palavras, a perspectiva pela qual esses autores abordam a guerra **não é testemunhal**.

Em segundo lugar, há um critério genérico e temático, que será melhor delineado e justificado no capítulo 3: foram incluídos no corpus apenas romances – tendo sido excluídos, portanto, autobiografias, memórias, poesia e mesmo gêneros híbridos. Além disso, o recorte

tentou, na medida do possível, contemplar obras que estejam centradas na própria guerra, e não na Shoah; portanto, obras em que a experiência militar e de combate ocupem uma posição privilegiada.

Finalmente, o terceiro critério do recorte é geográfico. Para contemplar a transversalidade mencionada anteriormente, estão presentes no corpus obras de países que estiveram em lados distintos do conflito (EUA, Reino Unido e Brasil nos Aliados; Alemanha no Eixo; Espanha em uma posição vacilante de “não-beligerância”); com experiências geograficamente diversas (EUA e Brasil travando a guerra em outro continente; Reino Unido e Alemanha lidando com bombardeios cotidianos em seu território nativo; Espanha enviando tropas voluntárias para o front oriental); e que pertencem a tradições literárias de idiomas diversos (inglês, alemão, espanhol e português). Contudo, é preciso reconhecer que o escopo da pesquisa ainda apresenta pontos-cegos: a Rússia/União Soviética, a França, o Japão e a Itália, países de importância fundamental no conflito, não estão contemplados aqui, assim como também não estão presentes outras literaturas nacionais que produziram e produzem obras importantes sobre a guerra, como a Polônia, o Chile e a Coreia. Pontos-cegos são inevitáveis em pesquisas de caráter transversal; diante da necessidade de propor um recorte, a pesquisa se limitou a obras escritas originalmente nos idiomas que domino. A exceção é a obra de Ralf Rothmann, originalmente escrita em alemão; mas, de forma a não abdicar de contemplar pelo menos um país do Eixo – e, possivelmente, o mais geopoliticamente importante deles durante a guerra e o pós-guerra –, optou-se por *Im Frühling sterben* devido à existência de uma boa tradução para o inglês (*To Die in Spring*, 2017). Ainda assim, busquei cotejar, com a ajuda de meu professor orientador, o texto original alemão em todas as citações diretas e nas passagens em que julguei mais necessário. De qualquer forma, é preciso reconhecer que esta pesquisa propõe apenas um passo em direção a elaborações mais amplas e transversais sobre a ficção contemporânea sobre a guerra, e, nesse sentido, é muito tributária dos trabalhos de Malvestio (2021) e de Rau (2013), apresentados adiante nesta introdução. A expectativa é que futuras pesquisas possam agregar ainda outras perspectivas a esse debate.

Em seu livro *Our Nazis* (2013), Petra Rau trabalha com a hipótese de que o acúmulo de representações do nazismo no imaginário cultural ocidental, em particular na Inglaterra e nos Estados Unidos, atingiu um patamar que as faz constituírem um discurso por si só; a autora diferencia o nazismo do “nazismo” – entre aspas –, ou seja, os eventos históricos que assolaram a Alemanha, a Europa e o mundo entre as décadas de 1930 e 1940, da imagética cultural a seu respeito que se consolidou no ocidente contemporâneo. A autora explica:

Em matéria de impacto na memória popular, a produção cultural do “fascismo” é fundamentalmente diferente da historiografia do fascismo. [...] No caso do “fascismo”, o passado é realmente um país estrangeiro, mesmo que seja constantemente evocado para moldar nossas próprias narrativas nacionais *ex negativo*. O “fascismo” é tão exótico e exotizado quanto o Oriente ou a África: bárbaro, estranho, alienígena, e igualmente erotizado e glamourizado em sua alteridade. O resultado desse processo é uma apropriação que alimenta uma fantasia cultural; paradoxalmente, “os nazistas” gradualmente se tornaram “nossos nazistas”. (RAU, 2013, p. 8)<sup>5</sup>

Esta tese explora a hipótese de que o que Rau afirma sobre o nazismo e o fascismo em particular pode ser dito sobre a Segunda Guerra Mundial e sobre a Shoah de um modo geral: entre os últimos anos do século XX e os primeiros do século XXI, a produção cultural sobre os eventos catastróficos de 1939-1945 parte cada vez menos de um acesso direto a esses eventos, e cada vez mais de outras narrativas e representações que os sucederam. O “mito” da Segunda Guerra Mundial já é, hoje, maior do que a guerra em si – e a coloca em um lugar de excepcionalidade no pensamento hegemônico e na indústria cultural contemporâneos, em relação a outros conflitos modernos. O uso da expressão “mito”, aqui, denota uma acepção específica da palavra: a noção de “mito da guerra”, desenvolvida por Samuel Hynes ao longo de sua produção teórica<sup>6</sup>. Em seu estudo *The Soldiers' Tale*, o autor oferece uma definição do conceito:

Por “mito” eu não me refiro a uma fabricação ou ficção; me refiro a uma narrativa simplificada que evolui a partir de uma guerra, através da qual lhe é atribuído sentido: uma Guerra Boa, uma Guerra Má, uma Guerra Necessária. Mitos parecem ser socialmente necessários, como juízos ou justificativas para os terríveis custos da guerra, mas eles se moldam às custas da particularidade e da banalidade da experiência, e das inconsistências e contradições do comportamento humano. O mito de uma guerra fala do que é imaginável e tolerável. (HYNES, 1997, p. xiii).<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> “In its impact on popular memory, the cultural production of ‘fascism’ is fundamentally different from the historiography of fascism. [...] In the case of ‘fascism’, the past is truly a foreign country even if it is habitually evoked to fashion one’s own national narrative *ex negativo*. ‘Fascism’ is as exotic and exoticised as the Orient or Africa: barbarous, strange, alien; and equally eroticised and glamorised in its otherness. The result of this process is an appropriation that furnishes a cultural fantasy; paradoxically, ‘the Nazis’ have gradually become ‘our Nazis’”.

<sup>6</sup> A investigação sobre o “mito da guerra” é um interesse de Hynes em *A War Imagined* (2011), seu livro sobre a Primeira Guerra Mundial. Já *The Soldiers' Tale* não se preocupa, necessariamente, com delimitar os contornos dos mitos dos diversos conflitos que busca analisar. Sua intenção expressa é, pelo contrário, “o que aconteceu na guerra, um homem de cada vez; quem eram os homens que contaram histórias de guerra separadas e o que suas histórias nos contam (e não nos contam) sobre a guerra” (HYNES, 1997, p. xiii) [*what happened in the war, one man at a time; who the men were who told war’s separate stories and what their stories tell us (and don’t tell us) about war*]. O trabalho consiste em uma coletânea de estudos críticos e teóricos sobre literatura de guerra de caráter testemunhal (em prosa e verso, ficção e não-ficção) produzida por combatentes de diferentes conflitos do século XX. Nesse sentido, o esforço de Hynes pode ser entendido como uma “versão anglófona” e mais atual de um trabalho de impulso semelhante: *Témoins* (2007), de Jean Norton Cru, publicado em 1929, que reunia e analisava a escrita testemunhal de combatentes franceses da Primeira Guerra Mundial.

<sup>7</sup> “By ‘myth’ I don’t mean a fabrication or fiction; 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

O “mito da guerra”, portanto, consiste nesta “narrativa simplificada”, por meio da qual atribuímos significado a uma guerra. Mas o que talvez seja mais importante sobre o conceito para este trabalho é de onde vem o mito da guerra; sobre esse assunto, Hynes explica em seu livro sobre a Primeira Guerra Mundial, *A War Imagined*:

Eu uso essa expressão [*mito da guerra*] neste livro para me referir não a uma falsificação da realidade, mas a uma versão imaginada dela, a estória da guerra que evoluiu e veio a ser aceita como verdadeira. A construção dessa estória começou durante a guerra, e cresceu nos anos seguintes, assimilando pelo caminho o que era compatível com seu julgamento e rejeitando o que não era. O mito não é a guerra por inteiro: é um conto que confirma um conjunto de atitudes, e a ideia do que foi a guerra e o que ela significou. [...]

Essa estória [*o mito da Primeira Guerra Mundial*] foi contada de várias formas: em histórias da guerra, em ficções e memórias, em poemas, em peças, em pintura, em filmes; mas seus elementos essenciais, em grande medida, são os mesmos. (HYNES, 2011, pos.<sup>8</sup> 72-83)<sup>9</sup>

Ao afirmar que hoje o mito da Segunda Guerra Mundial é maior do que o evento em si, portanto, afirmo que a narrativa simplificada que foi construída desde o início da guerra por meio da produção cultural sobre o conflito – especialmente pelo cinema, mas também pela literatura, pela TV, pelas histórias em quadrinhos, pela divulgação científica e pela própria historiografia – tem, hoje, um impacto maior sobre a produção contemporânea acerca da guerra do que os fatos históricos em si. Esse hiperdimensionamento do mito da Segunda Guerra Mundial é um fenômeno complexo, que deriva de seu lugar de excepcionalidade na história das guerras modernas. Convém explicitar melhor como surge e do que trata essa excepcionalidade.

Em primeiro lugar, é importante tornar claro o que se entende por “guerra moderna”. Em suma, o termo se refere às guerras ocorridas a partir da Primeira Guerra Mundial, quando os parâmetros de letalidade, dimensão e envolvimento das populações civis alcançam novos patamares. Isso se deve centralmente à introdução de novas tecnologias de morte que

---

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, and the inconsistencies and contradictions of human behaviour. The myth of a war tells what is imaginable and manageable.”

<sup>8</sup> Ao longo desta tese, uso a contração “pos.” para indicar a posição de indexação de determinadas citações retiradas de *e-books* que não incluem, em seus arquivos, a paginação tradicional.

<sup>9</sup> “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 judgements, and rejecting what was not. The Myth is not the War entire: it is a tale that confirms a set of attitudes, and idea of what the war was and what it meant. [...]

This story has been told in many ways: in histories of the war, in fictions and memoirs, in poems, in plays, in paintings, in films; but its essential elements remain much the same.”

redefinem a escala das guerras: a metralhadora, as trincheiras, o tanque de guerra, o gás letal e outras armas químicas, os torpedos, as minas terrestres, e a inauguração de uma modalidade inédita de conflito armado: a guerra aérea (FUSSEL, 1992, p. 16-18). Praticamente todas essas tecnologias foram introduzidas na Europa na Primeira Guerra Mundial, embora os estadunidenses tenham tido a infelicidade de conhecer muitas delas durante sua Guerra Civil, entre 1861 e 1865, o que leva alguns teóricos a identificarem a Guerra da Secessão como a primeira guerra moderna. Seja como for, um dos principais efeitos da guerra moderna é o estilhaçamento da possibilidade de heroizar determinados esforços bélicos. Paul Fussel ilustra esse fenômeno ao relembrar a cobertura dada por William Howard Russel à Batalha de Balaclava, em 1854, durante a Guerra da Crimeia, que inspirou o poema “Charge of the Light Brigade”, de Alfred Lord Tennyson, em que uma flagrante derrota da cavalaria britânica é narrada de forma épica e heroica. Para Fussel, o vocabulário heroico dessa batalha morreu com a introdução da guerra moderna:

Por exemplo, William Howard Russel, do *Times* de Londres pôde descrever a desastrosa Carga da Brigada Ligeira, sem levantar suspeitas, da seguinte forma: “Eles passaram orgulhosos, brilhando no sol da manhã com todo o orgulho e esplendor da guerra.” **Todo este vocabulário heroico tem que ser incluído como uma das “vítimas” da guerra moderna.** Pessoas demais, hoje, tiveram experiências pessoais da sua falsidade, apesar de que mentiras deslavadas sobre exércitos e para que eles servem ainda são contadas, mesmo que a mais sutil familiaridade com a realidade humana as desminta. (FUSSEL, 1992, p. 23, **grifo meu**, tradução minha).<sup>10</sup>

A impossibilidade do heroísmo na guerra moderna, causada em grande medida pela introdução das tecnologias de morte em massa, é identificada por diversos outros autores. Luiz Gustavo Leitão Vieira (2013) descreve o fenômeno em termos do deslocamento da figura do herói de guerra (personificado pelo pesquisador no guerreiro Aquiles) para a figura do Soldado Desconhecido; Norris (2000, p. 17) identifica a ruptura a partir da mudança do perfil das vítimas, que passa a ser constituído cada vez mais por civis, rompendo com a noção da guerra como um modelo masculino de combate homem-contra-homem; e Sarah Cole propõe a transformação do herói homérico, o “homem de guerra superlativo cuja essência foi forjada na provação da guerra”, para, em um primeiro momento, os personagens de Tolstói,

---

<sup>10</sup> “For example, William Howard Russel of the London *Times* could describe no one much the wiser the disastrous Charge of the Light Brigade this way: ‘They swept proudly past, glittering in the morning sun in all the pride and splendor of war.’ That whole heroic idiom must be accounted one of the main ‘casualties’ of modern war. Too many people now have had personal experience of its falsity, although outright lies about armies and what they are for are still being told which the slightest acquaintance with human actuality will expose.”

em que a vida civil e a de combatente se tensionam mutuamente de forma constante, e, por fim, no personagem Billy Pilgrim, protagonista do romance *Slaughterhouse-Five*, de Kurt Vonnegut: um soldado “patético, vulnerável e insignificante” (COLE, 2009, p. 25)<sup>11</sup>. Essa ruptura com o modelo do “herói de guerra” pré-moderno marca os “mitos” de algumas das principais guerras dos últimos cem anos. Samuel Hynes descreve o mito da Primeira Guerra Mundial da seguinte forma:

[...] uma geração de jovens homens inocentes, com suas cabeças cheias de abstrações como Honra, Glória e Inglaterra, foi para a guerra tornar o mundo mais seguro para a democracia. Eles foram massacrados em batalhas estúpidas planejadas por generais estúpidos. Aqueles que sobreviveram ficaram em choque, desiludidos e amargurados pelas suas experiências de guerra, e viram que os inimigos de verdade não eram os alemães, mas os homens velhos em casa que mentiram para eles. Eles rejeitaram os valores da sociedade que os mandou para a guerra e, ao fazê-lo, separaram sua geração das passadas e de sua herança cultural. (HYNES, 2011, loc. 72 – 82)<sup>12</sup>

Outro exemplo notável de guerra cujo mito foi eternizado como uma negação do modelo heroico foi a Guerra do Vietnã. Vieira o descreve da seguinte forma:

O mito da Guerra do Vietnã, por exemplo, narra a estória de jovens americanos, ingênuos e inocentes, que viajam até um país desconhecido e longínquo para lutar contra o comunismo. Lá, em meio à selva e a emboscadas, usam drogas, se decepcionam e são feridos e mortos por um inimigo que não veem. Esses jovens voltam aos Estados Unidos amargurados e sem lugar na sociedade que os rejeita pela derrota. (VIEIRA, 2013, p. 14)

Ao contrário desses dois exemplos – a Primeira Guerra Mundial e a Guerra do Vietnã –, a Segunda Guerra Mundial foi mitificada, especialmente, é claro, na memória dos países Aliados, como a “Guerra Boa”<sup>13</sup> ou, no mínimo, a “Guerra Necessária”. Hynes atribui essa excepcionalidade ao que ele chama de uma “diferença de autoridade moral” (1997, p. 111) em relação à Primeira Guerra Mundial, centrada, principalmente, na rejeição ao nazifascismo. Hynes elabora:

---

<sup>11</sup> “[...] pathetic, vulnerable, negligible.”

<sup>12</sup> “[...] a generation of innocent young men, their heads full of 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.”

<sup>13</sup> A expressão “Guerra Boa” [*The Good War*] para se referir à Segunda Guerra Mundial foi popularizada pelo influente livro “*The Good War*”: *An Oral History of World War II* [1984]/(2011), de Studs Terkel.

Havia também uma diferença de autoridade moral. A Primeira Guerra Mundial começou com idealismo, mas perdeu sua certeza moral conforme o combate se arrastava. A Segunda Guerra Mundial começou com uma sensação mais clara de necessidade moral e nunca a perdeu. A maioria das pessoas aceitou que o nazismo era mau e, em menor medida e posteriormente, que os homens que comandavam o Japão eram maus também. Uma guerra contra aqueles inimigos era uma “Guerra Boa” – uma frase que nunca se tornou um oxímoro, nem no final, ainda que àquela altura sessenta milhões de seres humanos houvessem morrido. [...] Essa presunção, o princípio da Guerra Boa, consiste em uma espécie de mito da guerra, um que precedeu os eventos e que não precisou ser revisado. [...] Essa é uma versão romantizada e estetizada da guerra, colocada em termos 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 estava lá, de fato; *havia* heróis e vilões.” (HYNES, 1997, p. 111 – 113, *grifo no original*)<sup>14</sup>

As afirmações de Hynes sobre o “mito da Segunda Guerra Mundial”, é preciso dizer, se aplicam aos países Aliados, especialmente ao contexto da anglofonia; além disso, como será melhor exposto ao longo desta tese, é, talvez, um exagero afirmar que o “princípio da Guerra Boa” sempre esteve presente – narrativas de veteranos publicadas ao longo dos anos 1940 sugerem um profundo desgaste e uma grande desilusão por parte dos combatentes (cf. 3.1). Contudo, é inegável que, especialmente hoje, a Segunda Guerra Mundial fornece àqueles que escolhem representá-la um elenco definido e familiar de heróis e vilões pouco controversos, em palcos já conhecidos e com um objetivo estabelecido e justificável. Não há nenhuma outra guerra moderna que ofereça a um narrador esse conjunto de elementos – em particular a clareza moral. Um filme sobre a Primeira Guerra Mundial que não aborde o sentimento de identificação entre soldados de forças opostas e que ignore a desconfiança dos combatentes em relação aos seus oficiais, está fadado a ser pouco mais do que propaganda de guerra. Etnias e nacionalidades que há pouco tempo ofereciam “vilões fáceis” para o ocidente, sob a esfera de influência cultural dos EUA, como, por exemplo, os russos e os povos árabes, hoje já constituem uma escolha “politicamente incorreta” se não forem tratadas com o devido cuidado. Os nazistas, enquanto isso, continuam sendo “simplesmente um outro, um construto completamente contrário aos valores da democracia liberal” (RAU, 2013, p. 3)<sup>15</sup> – os vilões

---

<sup>14</sup> “There was also a difference in moral authority. The First 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. (...) That assumption, the Good War principle, amounts to a war myth of sorts, one that preceded events and didn’t need to be revised. (...) This is a romanticized and aestheticized version of the war, putting into literary and theatrical terms in a way that obscures 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.”

<sup>15</sup> “[...] simply other, a complete counterconstruct to the values of liberal democracy.”

ideais para narrativas que não queiram se ocupar de investigar as contradições éticas e morais do enfrentamento bélico.

A “autoridade moral” da Segunda Guerra Mundial é um elemento importante para explicar a excepcionalidade do evento, que parece levar ao hiperdimensionamento de sua produção cultural na contemporaneidade, mas ela, por si só, não basta. Há alguns outros fatores que merecem atenção. Uma contribuição interessante sobre o *revival* da Segunda Guerra Mundial na produção cultural estadunidense do século XXI foi feita pelo jornalista e comentarista político Chris Hayes no ensaio “The Good War on Terror”, de 2006. No trabalho, Hayes investiga o que, à época, era ainda um fenômeno recente, manifestado em obras como o filme *O Resgate do Soldado Ryan* e a série *Band of Brothers*, ambos de Steven Spielberg, e os livros *Flags of our Fathers* (2016[2000]), de James Bradley e Ron Powers, *D-Day June 6, 1944* (2013[1994]), de Stephen Ambrose, e *The Greatest Generation* (2000), de Tom Brokaw. Dentre os motivos para a ampla aceitação popular dessa nova memória reimaginada da Segunda Guerra, Hayes menciona como os valores representados por essas narrativas e pela geração que as inspira reverberavam os valores conservadores que voltavam a ganhar espaço nos EUA durante os anos finais do mandato presidencial de Bill Clinton, que culminariam na eleição de George W. Bush em 2000:

Devido a “disciplina e treinamento militares” que [os veteranos da Segunda Guerra Mundial] receberam durante a guerra, eles são modelos de autocontrole, e reclamam que “o jeito que querem que você crie seus filhos hoje em dia é indisciplinado.” Eles são alérgicos ao consumo ostensivo, são humildes e estoicos, “se recusando a falar a respeito [da guerra] a não ser que sejam perguntados, e mesmo assim com relutância.” Eles são “autossuficientes” e caracterizados por “um senso de responsabilidade pessoal e um compromisso com a honestidade.”

Se essa litania de valores parece familiar, é porque, no vocabulário conflituoso da guerra cultural, são virtudes que, como a própria bandeira [estadunidense], foram reivindicadas pelos conservadores. Na mitologia conservadora, foram os *baby boomers* – indisciplinados, autoindulgentes, não patrióticos – que afastaram o país dos valores tradicionais de seus antepassados. Como a direita passou a maior parte das últimas três décadas atacando o legado cultural dos anos 60, é impossível para qualquer obra que celebre a geração da Segunda Guerra Mundial não servir a uma função tácita na guerra cultural. (HAYES, 2006)<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> “Due to the ‘military training and discipline’ they received during the war, they are models of self-control, and complain that, ‘the way you’re told to raise your kids now, there’s no discipline.’ They are allergic to conspicuous consumption, humble and stoic, ‘refusing to talk about [the war] unless questioned and then only reluctantly.’ They are ‘self-sufficient,’ and characterized by ‘a sense of personal responsibility and a commitment to honesty.’

If this litany of values seems familiar, it’s because in the oppositional vocabulary of the culture war, they are virtues that, like the flag itself, conservatives claim as their own. In conservative mythology, it was the baby boomers – undisciplined, self-indulgent, unpatriotic – who unmoored the country from the traditional values of their forebears. Because the right has spent the better part of three decades pillorying the cultural legacy of the ‘60s, it’s impossible for any work that celebrates the WWII generation not to serve a tacit culture war function.”

O ensaio de Hayes traz também outros aspectos à tona, por exemplo, a forma pela qual a Segunda Guerra Mundial permitiu o ressurgimento e o fortalecimento do que ele chama de “Culto do Soldado” (“*Cult of the Soldier*”), uma tradição laudatória ao serviço militar que, após o fiasco da Guerra do Vietnã, caiu em desuso no país – e cujo resgate cumpria funções políticas importantes para a Guerra ao Terror que se iniciaria na década de 2000. Por fim, Hayes fala sobre como a indubitabilidade da “retidão da causa” da Segunda Guerra Mundial (uma constatação que remete à “diferença em autoridade moral” discutida por Hynes) também permitia que a evocação da memória do conflito anulasse os discursos dissidentes a partir da retomada da retórica patriótica – o que ele chama da “morte da política”:

Ao apelar para uma era de amplo consenso nacional, Brokaw, Spielberg e Ambrose tocaram uma ânsia popular por superar as tensões e fissuras sociais dos conflitos pós-anos 60. Depois de 30 anos de guerra cultural, eles pediam trégua. Como a reação inicial ao 11 de setembro mostrou, os americanos estavam preparados para uma.

No sexagésimo aniversário de Pearl Harbor, com o país ainda a apenas três meses dos ataques de 11 de setembro, George W. Bush evocou, como ele viria a fazer muitas vezes nos anos seguintes, a unidade inabalável demonstrada pelos EUA durante a Segunda Guerra Mundial. “Durante quatro anos de guerra,” ele disse, “ninguém duvidou da retidão da nossa causa; ninguém se abalou na busca pela vitória.”

Um estado onde “ninguém questiona a retidão” de sua causa é um estado onde a política deixou de existir. Em retrospecto, isso é o que a nação procurava nos últimos dias do século XX. Lotando os cinemas para assistir a *O Resgate do Soldado Ryan*, se dobrando sobre o livro *The Greatest Generation*, americanos sentiam falta de algo maior, mais nobre e menos mesquinho do que a mera política. Mas a mera política calha de ser o único bastião que temos contra a loucura coletiva engendrada pela guerra. Quando a política morre, quando ela é sufocada sob o cobertor quente do consenso patriótico, a consciência da república morre com ela. (HAYES, 2006)<sup>17</sup>

O ensaio de Hayes é de grande valor para um mapeamento do “estado da arte” das memórias coletivas contemporâneas da Segunda Guerra Mundial nos EUA e oferece um elemento de análise importante: a utilidade ideológica da retomada memorialística do conflito. Gillespie (2016) faz observações parecidas ao examinar o cinema de guerra russo das

---

<sup>17</sup> “By appealing to an era of broad national consensus, Brokaw, Spielberg and Ambrose tapped a popular urge to rise above the social striations and fissures of post-’60s upheavals. After 30 years of culture war, they were calling for a truce. And as the initial reaction to 9/11 showed, Americans were ready for one.

On the 60th anniversary of Pearl Harbor, with the country still just three months removed from the 9/11 attacks, George W. Bush invoked, as he would many times in the years that followed, the unwavering unity America had displayed during World War II. ‘During four years of war,’ he said, ‘no one doubted the rightness of our cause; no one wavered in the quest of victory.’

A state in which “no one doubts the rightness” of its cause is a state in which politics has ceased to exist. In retrospect, that is what the nation sought in the waning days of the 20th century. Crowding into theatres to watch *Saving Private Ryan*, curling up to read *The Greatest Generation*, Americans were longing for something greater, more noble and less petty than mere politics. But mere politics turns out to be the only bulwark we have against the collective madness that war engenders. When politics dies, when it is suffocated underneath the warm blanket of patriotic consensus, the conscience of the republic dies along with it.

últimas décadas, atentando para como a retomada cinematográfica da chamada “Grande Guerra Patriótica”, através de filmes recentes como *My iz budushchego* [“Nós viemos do futuro”] (2008) e *Utomlennye solntsem* [“Queimado pelo Sol”] (2013[1994]), “oferece uma narrativa para a construção de uma identidade nacional baseada no confronto destemido contra o inimigo e na inabalável defesa da Terra Mãe” (GILLESPIE, 2016, p. 350)<sup>18</sup>. O autor cita o discurso do presidente russo Vladimir Putin, proferido em 2013, em homenagem a uma companhia de paraquedistas que foi quase totalmente aniquilada em combate em uma batalha em Ulus-Kert, em 2000, durante a segunda guerra da Chechênia: “E quando a hora chegou, nossos jovens conquistaram um feito heroico [*podvig*]; eles lutaram contra os inimigos de forma tão destemida quanto seus avós o fizeram na luta contra o nazismo” (PUTIN apud GILLESPIE, 2016, p. 348 a partir da tradução para o inglês)<sup>19</sup>. Em 2022, enquanto a invasão russa sobre o território ucraniano ameaça uma nova era de beligerância no continente europeu, a Segunda Guerra Mundial e o combate ao nazismo são mais uma vez evocados como dispositivos de legitimação de um conflito: de um lado, Putin alega que seu objetivo é a “desnazificação” da Ucrânia (TROMLY, 2022); do outro, o perfil oficial do governo ucraniano na rede social Twitter compartilhou uma charge que mostra o líder nazista Adolf Hitler acariciando o rosto do presidente russo (UKRAINE / УКРАЇНА, 2022).

É particularmente interessante o apelo que o conflito tem para a retórica de “unidade nacional” e de uma “causa justa”; à primeira vista, esse status do conflito como uma “Guerra Boa”, “Necessária” ou “Justa”, uma guerra imbuída de “autoridade moral”, parece derivar, principalmente, do inimigo: o nazifascismo. Contudo, isso por si só não parece explicar a natureza monumental da produção cultural do conflito, pois outros enfrentamentos bélicos contra o fascismo não herdaram a mesma “autoridade moral”: é o caso da Guerra Civil Espanhola, por exemplo. Faber (2014)<sup>20</sup>, ao problematizar o conceito de “pós-memória” de Marianne Hirsch, nota essa distinção ao alertar sobre o risco de transpor conceitos dos “*Memory Studies*” – uma área moldada pelos estudos da Shoah – para o estudo da literatura e memória da Guerra Civil Espanhola. O autor aponta para a natureza controversa da memória do conflito ibérico e para o fato de o evento não estar carregado da “moral universal” da memória histórica da Shoah e da Segunda Guerra Mundial; pelo contrário, a moral da Guerra

---

<sup>18</sup> “[...] provides a narrative for the construction of a national identity based on fearless confrontation with the enemy and sturdy defence of the Motherland.”

<sup>19</sup> “And when the hour came, our young people accomplished a heroic deed [*podvig*]; they fought the enemies just as fearlessly as their grandfathers had done in the struggle with Nazism.”

<sup>20</sup> A discussão de Faber sobre o conceito de pós-memória e sua inadequação ao contexto da Guerra Civil espanhola é retomada adiante, cf. 2.2.2.

Civil e a sua memória histórica são objeto de disputa política na Espanha até hoje, de tal forma que uma divisão entre “vítimas e perpetradores”, incontroversa no caso da Shoah, seja extremamente conflituosa no caso espanhol. Faber argumenta que, ao lidar-se com a memória da Guerra Civil da mesma forma que se lida com a memória da Shoah, tem-se por efeito um esvaziamento do significado político do conflito, em uma afirmação que remete à constatação de Hayes sobre a “morte da política” promovida pela celebração da memória da Segunda Guerra Mundial nos EUA contemporâneos:

O que faz com que o caso espanhol seja político de uma forma que o caso do Holocausto nunca será? A resposta, desde o princípio, reside na natureza da Guerra Civil, onde muitos foram vitimados não por razões étnicas, mas sim por motivos políticos. Mas outro fator crucial é a configuração da memória doméstica e internacional dessa guerra e do franquismo, configuração para a qual, por sua vez, três fatores principais foram decisivos: a vitória de Franco; a Guerra Fria; e o pacto entre elites que permitiu a transição democrática. Como consequência, dois dos princípios fundamentais da memória histórica do Holocausto – a categorização óbvia, consensual, de vítimas *versus* perpetradores; e o reconhecimento geral de que a moral universal exige que lembremos do sofrimento daquelas, ao mesmo tempo que condenamos os crimes desses – são precisamente os aspectos que, no caso espanhol, seguem sendo controversos. (FABER, 2014, p. 149).<sup>21</sup>

A problematização de Faber é extremamente pertinente; de fato, com muita frequência, os estudos da memória tendem a transpor a lógica excepcional da memória coletiva da Shoah para a de outros eventos catastróficos. Ao trabalharmos com a Segunda Guerra Mundial, esse risco é ainda maior, visto que a Shoah e a guerra se misturam na memória coletiva. Susan Suleiman, em seu livro *Crises of Memory and the Second World War* (2006), aponta algumas questões úteis para pensar essa problemática. Ainda que seu livro esteja centrado na produção memorialística de sobreviventes da guerra – portanto, de obras produzidas e publicadas ao curso do século XX – suas considerações são apropriadas para pensar o lugar de excepcionalidade que o conflito ocupa hoje e como esse lugar determina a natureza da produção cultural sobre a guerra. De particular interesse está a afirmação da

---

<sup>21</sup> “¿Qué hace que el caso español sea político de una forma que nunca lo será el caso del Holocausto? La respuesta, desde luego, reside en la naturaleza de la Guerra Civil, donde muchas víctimas lo fueron no por razones étnicas sino por motivos políticos. Pero otro factor crucial lo constituye la configuración de la memoria doméstica e internacional de esa guerra y del franquismo, configuración para la cual, a su vez, fueron decisivos tres factores principales: la victoria de Franco; la Guerra Fria; y el pacto entre élites que hizo posible la transición democrática. Como consecuencia, dos de los fundamentos principales de la memoria histórica del Holocausto –la categorización obvia, consensuada, de víctimas versus victimarios; y el reconocimiento generalizado de que la moral universal exige que recordemos el sufrimiento de aquellas, al mismo tiempo que condenamos los crímenes de estos– son precisamente los aspectos que, en el caso español, siguen siendo controvertidos.”

autora de que a memória da Segunda Guerra Mundial “embora nacionalmente específica, transcende fronteiras nacionais” por meio de sua associação com a Shoah:

Isso é causado não somente pela natureza global da guerra, mas também pela presença cada vez mais global do Holocausto como um lugar de memória. [...] A memória do Holocausto deveria ser considerada parte da memória da Segunda Guerra Mundial? Ou, talvez, seja o contrário? Geograficamente e estrategicamente, a Segunda Guerra Mundial foi “maior” que o Holocausto, mas se é verdade que a memória do Holocausto se tornou global, o mesmo não pode ser dito sobre a guerra. Cada país envolvido tem suas próprias crises de memória, não necessariamente aplicáveis a outros. (SULEIMAN, 2006, p. 2).<sup>22</sup>

Por “crises de memória”, Suleiman entende “um momento de decisão e, às vezes, um dilema ou conflito sobre a lembrança do passado por indivíduos ou grupos.” Para a autora, é uma questão de “autorrepresentação”: “como vemos a nós mesmos, e como nos representamos para outros, é indissociável das histórias que contamos sobre o passado” (SULEIMAN, 2006, p. 1)<sup>23</sup>. O atual distanciamento entre as representações culturais da guerra e a sua historiografia constitui, portanto, uma crise de memória contemporânea – ou, de fato, uma série de crises de memórias, sejam nacionalmente específicas ou globalmente dispersas.

Ao reconhecer que há memórias da Segunda Guerra Mundial que são “nacionalmente específicas” mas que “transcendem fronteiras nacionais” – em virtude da globalização da Shoah como um lugar de memória – e ao afirmar que “crises de memória” dizem respeito a dilemas apresentados por indivíduos ou grupos sobre a lembrança do passado, Suleiman reforça minha constatação anterior de que o “mito da guerra” defendido por Hynes consiste, talvez, em **um** mito da guerra – um mito Aliado e, especialmente, anglófono. Há elementos dele que se mundializaram: em virtude da condenação generalizada do nazifascismo e da Shoah, o fato de que a derrota do Eixo durante a guerra foi uma necessidade histórica incontornável é praticamente incontestado no discurso *mainstream* ocidental. Contudo, essa condenação assume um caráter muito diferente nos países que pertenceram ao Eixo – o mito dos “vitoriosos” é, nesse caso, um mito dos “derrotados”. O caso alemão é paradigmático:

---

<sup>22</sup> “[...] my contention is that the memory of World War II, while nationally specific, transcends national boundaries. This is due not only to the global nature of the war but also to the increasingly global presence of the Holocaust as a site of memory. [...] Should memory of the Holocaust be considered as part of the memory of World War II? Or is it perhaps the other way around? Geographically and strategically, World War II was ‘larger’ than the Holocaust, but if it is true that memory of the Holocaust has become global, the same cannot be said of the war. Every country involved in it has its own crises of memory, not necessarily applicable to others.”

<sup>23</sup> “[...] a moment of choice, and sometimes of predicament or conflict, about remembrance of the past, whether by individuals or by groups. At issue (...) is the question of selfrepresentation: How we view ourselves, and how we represent ourselves to others, is indissociable from the stories we tell about our past”.

enquanto EUA e Rússia celebram seus veteranos e a vitória contra a “tirania alemã”, a memória alemã da Segunda Guerra Mundial é definida em grande medida pelo *Vergangenheitsbewältigung*, “Reconciliação com o passado” ou “perlaboração do passado”, palavra alemã que designa os processos políticos, discursivos, ideológicos e estéticos por meio dos quais a Alemanha, como país, lidou e lida com o problemático legado histórico do nazismo, através do debate público sobre a culpa coletiva, a memória, os papéis de vítimas e perpetradores, etc. Assim, caso se queira falar de um “mito alemão da guerra”, só é possível fazê-lo a partir do reconhecimento de que seria um mito definido não da “Guerra Boa”, mas sim da culpa coletiva e transgeracional.

Entender o mito da Segunda Guerra Mundial hoje, então, exige uma análise transversal das diferentes crises de memória – muitas vezes específicas de cada país envolvido –, de forma a reconhecer as particularidades das experiências locais do conflito e os sentidos próprios atribuídos ao evento por determinados grupos. Da mesma maneira, é preciso reconhecer que, no século XXI, em que grande parte do mundo vive sob a forte influência da indústria cultural estadunidense, ao mesmo tempo em que novas tecnologias da informação facilitam o intercâmbio cultural entre diferentes países, há uma dimensão “global” da memória da Segunda Guerra Mundial, ou pelo menos do seu “mito”, que atravessa diferentes países. Apesar da miríade de artigos, teses, estudos e coletâneas sobre a produção cultural recente sobre a Segunda Guerra Mundial, a Shoah e o nazismo, poucos trabalhos buscam capturar esse panorama em sua transversalidade, buscando localizar os pontos de contato possíveis entre as diferentes expressões nacionais das memórias contemporâneas da guerra. Há muitas boas coletâneas de estudos literários e estudos de mídia que buscam abarcar perspectivas nacionais diversas, como *The Second World War in Fiction* (1984), *The Second World War in Literature* (1986), *The Cambridge Companion to the Literature of World War II* (2009), *The Long Aftermath: Cultural Legacies of Europe at War 1936-2016* (2018) e, no Brasil, *Memórias da Segunda Guerra Mundial: Imagens, testemunhos e ficções* (2018), uma coletânea organizada pelo Núcleo de Estudos de Guerra e Literatura da UFMG. Essas obras, no entanto, devido ao próprio estatuto de coletâneas, têm mais um caráter de constelações do que de estudos transversais, no sentido de que, sendo constituídas por trabalhos independentes de diferentes autores, não oferecem um fio condutor capaz de atravessar as diferentes expressões nacionais. Há alguns estudos que aproximam tradições nacionais distintas, mas, em geral, eles se atêm a literaturas de mesmo idioma e incluem não mais do que dois países – é o caso do já mencionado *Our Nazis*, de Petra Rau, que abarca tanto os EUA quanto o Reino Unido, e *Sob as cores da barbárie* (2021), de Christini Romani de Lima, que aproxima as

literaturas de guerra brasileira e portuguesa. Um bom exemplo de estudo transversal é o já mencionado *Crises of Memory and the Second World War*, de Susan Suleiman – seu escopo, contudo, se limita à Europa e a autores do pós-guerra<sup>24</sup>. No campo dos estudos literários, um trabalho de destaque que ambiciona uma investigação transversal de romances recentes sobre a Segunda Guerra Mundial é *The Conflict Revisited: The Second World War in Post-Postmodern Fiction* (2021), de Marco Malvestio, que investiga romances recentes de autores com origens tão diversas quanto o Chile, a Itália, os Estados Unidos, a Alemanha e a França. Porém, como será discutido adiante (cf. 3.6.), seu corpus ainda é restrito ao cânone contemporâneo e aglutina obras de períodos que, acredito, são notadamente distintos: aquele compreendido pelas décadas de 1980-1990, e outro pelas décadas de 2000-2010.

Esta tese, portanto, busca se inserir nesse perceptível vão dentro dos estudos que exploram a produção cultural recente sobre a Segunda Guerra Mundial ao propor uma investigação transversal sobre romances recentes de cinco nacionalidades diferentes. Entende-se por “recentes”, aqui, obras produzidas já no século XXI, especialmente a partir da segunda metade dos anos 2000, quando eventos como a guerra nos Bálcãs e na Chechênia, as duas Guerras do Golfo, a consolidação da União Europeia e a adoção do Euro e os ataques terroristas de 11 de setembro de 2001 já haviam deixado sua marca indelével no mundo. Evito, aqui, definir esse recorte temporal com a expressão “contemporâneo” (RAU, 2009), pois, a despeito das múltiplas ponderações e relocalizações do conceito que podem ser rastreadas pelo menos até Nietzsche – como bem relembra Agamben (2009) –, a associação da ideia de “contemporaneidade” ao pós-Segunda Guerra Mundial cria um ruído desnecessário para este estudo, que tem entre suas principais distinções justamente aquela entre a produção literária das quatro décadas seguintes ao pós-guerra (1940 – 1980) e a das últimas três décadas (1990-2010). Não adoto, tampouco, a noção de “pós-pós-modernismo” (MALVESTIO, 2021), por acreditar que o corpus aqui investigado não apresenta uma herança tão evidente das experimentações pós-modernistas dos anos 1960 e 1970 quanto aquele definido por Malvestio em seu próprio trabalho (cf. 2.3.3.; 3.6.; 4.2.). Assim, opto por designar o recorte temporal aqui proposto – romances produzidos no século XXI – pela

---

<sup>24</sup> Ao longo desta tese, usa-se a noção de “autores do pós-guerra” para se referir a autores que viveram experiências de guerra – fosse como combatentes ou civis – e produziram narrativas a respeito dela nas décadas seguintes, em especial entre os anos 1940 e 1980. A eles, contraponho “autores recentes” ou “autores contemporâneos” (uma distinção melhor delineada adiante), categorias que uso para me referir à produção de autores nascidos logo antes, durante ou após a guerra, cuja produção sobre o conflito data das últimas quatro décadas e, especialmente, aqueles que escrevem já no século XXI.

expressão “recente”, admitidamente menos rica do que as outras possibilidades, mas, talvez por isso mesmo, mais precisa.

Após esta introdução, a tese se desenvolve ao longo de três capítulos e uma conclusão. O capítulo 2 consiste em uma exposição da fortuna teórica que ancora as discussões principais desta pesquisa no que compete aos seus três eixos de análise: a história, a memória e a ficção. Eles serão explorados primariamente à luz das contribuições teóricas de Paul Ricœur, Maurice Halbwachs, Aleida Assmann, Márcio Seligmann-Silva, Hayden White, Marianne Hirsch, György Lukács, Jerome de Groot e Elizabeth Wesseling. Dentre os principais conceitos articulados estão a fenomenologia da memória, a memória coletiva, a memória cultural, a pós-memória, a literatura de testemunho, a escrita da história, o romance histórico, a ficção histórica e a metaficção historiográfica. O capítulo 3 propõe traçar um panorama histórico da produção romanesca sobre a Segunda Guerra Mundial nos cinco países contemplados pelo corpus, desde o período da própria guerra até hoje, de forma a melhor localizar as principais tendências e recorrências nessa produção e permitir que as características distintivas dos romances recentes do corpus primário tenham uma base de comparação estabelecida. O capítulo 4 concentra a análise dos romances à luz das tradições teóricas expostas no capítulo 2 e dos antecedentes históricos elencados no capítulo 3. Após a exposição de algumas considerações críticas iniciais, a análise parte de um nível mais rente ao texto, discutindo as estratégias de linguagem dos romances à luz da noção de um “modo realista”, passa pela consideração de aspectos intradieгéticos dos romances no que compete aos seus pontos de contato com as discussões teóricas desenvolvidas no capítulo 2, procede a investigar aspectos extradieгéticos, especialmente aqueles manifestados nos paratextos das obras e, por fim, busca apresentar um conjunto de apontamentos finais que sugerem, ao mesmo tempo, um esforço de generalização e as limitações impostas pelo corpus e pelo método à esse próprio esforço. No último capítulo, procedo às considerações finais, nas quais busco retomar os principais apontamentos da pesquisa e refletir acerca de sua relevância para as discussões atuais sobre o romance histórico, sobre o nexa memória-história e sobre as representações ficcionais da Segunda Guerra Mundial, da Shoah e do nazismo, especialmente à luz do legado da literatura de testemunho do século XX.

## 2. HISTÓRIA, MEMÓRIA E FICÇÃO: ASPECTOS TEÓRICOS

*The past is a foreign country: they do things differently there.*  
(HARTLEY, [1953]/1997, p. 5)

“O passado é um país estrangeiro”: o aforismo inaugural do romance *The Go-Between*, de L.P. Hartley, foi empregado por distintos autores (ERLL, 2011; DE GROOT, 2010; 2016; LOWENTHAL, 1985) como forma de explicitar a relação de alienação estabelecida no momento da visada do presente rumo ao passado. Ainda que seja um lugar comum, a alusão é pertinente: o passado é, por definição, um fenômeno de ausência. Ao longo de todo o seu *A memória, a história, o esquecimento*, Paul Ricœur (2007) reforça uma mesma investigação – ou, como coloca, um mesmo “enigma” (p. 18) ou “aporia” (p. 36): a “presença do ausente”, categoria da qual lança mão para se referir às representações do passado. O estudo é a última obra do filósofo francês publicada em vida e toma a representação do passado como a “problemática comum [que] corre através da **fenomenologia da memória**, da **epistemologia da história** e da **hermenêutica da condição histórica**” (RICŒUR, 2007, p. 18, grifos meus) – sendo essas as temáticas que balizam as três seções nas quais o livro é dividido.

*A memória, a história, o esquecimento*, publicado originalmente em 2000, insere-se no marco de uma investigação mais ampla, iniciada pelo autor nos anos 1980 quando da publicação dos três volumes de *Tempo e Narrativa. A memória...*, porém, pode também ser entendido como parte de uma discussão que passou a tomar a atenção de diferentes intelectuais, cobrindo um amplo espectro dentro das humanidades nas duas últimas décadas do século XX. Trata-se do chamado “boom da memória” (WINTER, [2000]/2007), quando historiadores, sociólogos, antropólogos, críticos literários, estudiosos de mídia e mais uma vasta gama de especialistas se debruçou sobre esse conceito, entendido como uma categoria capaz de descrever a construção coletiva/cultural/social de narrativas, noções, representações, ideologias e pressuposições sobre o passado. Um dos grandes desafios dos chamados “estudos da memória” (*memory studies*) nesse período era encontrar uma linguagem comum; “memória” foi adotada como uma categoria responsável por identificar uma miríade de fenômenos. Em um diagnóstico do campo publicado originalmente em 2000, Winter afirma que

Um dos desafios da próxima década ou um pouco mais é tentar reunir alguns desses fios dispersos de interesse e entusiasmo através de um conjunto de proposições, colocadas de forma mais rigorosa e coesa, sobre o que exatamente é a memória e o que ela foi no passado. O único ponto fixo neste momento é a quase ubiquidade do termo. Ninguém deveria se iludir e pensar que todos o usamos da mesma forma. Mas assim como usamos palavras como “amor” e “ódio” sem nunca sabermos sua

significância completa ou compartilhada, estamos também fadados a continuar usando o termo “memória”, a assinatura histórica de nossa própria geração. (WINTER, 2007, p. 397)

Em sua tentativa de identificar os motivos que levaram ao *boom* da memória nas humanidades, Winter (2007) elenca algumas causas possíveis: a) o aumento no volume de publicações memorialísticas sobre a Shoah a partir dos anos 1980; b) o desenvolvimento de uma “cultura de comemoração” na Europa a partir das homenagens às vítimas das guerras mundiais; c) a ascensão das políticas identitárias na esfera dos debates públicos, junto com a valorização das narrativas de testemunho por parte de indivíduos de grupos e comunidades perseguidas ou fragilizadas; d) a consolidação de um estado de bem-estar social na Europa, que permitiu um estado de relativa afluência, estendido a uma parcela razoável de sua população, tornando possível o surgimento de um mercado de trabalho voltado para as noções de “herança” e “patrimônio”; e) a transmissão das narrativas sobre as guerras mundiais de pais e avós para as gerações seguintes e a crescente produção de narrativas ficcionais e não-ficcionais sobre os conflitos; e f) a chamada “virada cultural” nos estudos históricos, ela própria, o autor reconhece, um produto dos fatores anteriores.

O diagnóstico de Winter torna evidente o inevitável imbricamento entre os estudos da memória e o impacto histórico, cultural e acadêmico da Segunda Guerra Mundial e da Shoah. O historiador, inclusive, introduz seu artigo com um aforisma atribuído a Pierre Nora: “Quem diz memória, diz Shoah”<sup>25</sup>. Ainda que Winter reconheça que, inegavelmente, o legado da guerra e do genocídio na Europa entre 1939-1945 não possa ser entendido como o único fator para o *boom* dos estudos da memória, creio que não se deve subestimar a sua importância central para o desenvolvimento da área. Mais do que isso, creio ser necessário reconhecer o inverso: quem diz Shoah – e Segunda Guerra Mundial – diz memória, e, portanto, é impossível discutir o conflito sob uma perspectiva cultural sem se localizar em relação ao legado dos *memory studies* desde os anos 1980.

A contribuição de Ricœur para os estudos da memória, nesse sentido, segue na mesma direção de seus contemporâneos. Márcio Seligmann-Silva, em seu texto para a orelha da edição brasileira de *A memória, a história, o esquecimento*, afirma que o Holocausto é “uma espécie de eixo ordenador” da obra, que “surge como uma rachadura na *episteme* e na paisagem do século XX” (SELIGMANN-SILVA apud RICŒUR, 2007). A centralidade da Shoah no estudo é particularmente pertinente se levamos em consideração os objetivos do

---

<sup>25</sup> “Whoever says memory, says Shoah”.

filósofo francês expressos na introdução do trabalho, em que o autor afirma que tem por “preocupação pública” e um de seus “temas cívicos confessos” formular a “ideia de uma política da justa memória” (RICŒUR, 2007, p. 17), projeto para o qual desenvolve sua comparação entre “o projeto de verdade da história e a visada de fidelidade da memória” (RICŒUR, 2007, p. 504) ou, posto de forma menos veemente, “comparar a verdade presumida da representação histórica do passado à fidelidade presumida da representação mnemônica” (RICŒUR, 2007, p. 293). Em outras palavras, uma das preocupações centrais da obra é uma investigação acerca dos estatutos de verdade e fidelidade sobre os quais se estruturam a memória e a história, entendidas como “representações do passado”. Como retomaremos adiante (cf. 2.2.), um estatuto de verdade é essencial ao se debater a Shoah, devido à constante ameaça do negacionismo histórico, especialmente como parte de projeto político de extrema-direita que busca apagar a materialidade dos crimes contra a humanidade perpetrados pelo regime nazista alemão, seus aliados e colaboradores.

A busca da “verdade” e da “fidelidade” na “presença do ausente” do passado, contudo, é assombrada desde o início do estudo de Ricœur pela presença espectral – pois não constitui um tema central da investigação, mas é constantemente evocada como um elemento catalizador de crises – de uma terceira categoria: a **ficção**. O filósofo a aborda por meio de óticas distintas: a do estatuto do *phantasma* (simulacro) platônico (RICŒUR, 2007, p. 31); a da *Phantasie* da fenomenologia de Husserl (RICŒUR, 2007, p. 65); a da noção de “ficção teórica” de “Moisés e o monoteísmo”, como argumentada por Freud (RICŒUR, 2007, p. 215); ou ainda, por meio de sua própria investigação sobre a narrativa de ficção iniciada em uma obra anterior, à luz de Benveniste e Jakobson (RICŒUR, 2007, p. 259). O exemplo de Ricœur é sintomático de algo que se fará notado, ao longo deste capítulo, em diferentes autores: o caráter desestabilizante da ficção quando em contato com a representação histórica ou com a representação mnemônica.

Esse é o tripé instável sobre o qual esta tese se sustenta: memória, história e ficção – ou, colocando de forma mais categoricamente precisa, representação mnemônica, representação histórica e representação ficcional. Minha pretensão não é, e nunca poderia ser, oferecer qualquer resposta definitiva sobre a possibilidade ou impossibilidade de estabilizar esse tripé; contudo, acredito que a análise dos romances que constituem o *corpus* primário desta pesquisa pode apresentar a Segunda Guerra Mundial – na condição de objeto de representações do passado – como um prisma oportuno que oferece apontamentos sugestivos e intrigantes sobre estratégias empregadas pela literatura recente para tematizar o passado. Este capítulo dispõe o ferramental teórico que sustentará o mosaico histórico-bibliográfico do

capítulo 3 e a análise literária do *corpus* primário no capítulo 4, além de esboçar alguns pressupostos teórico-filosóficos que servem de pressupostos gerais às minhas formulações. A obra de Ricœur será um aporte privilegiado nesta empreitada, mas não será o único; ao filósofo francês, soma-se o panorama dos “estudos da memória”, tal como foram dispostos por Astrid Erll (2011); o livro *Espaços da Recordação* (2011), de Aleida Assmann; a história do romance histórico como gênero e as conceituações sobre a ficção histórica como categoria teórica propostas por Jerome de Groot (2010; 2016); os debates sobre a literatura de testemunho, como articulados por Márcio Seligmann-Silva (2001; 2003; 2008). Além desses, o percurso deste capítulo também visitará outras importantes contribuições para os estudos sobre as relações entre a memória, a história e a ficção, a partir de autores como Maurice Halbwachs, Hayden White, Pierre Nora, Gyorgy Lukács, Linda Hutcheon e outros. Os apontamentos levantados aqui pretendem não apenas permitir uma construção teórica e metodológica coerente para as análises posteriores, como adiantar a apresentação de determinadas características dos discursos sobre a história e sobre a memória que, como será evidenciado, ocorrem na forma do discurso estético-literário dos romances do *corpus* primário.

Para traçar o percurso deste capítulo, proponho a metáfora de uma viagem por três estradas tortuosas, que se encontram em diferentes pontos, formando quatro encruzilhadas, entre trajetos teóricos distintos, mas complementares. O primeiro deles (cf. 2.1.) é o encontro entre a memória e a história. Essa encruzilhada é alcançada por uma estrada que se inicia na exploração do fenômeno da memória individual e alcança o conceito da memória coletiva – através do qual, por fim, chega-se à história. No encontro entre a história e a memória, depararei com figura do **testemunho**; é através dele que sigo a estrada da história até o seu encontro com a ficção, minha segunda encruzilhada (cf. 2.2.), a partir da qual a categoria da **literatura de testemunho** será investigada, assim como será traçado um breve panorama sobre as relações entre memória e escrita. Daí, sigo pela rota da ficção através da investigação das relações entre narrativa histórica e narrativa ficcional, valendo-me, principalmente, do conceito de **ficção histórica**. Esse caminho conduz ao segundo cruzamento entre a história e a ficção (cf. 2.3.), que é a nossa terceira encruzilhada. Por fim, culmino o percurso em uma encruzilhada final ao levantar as possíveis relações entre história, memória e ficção, à luz da noção de esquecimento (cf. 2.4.). Ao final do trajeto, pretendo ilustrar como o cruzamento entre as três estradas – histórias, memória e ficção – pode iluminar e ser iluminado pela leitura da produção romanesca sobre Segunda Guerra Mundial.

## 2.1. Primeira encruzilhada: a memória e a história

Pensar nas fronteiras entre os conceitos de “história” e “memória” demanda, antes de qualquer outra coisa, limpar terreno no campo da terminologia. O conceito de “memória”, em particular, em suas múltiplas acepções por parte das humanidades e das ciências médicas, é objeto de tumultuosos debates. Erll lembra:

A heterogeneidade de conceitos e abordagens disciplinares para objetos de pesquisa possivelmente idênticos representa um dos mais importantes desafios para os estudos de memória contemporâneos. [...] Para muitos céticos, o termo “memória”, na verdade, aponta para o contrário: uma homogeneização de objetos profundamente diferentes. Podemos mesmo agrupar processos mentais individuais, mitos, memoriais, debates sobre o passado, autobiografias e retratos de família sob um mesmo guarda-chuva da “memória”? Ou essa é uma hiperextensão inaceitável do termo? A “memória” está sob risco de se tornar uma categoria “pega-tudo”? (ERLL, 2011, p.6)<sup>26</sup>

A autora ainda acrescenta, em outro trecho da mesma obra, que “memória *cultural*, lembrança *coletiva* ou esquecimento *social* são *metáforas* [...] modelos cognitivos linguísticos com valor heurístico [...]”<sup>27</sup> (ERLL, 2011, p. 95, grifos no original). Como ilustração, Erll parafraseia a resposta de Marc Bloch às primeiras teses de Halbwachs sobre a memória: “problemas [...] surgem quando termos como ‘memória’, ‘lembrança’ e ‘esquecimento’ são simplesmente acrescidos do adjetivo ‘coletivo’ para transferir para fenômenos socioculturais os entendimentos obtidos pelo estudo de indivíduos”<sup>28</sup> (ERLL, 2011, p. 95).

A crítica por parte dos “céticos” mencionados por Erll merece consideração. Uma primeira preocupação está em identificar a pertinência de usar um mesmo conceito – “memória” – para aproximar fenômenos possivelmente distintos: de um lado, processos mentais aparentemente individuais e, do outro lado, modos de transmissão de conhecimento, tradições e histórias por meio de agrupamentos sociais como famílias, etnias, religiões e nações. Para tanto, convém reconstituir brevemente as contribuições de Ricœur sobre a memória como processo mental observado pela via fenomenológica para, então, proceder à

---

<sup>26</sup> “The heterogeneity of the concepts and disciplinary approaches to possibly identical objects of research represents one of the most important challenges of contemporary memory studies. [...] For many skeptics, the term ‘memory’ in fact refers to the opposite: an unacceptable homogenization of vastly different objects. Can we really take individual mental processes, myths, memoriais, debates about the past, autobiographies, and families looking at snapshots and bring them all together under the umbrella of ‘memory’? Or is this an unacceptable over-extension of the term? Is ‘memory’ in danger of becoming a ‘catch-all category’?”

<sup>27</sup> “*Cultural memory, collective remembering, or social forgetting are metaphors* [...] linguistic cognitive models with heuristic value[...].”

<sup>28</sup> “[...]problems [...] arise when terms such as ‘memory’, ‘remembering’ and ‘forgetting’ are simply furnished with the adjective ‘collective’ in order to transfer to sociocultural phenomena the insights gathered in studying individuals.”

discussão sobre a pertinência de entender a “memória como uma espécie de repositório coletivo.

### 2.1.1. Os fenômenos da memória no plano individual

A investigação de Ricœur (2007) sobre a memória é, centralmente, fenomenológica e, portanto, concentra-se principalmente na dimensão subjetiva/psíquica/mental do fenômeno. Assim, suas formulações oferecem um ponto de partida oportuno para abordar a aparente contradição no uso dessa categoria para dois conjuntos de fenômenos de naturezas aparentemente distintas, um individual e outro coletivo. Em sua empreitada, o filósofo francês reconstrói uma trajetória do pensamento ocidental sobre a memória que remonta à herança grega em Platão e Aristóteles; passa por aquilo que ele identifica como “tradição do olhar anterior” (RICŒUR 2007, p. 107), que estaria presente em Santo Agostinho, na Idade Média, e em John Locke, no Iluminismo; e culmina na fenomenologia de Husserl, a principal referência para suas formulações.

Não está no escopo deste trabalho uma reconstrução detalhada do percurso de Ricœur, mas convém apontar alguns elementos de sua fenomenologia da memória que serão evocados ao longo de minhas análises. Esses elementos contribuem para a tese em dois níveis: não só oferecem uma melhor delimitação do que é possível entender como uma perspectiva “individual” (ou “subjetiva”, ou “mental”, ou “espiritual”, ou “psíquica”) sobre a memória, como também introduzem certos *topoi* sobre o fenômeno da memória que surgirão nos romances discutidos nos capítulos a seguir.

Em primeiro lugar, entre os elementos do estudo de Ricœur que merecem atenção está a noção da memória como sendo a “presença do ausente”, já aludida acima. A primeira formulação dessa concepção de memória defendida pelo filósofo pode ser encontrada já no início de seu estudo, na página 27 – “1. Platão: a representação presente de uma coisa ausente” – e é retomada vezes ao longo do livro, até suas páginas finais “[...] uma aporia inicial cujo enunciado me agradou repetir, a aporia que constitui a representação presente de uma coisa ausente marcada pelo selo da anterioridade, da distância temporal” (RICŒUR, 2007, p. 502). A noção parte de uma aproximação de dois textos platônicos, o *Teeteto*<sup>29</sup> e *O*

---

<sup>29</sup> Ricœur não é o único autor que remonta ao *Teeteto* no esforço de estabelecer alguma genealogia das metáforas para a memória. Aleida Assmann inicia seu percurso de resgate das “metáforas da escrita” (cf. 2.2.2.) usadas para representar os fenômenos mnemônicos pelo mesmo texto: “Em Platão, compara-se a memória a uma tabuleta de cera, aquele instrumento em que os alunos da Antiguidade aprendiam a escrever. No diálogo *Teeteto* (191c ss.), Sócrates emprega a imagem da tabuleta de cera, dom de Mnemosyne, para descrever o nexa entre

*sofista*, a partir da qual o filósofo francês aborda a problemática do *eikōn* – normalmente traduzido como “ícone” – “associada, desde o início, à impressão, à *tupos*, sob o signo da metáfora do bloco de cera” (RICŒUR, 2007, p. 27). Ricœur recupera o *Teeteto*:

Pois bem, concede-me propor [...] que nossas almas contêm em si um bloco maleável de cera [...]. Pois então, digamos que se trata de um dom da mãe das Musas, Memória: exatamente como quando, à guisa de assinatura, imprimimos a marca de nossos anéis, quando pomos esse bloco de cera sob as sensações e os pensamentos, imprimimos nele aquilo que queremos recordar, que se trate de coisas que vimos, ouvimos ou recebemos no espírito. E aquilo que foi impresso, nós o recordamos e o sabemos, enquanto a sua imagem (*eidōlon*) está ali [...]. (PLATÃO apud RICŒUR, 2007, p. 28)

A metáfora do *tupos* estabelece, de início, uma importante distinção entre o ato de “imprimir” e a imagem já impressa, uma distinção que pressupõe uma temporalidade em dois momentos – traço que Ricœur aprofunda posteriormente, ao incorporar Aristóteles em sua investigação. Mais do que o elemento da temporalidade, a metáfora da *tupos* suscitou “no decorrer da história das ideias, um cortejo de dificuldades que não deixaram de pesar, não somente sobre a teoria da memória, mas também sobre a da história, com outro nome, o de ‘rastros’” (RICŒUR, 2007, p. 32). A noção de rastro, aqui – particularmente em sua acepção de um rastro psíquico<sup>30</sup> – sugere uma marca legível de um evento passado, que se distingue do evento em si, mas que, inevitavelmente, remete a ele – “um animal passou por ali e deixou seu rastro” (RICŒUR, 2007, p. 186), ilustra o autor. A aporia se encontra, justamente, na constatação do caráter icônico da memória – da imagem que é só uma imagem, mas que também ainda contém algo de um passado, um “rastros”.

A reflexão sobre o *tupos* no *Teeteto*, portanto, leva Ricœur a discutir diretamente a noção do *eikōn*, dessa vez no diálogo do *Sofista*. Ao abordar o texto de Platão, o filósofo ressalta a distinção feita entre uma “arte eicástica”, ou uma arte da “cópia”, em que “copia-se da maneira mais fiel” (RICŒUR, 2007, p. 31); e a “a arte fantástica”, do domínio do simulacro. A questão colocada é a de se é sequer possível distinguir a “cópia” do “simulacro”: no texto platônico, ambas são colocadas sob o regime da “imagem” (*eidolon*), definido como “um segundo objeto [...] similar, copiado do verdadeiro” (RICŒUR, 2007, p. 31). Porém,

---

recordação (imagem original, *Urbild*) e percepção (retrato, *Abbild*), que se pressupõe tanto na recordação quanto no reconhecimento confiáveis” (ASSMANN, 2011, p. 164).

<sup>30</sup> O filósofo identifica três empregos distintos da palavra “rastros” ao longo do livro: o rastro psíquico, “uma afecção que resulta do choque de um acontecimento, que podemos qualificar como notável, marcante” (RICŒUR, 2007, p. 33); o rastro histórico, a “raiz comum ao testemunho e ao indício [...]” (p. 185) que remete ao “conceito de documento, soma dos indícios e dos testemunhos” (p. 186); e o rastro “cortical”, as “localizações cerebrais” e a “atribuição de tal função mnemônica a determinado circuito, a determinada arquitetura neuronal” (p. 434), no plano da medicina e da neurologia.

distinguir algo “semelhante” de algo “copiado” impõe o regime de uma coisa que não é outra coisa, impõe “reconhecer, a contragosto, que, de algum modo, o não-ser existe” (RICŒUR, 2007, p. 31). Ricœur sintetiza seu ponto ao evocar a possibilidade da relação estabelecida pela memória com o passado ser uma relação não só de similitude, mas de mimese:

[...] podemos considerar essa distinção [entre arte “eicástica” e arte “fantástica”] como o início de um reconhecimento pleno da problemática que está no centro deste estudo, ou seja, a dimensão veritativa da memória e, acrescentemos por antecipação, da história. [...] Mas, se o problema é reconhecido em sua especificidade, existe a questão de saber se a exigência de fidelidade, de veracidade, contida na noção de arte eicástica, encontra um quadro apropriado na noção de arte mimética. Dessa classificação, resulta que a relação com as marcas significantes só pode ser uma relação de similitude. [...] Poderia a relação com o passado ser apenas uma variedade de *mimesis*? Essa confusão não deixará de nos acompanhar. (RICŒUR, 2007, p. 32)

Para melhor desenvolver o salto em seu raciocínio – que vai da metáfora da impressão à aporia do rastro psíquico como presença do ausente, para chegar à questão da possibilidade de uma dimensão veritativa da memória colocada sob o regime da mimese –, Ricœur passa, então, de Platão a Aristóteles – especificamente, ao tratado *Da memória e da reminiscência*. Dentre os apontamentos aristotélicos destacados pelo filósofo francês, dois nos são particularmente pertinentes no sentido de avançar na elaboração dessas aporias. Ao citar as afirmações de Aristóteles sobre a memória ser resultado de uma “afecção produzida graças à sensação ‘na alma e na parte que a conduz’”, Ricœur aponta para a distinção entre a afecção produzida, a impressão; e a coisa que a produziu, o “carimbo”, poder-se-ia dizer, ou o “evento em si”:

Surge uma nova aporia: se o caso é esse, [...] do que nos lembramos então? Da afecção ou da coisa de que ela procede? Se é da afecção, não é de uma coisa ausente que nos lembramos; se é da coisa, como, mesmo percebendo a impressão, poderíamos lembrar-nos da coisa ausente que não estamos percebendo? Em outras palavras: como podemos, ao perceber uma imagem, lembrar-nos de alguma coisa distinta dela?

A solução a essa aporia reside na introdução da categoria de alteridade [...]. A associação da noção de desenho, de inscrição, à noção de impressão [...] aponta para a solução. De fato, cabe à noção de inscrição comportar referência ao outro; o outro que não a afecção enquanto tal. A ausência, como o outro da presença! [...] É possível, porque a inscrição consiste nas duas coisas ao mesmo tempo; é ela mesma e a representação de outra coisa (*allou phantasma*); aqui, o vocabulário de Aristóteles é preciso: ele reserva o termo *phantasma* à inscrição enquanto ela mesma, e o termo *eikōn* para a referência a outra coisa que não à inscrição. (RICŒUR, 2007, p. 36)

O segundo aspecto de *Da memória e da reminiscência* elencado por Ricœur que merece menção é o contraste entre os dois capítulos do tratado: *mnēmē* e *anamnēsis*, que o

filósofo francês propõe traduzir como “lembrança” e “reminiscência”. A oposição entre “a simples lembrança [que] sobrevém à maneira de uma afecção” – a *mnēmē* – e a “recordação [que] consiste numa busca ativa” (RICŒUR, 2007, p. 37) – a *anamnēsis* – antecipa o desdobramento que Ricœur fará ao propor uma fenomenologia husserliana da memória e distinguir entre a “evocação simples” (relativa à *mnēmē*) e o “esforço de recordação” (relativo à *anamnēsis*). O autor explica em mais detalhes essa diferenciação:

Entendamos por evocação o aparecimento atual de uma lembrança. É a esta que Aristóteles destinava o termo *mnēmē*, designando por *anamnēsis* o que chamaremos, mais adiante, de busca ou recordação. E ele caracterizava a *mnēmē* como *pathos*, como *afecção*: ocorre que nos lembramos disto ou daquilo, nesta ou naquela ocasião; então, temos uma lembrança. [...]

Voltemo-nos para o outro polo do par evocação/busca. É ele que a denominação grega da *anamnēsis* designava. [...] Junto com todos os socráticos, designo a recordação com o termo emblemático de busca [...]. Buscamos aquilo que tememos ter esquecido, provisoriamente ou para sempre, com base na experiência ordinária da recordação [...]. Quem busca não encontra necessariamente. O esforço de recordação pode ter sucesso ou fracassar. (RICŒUR, 2007, p. 45-46)

A “lembrança” – ou “evocação”, ou ainda, “*mnēmē*” –, portanto, designa um processo mental fortuito e não-intencional, que Ricœur associa à noção de “recordação instantânea”, de Bergson (RICŒUR, 2007, p. 46); o exemplo literário paradigmático é, certamente, a evocação da infância de Proust quando sente o aroma das *madeleines* naquela que é provavelmente a cena mais conhecida de *Em Busca do Tempo Perdido*. Na vida cotidiana, é possível notar a ocorrência da *mnēmē* quando, de repente, um fragmento de passado – um pedaço de uma música, uma anedota, uma cena presenciada – surge à mente, de forma aparentemente repentina.

Ainda em diálogo com Bergson, Ricœur aproxima a noção de *anamnēsis* à “recordação laboriosa” da obra daquele; o “esforço de recordação”, portanto, presume um labor, um “esforço intelectual”. A recordação pode ser consequência, ou decorrência, de uma lembrança – como alguém que, ao repentinamente **lembrar**-se de uma música, passa a fazer um esforço mental para se **recordar** dos demais versos. Entretanto, ela também corresponde ao esforço de recordação daquilo que foi memorizado como, por exemplo, o de um aluno ao tentar recuperar determinado conteúdo das aulas quando confrontado com uma questão difícil em uma prova.

Acredito que o par *mnēmē/anamnēsis* ressoa – ainda que de forma imperfeita – as elaborações de outro trabalho fundamental sobre a memória, publicado alguns anos após o volume de Ricœur: *Espaços da recordação* (2011[2006]), de Aleida Assmann. O estudo propõe, em seu primeiro capítulo, uma distinção entre a memória como *Ars* e como *Vis*. O

trabalho de Assmann, convém frisar, não se delonga tanto nos processos mentais da memória quanto o de Ricœur, estando mais interessado em suas dimensões coletivas – aspectos que serão retomados mais adiante. Por ora, convém apontar os contornos especificamente individuais/mentais/psíquicos que a autora dá às duas categorias de memória que formula. Por memória *Ars* – que, acredito, pode ser alinhada à *anamnēsis*/esforço de recordação/reminiscência –, Assmann designa o *armazenamento*:

Eu gostaria de chamar de *armazenamento* o caminho até a memória intitulado “arte”, e com isso compreender todo o procedimento mecânico que objetiva a identidade entre o depósito e a recuperação de informações. [...] O armazenamento também é possível sem meios materiais e aparato técnico, como atesta a arte da mnemotécnica. O armazenamento é, por fim, uma função especial da memória humana, principalmente para decorar conhecimentos como textos litúrgicos, poesias, fórmulas matemáticas ou dados históricos. (ASSMANN, 2011, p. 33)

O uso do termo latino *Ars* não é fruto do acaso; está diretamente relacionado à tradição da *ars memoria*, a mnemotécnica de tradição romana que propõe a uma “espécie de escrita mental” por meio da qual “conhecimentos e textos deveriam ser fixados na cabeça por meio de imagens distintas e marcantes” (ASSMANN, 2011, p. 31), organizando as informações que se deseja recordar – seja ela “a fala de um julgamento [...], o conhecimento salvador da Bíblia ou a matéria para uma prova de medicina” (ASSMANN, 2011, p. 31) – a partir da sua disposição em lógica espacial, e não cronológica.

À memória armazenamento – *Ars* –, Assmann opõe, então, a memória como “potência” – *Vis*. Enquanto a mnemotécnica corresponde à lógica do “armazenamento” – em que se busca, de forma deliberada e técnica, paralisar e superar a dimensão do tempo pelo esforço da memorização, seja ele suportado por um meio físico ou apenas pela própria mente –, a memória *Vis* corresponde ao “processo de recordação”, “pois, diferentemente do ato de decorar, o ato de lembrar não é deliberado: ou se recorda ou não se recorda” (ASSMANN, 2011, p. 33). A autora elabora:

A palavra “potência” indica, nesse caso, que a memória não deve ser compreendida como um recipiente protetor, mas como uma força imanente, como uma energia com leis próprias. Essa energia pode dificultar a recuperação da informação – como no caso do esquecimento – ou bloqueá-la – como no caso da repressão. Porém ela também pode ser controlada pela inteligência, pela vontade ou por uma nova situação de necessidade, e proporcionar uma nova disposição das lembranças. O ato do armazenamento acontece contra o tempo e o esquecimento, cujos efeitos são superados com a ajuda de certas técnicas. O ato da recordação, por sua vez, acontece dentro do tempo, que participa ativamente do processo. (ASSMANN, 2011, p. 34)

A aproximação entre o par *Ars/Vis* e o par evocação/busca de Ricœur nos coloca a meio caminho de ainda outro pareamento proposto pelo filósofo francês em sua fenomenologia da memória, ainda à luz de Bergson: a dupla memória-hábito e memória-lembrança.

[...] a memória-hábito é a que usamos quando recitamos a lição sem evocar, uma a uma, as leituras sucessivas do período de aprendizagem. Nesse caso, a lição aprendida “faz parte de meu presente do mesmo modo que meu hábito de andar ou escrever; ela é vivida, é ‘agida’ mais do que representada” (Bergson, *Matière et Mémoire*, p. 227). Em compensação, a lembrança de certa lição particular, de certa fase de memorização não apresenta “nenhum dos caracteres do hábito” (*op. cit.*, p. 226) [...]. Em suma: “A lembrança de uma determinada leitura é uma representação, e somente uma representação” (*op. cit.*, p. 226); ao passo que a lição aprendida é, como acabamos de dizer, “agida” mais do que representada [...]. (RICŒUR, 2007, p. 44)

A partir de Ricœur e com o suporte de Assmann, é possível apreender dois polos dos fenômenos da memória como experiências mentais. De um lado, pensa-se em uma memória disciplinada por um conjunto de técnicas, um uso consciente, deliberado e laborioso das faculdades mentais que possibilita o armazenamento de informações e seu subsequente resgate; esse é o polo *anamnēsis/Ars/armazenamento/recordação/hábito*. Do outro lado do espectro dos fenômenos da memória, está a memória como irrupção involuntária do passado sobre o presente, marcada pela afecção e pela impressão de um evento, enquanto possibilidade de concreção, a preservação inconsciente que vem à tona como fenômeno de *pathos*: esse é o polo *mnēmē/Vis/potência/reminiscência/lembrança*.

Naturalmente, cada um desses pares apresenta um recorte específico e o panorama que eles acabam por traçar é o de um espectro. Tomados como um conjunto, porém, eles apontam para a possibilidade de se fazer algumas afirmações gerais sobre a natureza dos fenômenos mnemônicos no que compete à sua ocorrência no âmbito da memória individual. Assim, é possível ressaltar as seguintes propriedades: a) a memória se mostra como representação presente do ausente do passado; b) a memória-representação possui um caráter icônico – de algo que existe como objeto próprio, e como representação de algo que não é mais; c) a memória como afecção é definida por um evento que imprime sua marca na alma, marca essa que só pode ser posteriormente identificada na figura do “rastro”; d) a memória como afecção subsiste como uma potência de lembrança que pode vir à tona repentinamente, seja como resposta a um estímulo ou pelo puro acaso; e) a mnemotécnica constitui um labor do pensamento cujo objetivo final é o de armazenar algo no suporte do próprio cérebro; f) a mnemotécnica (e a “memória-armazenamento” como um todo) opera de forma a desvincular

a memória do tempo, por meio da sua cristalização no espaço – seja esse espaço um suporte físico concreto ou um esquema mental.

Há, por fim, um último aspecto específico dos fenômenos mnemônicos delineados por Ricœur que merece atenção: o **reconhecimento**. É na busca por identificar o que sobrevive da memória através do tempo – a sua duração –, mais do que na sua representação presente do passado ausente, que o filósofo identifica a dimensão veritativa da memória. Embora o percurso teórico de desenvolvimento dessa argumentação por parte de Ricœur seja extremamente rico, para efeitos deste trabalho, basta citar a síntese proposta no capítulo de conclusão do estudo:

A fidelidade ao passado não é um dado, mas um voto. Como todos os votos, pode ser frustrado, e até mesmo traído. [...] Como todos os atos do discurso, os da memória declarativa também podem ter êxito ou fracassar. Nessa condição, esse desejo não é primeiro vislumbrado como um voto, mas como uma pretensão, uma reivindicação – um *claim* – onerado por uma aporia inicial cujo enunciado me agradou repetir, a aporia que constitui a representação presente de uma coisa ausente marcada pelo selo da anterioridade, da distância temporal. [...] Assim, a tipologia das operações mnemônicas foi, do princípio ao fim, uma tipologia dos modos de ultrapassagem do dilema da presença e da ausência. Dessa tipologia arborescente destacou-se progressivamente o tema régio do reconhecimento da lembrança. [...] é apenas no final [...] sob o belo nome de sobrevivência ou de revivescimento das imagens, que o fenômeno do reconhecimento afirmou sua preeminência. [...] Considero o reconhecimento como o pequeno milagre da memória. Enquanto milagre, também ele pode faltar. Mas quando ele se produz, sob os dedos que folheiam um álbum de fotos, ou quando do encontro inesperado de uma pessoa conhecida, ou quando da evocação silenciosa de um ser ausente ou desaparecido para sempre, escapa o grito: “É ela! É ele!”. [...] Todo o fazer-memória resume-se assim no reconhecimento. (RICŒUR, 2007, p. 502)

É o reconhecimento o responsável por cumprir a difícil tarefa de diferenciar as duas formas de representação do ausente que Ricœur identifica: a memória e a imaginação. A proximidade entre a *mimesis* da *Phantasia* e a *mimesis* da memória constitui um profundo embaraço para a possibilidade de uma dimensão veritativa da memória quando do traçado de sua fenomenologia; é, então, o reconhecimento – o momento em que se percebe algo como sobrevivência e duração de algo que já foi – o “pequeno milagre” que permite “armar a lâmina que decide entre duas ausências, a do anterior e a do irreal” (RICŒUR, 2007, p. 503).

Presença do ausente, representação, os pares *mnēmē/anamnēsis*, recordação/reminiscência, *Ars/Vis*, hábito lembrança e, por fim, o “milagre do reconhecimento”: esse conjunto de propriedades e fenômenos me permitiu traçar uma síntese da memória como fenômeno individual na forma em que ela será entendida nesse trabalho. Há, é claro, perspectivas importantes excluídas – talvez a principal delas seja o olhar biomédico/neurológico/cortical para o fenômeno da memória, contemplado tanto por Ricœur

(2007) quanto por Erll (2011). Contudo, procurei ater o recorte aos traços dos fenômenos mnemônicos que se fazem perceptíveis nas estratégias de representação da memória nos romances do *corpus* primário.

Feito esse percurso, cabe dar o próximo passo: em que medida é possível, então, atribuir o estatuto de “memória” a fenômenos que pertencem não aos processos mentais e subjetivos individuais, mas a entidades coletivas?

### 2.1.2. Halbwachs e a memória coletiva

Ricœur atribui a Maurice Halbwachs, filósofo e sociólogo francês da virada do século XIX para o século XX, a “audaciosa decisão de pensamento que consiste em atribuir a memória diretamente a uma entidade coletiva que ele chama de grupo ou sociedade” (RICŒUR, 2007, p. 130). Erll corrobora esse diagnóstico, mas acrescenta que a

[...] ‘invenção da memória cultural’ [...] origina da tradição de duas correntes específicas, ambas enraizadas na década de 1920: os estudos sociológicos de Maurice Halbwachs sobre a *mémoire collective* e o interesse artístico-histórico de Aby Warburg por uma memória das imagens (*Bildgedächtnis*) europeia. Halbwachs e Warburg foram os primeiros a nomear o fenômeno da memória cultural (memória “coletiva” e “social”, respectivamente) e a estudá-lo sob o arcabouço de uma moderna teoria da cultura. (ERLL, 2011, p. 13).<sup>31</sup>

O trecho acima é retirado da segunda parte de *Memory in culture*, na qual Erll propõe um panorama histórico-cronológico da “invenção” da memória cultural – “[c]hamar esse capítulo de a ‘invenção’ da memória cultural pretende enfatizar que esta não é uma história [...] da própria memória, mas uma história dos estudos da memória” (2011, p.13)<sup>32</sup>, ela afirma. Nessa “história dos estudos da memória”, a autora traça dois momentos principais: os anos 1920 e a virada do século XX para o XXI. Em cada um desses momentos, há dois conjuntos de obras: os já citados Halbwachs e Warburg, no início do século passado; e as obras de Pierre Nora e do casal Jan e Aleida Assmann, nas décadas recentes. Como Erll ressalta, Halbwachs e Warburg podem ser entendidos como os pais de duas tendências distintas dos estudos da memória: este, concentrado no que ele designava uma “memória da arte, a readoção de imagens vívidas e símbolos em diferentes épocas e culturas” (ERLL, 2011,

<sup>31</sup> “[...] the ‘invention’ of cultural memory [...] takes its origin from two strands of tradition in particular, both of which have their roots in the 1920s: Maurice Halbwachs’s sociological studies on *mémoire collective* and Aby Warburg’s art-historical interest in a European memory of images (*Bildgedächtnis*). Halbwachs and Warburg were the first to give the phenomenon of cultural memory a name (‘collective’ and ‘social’ memory, respectively), and to study it systematically within the framework of a modern theory of culture.”

<sup>32</sup> “Titling this chapter the ‘invention’ of cultural memory is intended to emphasize that this is not a history [...] of memory itself, but rather a history of memory studies.”

p. 19)<sup>33</sup>; e aquele, mais interessado na dependência da memória em relação a estruturas sociais e na transmissibilidade de conhecimentos, histórias e experiências através de gerações (p. 13-14). Neste trabalho, pretendo me concentrar na tradição inaugurada por Halbwachs como aporte teórico central; ainda que as contribuições de Warburg sejam de grande valia para os estudos literários e estudos das artes de um modo geral, as elaborações do filósofo e sociólogo francês sobre as relações entre memória coletiva e memória histórica são de maior pertinência para desvelar as tensões entre “história” e “memória”, abordagem adotada nesta pesquisa.

Há dois momentos principais da obra de Halbwachs que merecem atenção. No primeiro deles, em 1925, o autor propõe a existência de “arcabouços sociais da memória” (*Les cadres sociaux de la mémoire*<sup>34</sup>) (HALBWACHS, 1992) e tem como principal objetivo apresentar seu desacordo com os estudiosos da mente e da memória cujas ideias vigoravam à época, como Henri Bergson e Sigmund Freud, para quem a memória era um fenômeno de dimensão primariamente individual (ERLL, 2011, p. 13). Halbwachs argumenta na via contrária, afirmando que “nenhuma memória é possível fora de arcabouços usados pelas pessoas que vivem em sociedade para determinar e recuperar suas lembranças.” (HALBWACHS, 1992, p. 43)<sup>35</sup> Para ele, está nessa constatação a resposta para o “lugar da memória” – ou seja, onde a memória está “localizada”:

O que une memórias recentes não é o fato de estarem contíguas no tempo: mas sim que elas são parte de uma totalidade de pensamentos comuns a um grupo, um grupo de pessoas com quem nos relacionamos no momento [...]. Para relembra-las é, portanto, suficiente que nos coloquemos na perspectiva desse grupo, que adotemos seus interesses e sigamos a curvatura de suas reflexões. Exatamente o mesmo processo ocorre quando buscamos localizar memórias mais antigas. Temos que colocá-las em uma totalidade das memórias comuns a outros grupos, grupos que são mais estreitos e mais duradouros, como nossa família. Para evocar essa totalidade é, novamente, suficiente que adotemos a atitude comum aos membros desse grupo, que prestemos atenção às memórias que estão sempre no pano de fundo de seu modo de pensar. (HALBWACHS, 1992, p. 52)<sup>36</sup>

<sup>33</sup> “[...] a memory of art, in the re-adoption of vivid images and symbols in different epochs and cultures”.

<sup>34</sup> As edições adotadas nesta pesquisa para as duas obras de Halbwachs citadas – *Les cadres sociaux de la mémoire* e *La mémoire collective* – são as edições em língua inglesa de, respectivamente, 1992 e 1980. As traduções, porém, apresentam títulos extremamente similares – *On Collective Memory* e *The Collective Memory*; portanto, para proporcionar maior clareza, opto aqui por me referir aos títulos originais.

<sup>35</sup> “No memory is possible outside frameworks used by people living in society to determine and retrieve their recollections.”

<sup>36</sup> “What makes recent memories hang together is not that they are contiguous in time: it is rather that they are part of a totality of thoughts common to a group, the group of people with whom we have a relation at this moment [...]. To recall them it is hence sufficient that we place ourselves in the perspective of this group, that we adopt its interests and follow the slant of its reflections. Exactly the same process occurs when we attempt to localize older memories. We have to place them within a totality of memories common to other groups, groups that are narrower and more lasting, such as our family. To call to mind this totality it is again sufficient that we

Para Halbwachs, a memória individual não passa de “uma parte ou aspecto da memória de grupo [...] na medida em que está conectada com os pensamentos que nos chegam pelo meio social.”<sup>37</sup> (HALBWACHS, 1992, p. 53) Em *Les cadres sociaux de la mémoire*, o sociólogo se propõe a investigar o fenômeno e os processos mnemônicos específicos de três “arcabouços sociais”: a família, a religião e as classes sociais. O “enigma” investigado pelo autor é o da coesão e continuidade de ideias e tradições dentro das sociedades, ainda que essas nem sempre correspondam a alguma lógica clara, ao mesmo tempo em que tais sociedades ainda mantêm algum grau de permeabilidade para ideias novas e atualizações. A conclusão do percurso é sintetizada da seguinte forma:

O indivíduo evoca lembranças ao se apoiar nos arcabouços sociais da memória. Em outras palavras, os vários grupos que compõem a sociedade são capazes, a qualquer momento, de reconstruir seu passado. Mas [...] eles frequentemente distorcem esse passado no ato de reconstruí-lo. Há, certamente, muitos fatos, e muitos detalhes de certos fatos, que o indivíduo esqueceria se outros não mantivessem a memória viva para ele. Mas, por outro lado, a sociedade só pode viver se houver uma unidade de perspectivas entre os indivíduos e grupos que a compõem. (HALBWACHS, 1992, p. 182)<sup>38</sup>

Adiante, o autor complementa suas conclusões, culminando na provocativa afirmação de que “o pensamento social é essencialmente uma memória”:

[...]crenças sociais, qualquer que seja sua origem, têm um caráter duplo. Elas são tradições ou lembranças coletivas, mas também são ideias ou convenções que resultam de um conhecimento do presente. Fosse elas puramente convencionais (nesse sentido), o pensamento social seria puramente lógico. [...] Fosse a sociedade puramente tradicional, ela não se permitiria ser permeada por nenhuma ideia – ou sequer por nenhum fato – que discordasse, ainda que pouco, de suas crenças mais antigas. [...] Mesmo quando correspondem ao e expressam o presente, as ideias da sociedade estão sempre embutidas nas pessoas ou grupos. [...] Esses grupos e pessoas existem na passagem do tempo e deixam seus traços nas memórias das pessoas. Nesse sentido, não há nenhuma ideia social que não seria, ao mesmo tempo, uma lembrança da sociedade. [...] Assim que cada pessoa e cada fato histórico permeou essa memória, ele é transposto para um ensinamento, uma noção ou um símbolo e assume um significado. Ele se torna um elemento no sistema de

---

adopt the attitude common to members of this group, that we pay attention to the memories which are always in the foreground of its way of thought.”

<sup>37</sup> “[...]a part or an aspect of group memory [...] to the extent that it is connected with the thoughts that come to us from the social milieu.”

<sup>38</sup> “The individual calls recollections to mind by relying on the frameworks of social memory. In other words, the various groups that compose society are capable at every moment of reconstructing their past. But [...] they most frequently distort that past in the act of reconstructing it. There are surely many facts, and many details of certain facts, that the individual would forget if others did not keep their memory alive for him. But, on the other hand, society can live only if there is a sufficient unity of outlooks among the individuals and groups comprising it.”

ideias da sociedade. Isso explica por que tradições e ideias do dia presente podem coexistir lado a lado. Na realidade, ideias do dia presente também são tradições, e ambas se referem ao mesmo tempo e com o mesmo direito a uma vida social antiga ou recente de onde deriva seu ponto de partida. [...] Disso segue que o pensamento social é essencialmente uma memória e que seu conteúdo consiste, inteiramente, apenas de lembranças ou memorações coletivas. Mas também segue que, entre elas, só subsistem aquelas memorações que a sociedade, em todos os períodos, trabalhando em seu arcabouço presente, consegue reconstruir. (HALBWACHS, 1992, p. 188-189)<sup>39</sup>

Como bem acentuado por Ricœur, Halbwachs escrevia “na esteira de Émile Durkheim, [...] designava a memória em terceira pessoa e lhe atribuía estruturas acessíveis à observação objetiva.” (2007, p. 130) Erll lembra, ainda, as acusações de Marc Bloch a “Halbwachs, e a escola durkheimiana em geral, de uma coletivização inaceitável dos fenômenos da psicologia individual” (ERLL, 2011, p. 13). As críticas aos *cadres sociaux de la mémoire* motivam Halbwachs a continuar sua investigação, que é tragicamente interrompida após sua detenção pela Gestapo em 1944 e subsequente morte no campo de concentração de Buchenwald. Seus últimos estudos, porém, são agrupados e publicados postumamente em 1950 no volume *La mémoire collective* [“A memória coletiva”]. Sobre a obra póstuma de Halbwachs, Ricœur afirma:

O passo dado em *A memória coletiva* consiste em desimplicar a referência à memória coletiva do próprio trabalho da memória pessoal enquanto se recorda de suas lembranças. [...] O texto diz fundamentalmente isso: para lembrar, precisa-se dos outros. Mas ele acrescenta: não apenas a espécie de memória que é a nossa não pode de modo algum ser derivada desta, como também a ordem de derivação é inversa. (RICŒUR, 2007, p. 130).

Halbwachs não postula nessa obra simplesmente, portanto, que há algo como uma “memória coletiva” em um sentido metafórico que designa o acúmulo de conhecimento, tradições e saberes de uma sociedade; mas que o fenômeno da memória como conjunto de

---

<sup>39</sup> “[...] social beliefs, whatever their origin, have a double character. They are collective traditions or recollections, but they are also ideas or conventions that result from a knowledge of the present. Were it purely conventional (in this sense), social thought would be purely logical. [...] Were society purely traditional, it would not allow itself to be permeated by any idea – or even by any fact – that was in disagreement, however slight, with its oldest beliefs. [...] Even when they correspond to and express the present, the ideas of society are always embodied in persons or groups. [...] Those groups and persons exist in the passage of time and leave their traces in the memory of people. In this sense, there is no social idea that would not at the same time be a recollection of the society. [...] As soon as each person and each historical fact has permeated this memory, it is transposed into a teaching, a notion, or a symbol and takes on a meaning. It becomes an element of the society’s system of ideas. This explains why traditions and present-day ideas can exist side by side. In reality present-day ideas are also traditions, and both refer at the same time and with the same right to an ancient or recent social life from which they in some way took their point of departure. [...] From this it follows that social thought is essentially a memory and that its entire content consists only of collective recollections or remembrances. But it also follows that, among them, only those recollections subsist that in every period society, working within its present-day frameworks, can reconstruct.”

processos mentais é, ele próprio, coletivo. A impressão de uma “memória individual” se reduz, para o sociólogo, a uma “estranheza” resultada do posicionamento do indivíduo no entrecruzamento de *milieux* sociais distintos:

Nós vemos cada *milieu* à luz do outro (ou outros), assim como à sua própria luz, e assim temos a impressão de resisti-la. Certamente cada uma dessas influências deveria emergir com mais clareza por meio de suas semelhanças e de seus contrastes. Pelo contrário, o confronto entre esses *milieux* nos faz sentir que não estamos mais envolvidos em nenhum deles. O que fica proeminente é a “estranheza” de nossa situação, absorvendo pensamentos individuais o bastante de forma a obscurecer os pensamentos sociais cuja conjunção os elaborou. Essa estranheza não pode ser completamente entendida por nenhum outro membro desses *milieux*, apenas por mim mesmo. Nesse sentido ela pertence a mim e, no momento de sua ocorrência, sou tentado a explicá-la com referência a mim e somente a mim. [...] Essas lembranças que parecem puramente pessoais, já que estamos solitariamente cientes delas e capaz de recuperá-las, se distinguem pela complexidade maior das condições necessárias de sua rememoração. Mas essa é apenas uma diferença de gradação. (HALBWACHS, 1980, p. 45-46)<sup>40</sup>

O percurso percorrido por Halbwachs até essa conclusão parte, inicialmente, de uma meditação sobre o compartilhamento de testemunhos. “Apelamos para testemunhas para corroborar ou invalidar assim como para complementar o que de alguma forma sabemos sobre um evento que, em muitos outros detalhes, permanece obscuro”<sup>41</sup> (HALBWACHS, 1980, p. 22), começa o ensaio do sociólogo. Mencionando uma viagem em que conhece Londres pela primeira vez em companhia de seus amigos, ele ressalta que, ao retornar ao lugar sozinho, sua memória o remete ao que seu colega historiador disse sobre Westminster, ao que um francês disse sobre uma ponte ou ao que a leitura dos romances de Charles Dickens em sua juventude lhe informaram sobre pontos turísticos da cidade (HALBWACHS, 1980, p. 23).

Essa constatação sobre a reconstrução do passado através do discurso do outro, leva Halbwachs a percorrer um trajeto que passa por investigar o fenômeno de lembrar-se de algo testemunhado, mas esquecido, a partir da evocação por parte de um interlocutor que compartilhou o testemunho para, então, defender a hipótese de que a memória só é possível quando do compartilhamento de uma mesma “comunidade afetiva” (HALBWACHS, 1980, p.

---

<sup>40</sup> “We see each milieu by the light of the other (or others) as well as its own and so gain an impression of resisting it. Certainly each of these influences ought to emerge more sharply from their comparison and contrast. Instead, the confrontation of these milieus gives us a feeling of no longer being involved in any of them. What becomes paramount is the “strangeness” of our situation, absorbing individual thought enough to screen off the social thoughts whose conjunction has elaborated it. This strangeness cannot be fully understood by any other member of these milieus, only myself. In this sense it belongs and, at the moment of its occurrence, I am tempted to explain it by reference to myself and myself alone.”

<sup>41</sup> “We appeal to witnesses to corroborate or invalidate as well as supplement what we somehow know already about an event that in many other details remains obscure.”

30); uma lembrança precisa partir não somente de uma reconstrução coletiva de eventos do passado, mas da influência de sentimentos compartilhados (HALBWACHS, 1980, p. 32).

O sociólogo se volta, então, à questão da possibilidade de existência de uma memória “estritamente individual” (HALBWACHS, 1980, p. 33), concedendo a possibilidade da reparação de lembranças que não estão de forma alguma conectadas a um grupo. A única possibilidade que o autor identifica (antes de descartá-la) de contemplar uma rememoração independente de qualquer sociabilidade está nas lembranças da infância. Inicialmente, ele afirma que todas as lembranças de infância estão necessariamente ancoradas à lembrança dos pais da criança e qualquer memória da época estaria necessariamente situada no arcabouço da família (HALBWACHS, 1980, p. 37). Em diálogo com o psicólogo Charles Blondel, Halbwachs se dispõe a considerar, inclusive, a possibilidade de uma criança que se lembra de ter se perdido sozinha em uma floresta – circunstância na qual não estaria amparada por um arcabouço social familiar a partir do qual uma lembrança poderia ser reconstruída. Ainda nesse caso, afirma o autor, a memória da criança seria coletiva; o sentimento de desamparo e medo que constituiriam as afecções principais dessa lembrança estão diretamente ligados à “corrente de pensamentos e sentimentos que o ligam à família”<sup>42</sup>. Halbwachs converge, por fim, à conclusão mencionada acima: a de que qualquer impressão de uma memória individual é, na verdade, resultado do cruzamento e combinação de diferentes memórias coletivas que atravessam um determinado indivíduo e constituem o seu ponto de vista:

Enquanto a memória coletiva dura e se nutre de sua sustentação em um corpo coerente de pessoas, são indivíduos, como membros dos grupos, que se lembram. Enquanto essas lembranças são mutuamente apoiadas umas pelas outras e comuns a todos, os membros individuais ainda podem apresentar variações na intensidade na qual as experienciam. Eu reconhecera prontamente que cada memória é um ponto de vista na memória coletiva, que esse ponto de vista muda conforme minha posição muda, que essa posição muda, ela própria, conforme minha relação com outros *milieux* muda. Portanto, não é de se surpreender que nem todos se apropriam da mesma parte desse instrumento compartilhado. Ao reconhecer essa diversidade, contudo, é sempre necessário retomar uma combinação de influências que são de natureza social. (HALBWACHS, 1980, p. 48)<sup>43</sup>

---

<sup>42</sup> “the current of thoughts and feelings attaching him to family”.

<sup>43</sup> “While the collective memory endures and draws strength from its base in a coherent body of people, it is individuals as group members who remember. While these remembrances are mutually supportive of each other and common to all, individual members still vary in the intensity with which they experience them. I would readily acknowledge that each memory is a viewpoint on the collective memory, that this viewpoint changes as my position changes, that this position itself changes as my relationships to other milieus change. Therefore, it is not surprising that everyone does not draw on the same part of this common instrument. In accounting for that diversity, however, it is always necessary to revert to a combination of influences that are social in nature.”

“O ponto alto do capítulo consiste”, afirma Ricœur sobre o texto de Halbwachs, “[...] na denúncia de uma atribuição ilusória da lembrança a nós mesmos, quando pretendemos ser seus possuidores originários” (RICŒUR, 2007, p. 132). Para Halbwachs, portanto, a ideia de uma “memória coletiva” não se reduz a uma “metáfora”, como sugerido por Erll (2011, p. 95) e mencionado anteriormente; trata-se, efetivamente, da compreensão de que o repositório do fenômeno da memória não é o indivíduo, mas sim a coletividade – sendo o pensamento individual simplesmente um “ponto de vista” dentro desse amplo repositório mnemônico da memória coletiva. Para Ricœur, contudo, a posição de Halbwachs não se sustenta do ponto de vista epistemológico. De acordo com o filósofo, o teórico da memória coletiva tece sua própria armadilha ao não conseguir postular uma “memória coletiva” que não dependa integralmente do ato pessoal da recordação. Ainda que Halbwachs afirme que a memória pessoal não passaria de um “ponto de vista na memória coletiva”, o seu procedimento de análise revela a impossibilidade de abolir a memória individual como ponto de partida. Ricœur argumenta:

O ponto de partida de toda análise não pode ser abolido por sua conclusão: é no ato pessoal da recordação que foi inicialmente procurada e encontrada a marca do social. Ora, esse ato de recordação é a cada vez nosso. Acreditá-lo, atestá-lo não pode ser denunciado como uma ilusão radical. O próprio Halbwachs acredita poder situar-se no ponto de vista do vínculo social, quando o critica e o contesta. A bem da verdade, o próprio texto de Halbwachs contém os recursos de uma crítica que pode ser voltada contra ele. Trata-se do uso quase leibniziano da ideia de ponto de vista, de perspectiva [...]. (RICŒUR, 2007, p. 133)

Após percorrer um trajeto que investiga a fenomenologia da memória individual, por um lado, e a sociologia da memória coletiva, por outro, Ricœur afirma que nenhuma das duas consegue

derivar, da posição forte que ocupam respectivamente, a legitimidade aparente da tese adversa: coesão dos estados de consciência do eu individual, de um lado; capacidade das entidades coletivas de conservar e recordar as lembranças comuns, do outro. Mais ainda, as tentativas de derivação não são simétricas; eis por que não há, aparentemente, áreas de sobreposição entre uma derivação fenomenológica da memória coletiva e uma derivação sociológica da memória individual. (RICŒUR, 2007, p. 134)

Constatando essa impossibilidade de derivar, via sociologia de Halbwachs e uma fenomenologia da memória de base husserliana, uma posição intermediária que evidencie o “ponto de contato” que demonstraria que as memórias coletiva e individual consistem, de fato, em um mesmo fenômeno – e não apenas em uma associação metafórica –, Ricœur busca

entender a lembrança como podendo ser atribuída a três sujeitos: “eu, os coletivos, os próximos” (RICŒUR, 2007, p. 134). Dessa forma, concebe a memória individual e a memória coletiva como dois “polos” da atribuição da memória. A memória individual cabe ser compreendida no campo da fenomenologia, como processo íntimo que decorre da afecção de marcas externas sobre a vida interna do sujeito. Porém, uma vez posta em sua fase declarativa – ou seja, uma vez **narrada** – uma memória “entra na região da linguagem” onde, lembra o autor, “o pronunciado desse discurso costuma ocorrer na língua comum, a língua materna, da qual é preciso dizer que é a língua dos outros” (RICŒUR, 2007, p. 138). Perseguindo a via da memória declarada como narrativa da memória, Ricœur alcança, então, a fronteira entre a memória coletiva e a história, da qual tratarei adiante. Porém, cabe ainda mencionar que, além da memória individual (atribuída ao “eu”) e da memória coletiva (atribuída aos “coletivos”), Ricœur vislumbra um “plano intermediário de referência no qual se operam concretamente as trocas entre a memória viva das pessoas individuais e a memória pública das comunidades as quais pertencemos” (RICŒUR, 2007, p. 141), ao qual ele dá ao nome de memória atribuída aos “próximos” – os contemporâneos com os quais se “envelhece junto”, e assim “contam para nós e para os quais contamos” (RICŒUR, 2007, p. 141) as narrativas que nascem da memória individual e que vêm a constituir o panorama da memória coletiva.

O que Ricœur designa como memória atribuída aos “próximos” se aproxima da discussão de Halbwachs sobre a história contemporânea. Após sua controversa proposição de que não há uma memória individual, Halbwachs concede a possibilidade de uma algo que, ainda que consista em um ponto de vista dentro da memória coletiva, projeta-se para dentro (*inward*) – a esse fenômeno, dá o nome de “memória autobiográfica”, em oposição a uma memória coletiva mais ampla que ele chama de “memória histórica”:

A primeira [*memória autobiográfica*] faz uso da segunda [*memória histórica*], já que a história de nossa vida pertence, afinal, à história geral. Naturalmente, a memória histórica cobriria um espaço de tempo muito mais amplo. Contudo, ela representaria o passado apenas de forma condensada e esquematizada, enquanto a memória de nossa própria vida apresentaria um retrato mais rico, com mais continuidade. (HALBWACHS, 1980, p. 52)<sup>44</sup>

---

<sup>44</sup> “The former would make use of the latter, since our life history belongs, after all, to general history. Naturally, historical memory would cover a much broader expanse of time. However, it would represent the past only in a condensed and schematic way, while the memory of our own life would present a richer portrait with greater continuity.”

Mais adiante, o sociólogo busca identificar a instância de interpenetração entre a memória histórica e a memória autobiográfica. Essa zona intermediária se encontra, para ele, na história contemporânea:

[...] o mundo de minha infância, quando o recupero da memória, encaixa-se tão naturalmente no arcabouço da história recente reconstituída pelo estudo formal porque ele já porta o selo daquela história. O que eu descubro é que, pelo esforço atento, eu posso recuperar, nas lembranças do meu pequeno mundo, uma imagem do *milieu* social que me rodeia. [...] Eu aprendo a distinguir, no caráter dos meus pais e do período, o que pode ser explicado, não pela natureza humana ou por circunstâncias comuns a outros períodos, mas apenas pelas peculiaridades do *milieu* social daquele tempo. Meus pais – de fato, seus amigos e todos os adultos que conheci na época – são (como todos nós) um produto de seu tempo. [...] Isso é que o faz a história contemporânea me interessar de uma forma que a história de períodos anteriores não interessa. [...]

Nossa memória verdadeiramente se sustenta não na história aprendida, mas na história vivida. (HALBWACHS, 1980, p. 57)<sup>45</sup>

É nessa zona de contato entre memória autobiográfica e memória histórica que Halbwachs delinea o que chama de “o elo vivo das gerações”, ilustrado pelo sociólogo pela frequente aproximação entre netos e avós: estes, desinteressados no presente por uma nostalgia do passado e ávidos por contar suas histórias de vida; aqueles, desinteressados no presente por imaturidade e afastamento do “mundo adulto”, ávidos por escutar as histórias de testemunho de vida de um tempo que lhes parece distante (HALBWACHS, 1980, p. 63). Nesse elo intergeracional reside a “história vivida”, à qual Halbwachs alude no trecho acima, em oposição a uma “história aprendida”. O autor descreve:

A história não é nem o passado por inteiro nem o que restou dele. Além da história escrita, há uma história viva que se perpetua e renova através do tempo e permite a recuperação de muitas correntes antigas que pareciam perdidas. Se não fosse esse o caso, que direito teríamos de falar sobre uma “memória coletiva”? Que serviço poderiam prestar os arcabouços que duraram apenas na forma de várias concepções históricas impessoais e desidratadas? Grupos que desenvolvem as concepções e a mentalidade em voga de uma sociedade durante um certo período se perdem no tempo, abrindo espaço para outros, que, por sua vez, comandam o balanço dos costumes e ditam a opinião a partir de novos modelos. O mundo que compartilhamos tão profundamente com nossos avós pode ter repentinamente desaparecido. Talvez ainda tenhamos algumas lembranças extrafamiliares daquele

---

<sup>45</sup> “[...] the world of my childhood, as I recover it from memory, fits so naturally into the framework of recent history reconstituted by formal study because it already bears the mark of that history. What I discover is that by attentive effort I can recover, in my remembrances of my little world, a semblance of the surrounding social milieu. [...] I learn to distinguish, in the character of my parents and the period, what can be accounted for not by human nature or circumstances common to other periods but only by the peculiarities of the national milieu at that time. My parents – indeed their friends and every adult I met then – were (like all of us) a product of their times. [...] This is what makes contemporary history interest me in a way the history of preceding periods cannot.

Our memory truly rests not on learned history but on lived history.”

período intermediário entre o mundo antigo antes do nosso nascimento e o período nacional contemporâneo que tanto nos envolve. É como se, durante um intervalo, o mundo dos mais velhos se evanescesse e o palco fosse ocupado por novos personagens. (HALBWACHS, 1980, p. 65)<sup>46</sup>

Erll ressalta como o percurso de Halbwachs, de *Les cadres sociaux de la mémoire* até *La mémoire collective*, aponta para três áreas distintas em que se desenvolvem os estudos do sociólogo, que a autora afirma apontarem em direções diferentes nas pesquisas sobre a memória cultural: em primeiro lugar, sua teoria sobre a dependência da memória individual em estruturas sociais; em segundo, seus estudos sobre as formas de memória intergeracional; e, por fim, sua expansão do termo “memória coletiva” para encampar os processos de transmissão cultural e a criação da tradição (ERLL, 2011, p. 14). Com isso, afirma a autora,

[...]Halbwachs une – mesmo que não explicitamente – duas concepções fundamentais, e fundamentalmente diferentes, sobre a memória coletiva:

1. Memória coletiva como a memória orgânica do indivíduo, que opera através do arcabouço de um ambiente sociocultural.
2. Memória coletiva como a criação de versões compartilhadas do passado, que resultam da interação, comunicação, mídias e instituições de pequenos grupos sociais assim como de grandes comunidades culturais. (ERLL, 2011, p. 14)<sup>47</sup>

Sobre a primeira concepção, tendo a concordar com as críticas dos contemporâneos de Halbwachs, reiteradas por Ricœur, de que o sociólogo exagera ao negar por completo a mente individual como suporte para os fenômenos da memória, ancorando-os por inteiro no arcabouço de um ambiente sociocultural. Ainda que determinadas teorias psicológicas mais recentes pareçam oferecer algum suporte para a premissa de que contextos de socialização

---

<sup>46</sup> “History is neither the whole nor even all that remains of the past. In addition to written history, there is a living history that perpetuates and renews itself through time, and permits the recovery of many old currents that have seemingly disappeared. If this were not so, what right would we have to speak of a “collective memory”? What service could possibly be rendered by frameworks that have endured only as so many desiccated and impersonal historical conceptions? Groups that develop the reigning conceptions and mentality of a society during a certain period fade away in time, making room for others, who in turn command the sway of custom and fashion opinion from new models. The world we shared so deeply with our grandparents may have suddenly vanished. We may have very few extrafamilial remembrances of that intermediate period between the older world before our birth and the contemporary national period that so engrosses us. It is as if, during an intermission, the old people’s world faded away and the stage were filled with new characters.”

<sup>47</sup> “[...] Halbwachs unites – albeit not explicitly – two fundamental, and fundamentally different, concepts of collective memory:

1. Collective memory as the organic memory of the individual, which operates within the framework of a sociocultural environment
2. Collective memory as the creation of shared versions of the past, which results through interaction, communication, media, and institutions within small social groups as well as large cultural communities.

cumprem papéis importantes na formação de memórias,<sup>48</sup> tanto Ricœur quanto Erll parecem apontar para um entendimento de que, em última análise, a memória coletiva e a individual constituem fenômenos distintos. O filósofo francês parece apontar nesse sentido ao diferenciar os três sujeitos de atribuição da lembrança – “eu, os coletivos, os próximos”, enquanto Erll o faz, por exemplo, em sua afirmação citada anteriormente de que “memória *cultural*, lembrança *coletiva* ou esquecimento *social* são *metáforas* [...] modelos cognitivos linguísticos com valor heurístico [...]”<sup>49</sup> (ERLL, 2011, p. 95, grifos no original). Ainda que ambos empreendam esforços para propor possibilidades de integrar os dois polos, nenhum deles chega a endossar a radicalidade da proposta de Halbwachs. Assim, penso que a segunda concepção do sociólogo sobre a memória coletiva – a “criação de versões compartilhadas do passado” é a mais pertinente – tanto em termos gerais quanto para os interesses específicos deste estudo. Contudo, essa concepção engendra um questionamento: em que medida a noção de uma “criação de versões compartilhadas do passado, que resultam da interação, comunicação, mídias e instituições de pequenos grupos sociais assim como de grandes comunidades culturais” (ERLL, 2011, p. 14) se distingue do que se entende pela disciplina da **história**? Meu percurso chega, enfim, à primeira encruzilhada teórica proposta neste capítulo: o encontro entre a memória e a história.

### 2.1.3. Memória ou história?

Os esforços de traçar uma distinção entre a memória coletiva e a história têm seu início ainda com Halbwachs. Em *La Mémoire Collective*, o sociólogo não deixa muito espaço para dúvidas ao afirmar que “a memória coletiva não é o mesmo que a história formal, e ‘memória histórica’ é uma expressão deveras infeliz pois conecta dois termos que são opostos em mais de um aspecto”<sup>50</sup> (HALBWACHS, 1980, p. 78). O sociólogo identificou duas distinções principais entre a história e a memória coletiva. A primeira delas diz respeito, em última análise, ao caráter disciplinar da história, seu estatuto de campo sistemático do

---

<sup>48</sup> Erll (2011) dedica uma seção de seu livro às chamadas “abordagens ecológicas” que “se afastam das pesquisas tradicionais no laboratório, e observam as interações entre o indivíduo e o ambiente sociocultural [...] que pode agir como gatilhos para a lembrança. O modelo da ‘mente estendida’ presume que não há apenas ‘engramas’ que representam experiências no nível neuronal, mas também, com um termo cunhado por Merlin Donald, ‘exogramas’, isto é, representações externas da memória [...]” (p. 89). Além dessas abordagens, em sua maioria dos anos 1990, a autora ainda cita alguns esforços mais recentes de propor “modelos integrativos” entre a psicologia e os estudos de memória cultural, como a “taxonomia cognitiva das memórias coletivas” de David Manier e William Hirst (2008, apud ERLL, 2011, p. 92).

<sup>49</sup> “*Cultural memory, collective remembering, or social forgetting are metaphors* [...] linguistic cognitive models with heuristic value[...].

<sup>50</sup> “The collective memory is not the same as formal history, and ‘historical memory is a rather unfortunate expression because it connects two terms opposed in more than one aspect’”.

conhecimento, definido por métodos e objetivos próprios. Sobre as práticas de demarcação da história, o autor afirma:

Situada externamente e sobre os grupos, a história prontamente introduz no fluxo de fatos simples demarcações fixas, de uma vez por todas. Ao fazê-lo, a história não meramente obedece a uma necessidade didática por esquematização. Cada período é aparentemente considerado como um todo, em grande medida independente daqueles que o anteciparam e o sucederam, e com uma tarefa – boa, ruim, indiferente – a cumprir. Jovens e velhos, independentemente de sua idade, são agrupados sob a mesma perspectiva, contanto que essa tarefa ainda não tenha se cumprido, contanto que certas situações nacionais, políticas ou religiosas ainda não tenham realizado suas implicações totais.<sup>51</sup> (HALBWACHS, 1980, p. 80-81)

O autor ressalta que, naturalmente, tais divisões são conclusões a posteriori, notadas apenas “quando a nova sociedade [...] progrediu em direção a outros objetivos”<sup>52</sup> (HALBWACHS, 1980, p. 81). Com um exemplo absurdo, Halbwachs reconhece que o historiador não pode achar que aqueles que viveram em um determinado período se comportariam “como o personagem na farsa que declara ‘Hoje começa a Guerra dos Cem Anos!’”<sup>53</sup> (HALBWACHS, 1980, p. 82). Assim, ele ressalta que “o contínuo desenvolvimento da memória coletiva não é marcado, como a história, por demarcações gravadas claramente em pedra, mas somente por fronteiras irregulares e incertas” (HALBWACHS, 1980, p. 82)<sup>54</sup>. Halbwachs segue:

O presente (entendido como algo que se estende por uma certa duração que é de interesse da sociedade contemporânea) não é contrastado com o passado, da mesma maneira que dois períodos históricos vizinhos são distinguidos. Ao contrário, o passado não mais existe, enquanto, para o historiador, os dois períodos têm realidades equivalentes. A memória de uma sociedade se estende até onde chegam as memórias dos grupos que a compõem. Não são más intenções ou indiferença que a levam a esquecer tantos eventos e personagens do passado. Pelo contrário, os grupos que mantêm essas memórias desaparecem. Fosse a duração da vida humana dobrada ou triplicada, o alcance da memória coletiva quando medida por unidades de tempo seria mais extenso. [...] De qualquer forma, já que as margens da memória social erodem conforme membros individuais, especialmente os mais velhos, são

---

<sup>51</sup> “Situating external to and above groups, history readily introduces into the stream of facts simple demarcations fixed once and for all. In doing so, history not merely obeys a didactic need for schematization. Each period is apparently considered a whole, independent for the most part of those preceding and following, and having some task-good, bad, or indifferent-to accomplish. Young and old, regardless of age, are encompassed within the same perspective so long as this task has not yet been completed, so long as certain national, political, or religious situations have not yet realized their full implications.”

<sup>52</sup> “[...]when the new society had already [...] pushed on to other goals.”

<sup>53</sup> “[...] in the manner of the character in the farce who exclaims, ‘Today the Hundred Years War begins!’”

<sup>54</sup> “[...] the continuous development of the collective memory is marked not, as is history, by clearly etched demarcations but only by irregular and uncertain boundaries.”

isolados ou morrem, ela é constantemente transformada junto ao próprio grupo. (HALBWACHS, 1980, p. 82)<sup>55</sup>

Esse é, portanto, o primeiro aspecto no qual a memória coletiva e a história se distinguem, de acordo com Halbwachs. O segundo aspecto diz respeito ao caráter “unitário” da história, ao qual o autor contrasta a multiplicidade potencial de memórias coletivas. Ainda que reconheça o fato de que “podemos distinguir a história da França, Alemanha, Itália, a história de um certo período, ou até a de um indivíduo” e admita que “às vezes o trabalho histórico é até reprovado pela sua especialização excessiva” (HALBWACHS, 1980, p. 83), a “mente histórica”, ele afirma, orienta-se “naturalmente” para as histórias universais (HALBWACHS, 1980, p. 84). “O mundo histórico é como um oceano alimentado pelas várias histórias parciais” (HALBWACHS, 1980, p. 84)<sup>56</sup>. A memória coletiva, pelo contrário, é incapaz de ser universal:

[...] não há memória universal. Toda memória coletiva exige o suporte de um grupo delimitado no espaço e no tempo. A totalidade dos eventos passados pode ser reunida em um único registro apenas ao separá-los da memória dos grupos que os preservaram e ao cortar os elos que os mantiveram próximos à vida psicológica dos *milieux* sociais onde ocorreram, preservando apenas a delimitação cronológica e espacial feita pelo grupo. [...] a história está interessada principalmente nas diferenças e desconsidera as semelhanças, sem as quais não haveria memória, já que os únicos fatos lembrados são aqueles que apresentam o traço comum de pertencerem à mesma consciência. Apesar da variedade de tempos e lugares, a história reduz os eventos a termos aparentemente comparáveis, permitindo sua interrelação como variações sobre um ou vários temas. (HALBWACHS, 1980, p. 84)<sup>57</sup>

Halbwachs separa a memória coletiva da história, portanto, ao colocar essa nos termos de uma disciplina do conhecimento responsável por categorizar fenômenos distintos de forma

---

<sup>55</sup> “The present (understood as extending over a certain duration that is of interest to contemporary society) is not contrasted to the past in the way two neighboring historical periods are distinguished. Rather, the past no longer exists, whereas, for the historian, the two periods have equivalent reality. The memory of a society extends as far as the memory of the groups composing it. Neither ill will nor indifference causes it to forget so many past events and personages. Instead, the groups keeping these remembrances fade away. Were the duration of human life doubled or tripled, the scope of the collective memory as measured in units of time would be more extensive. [...] In any case, since social memory erodes at the edges as individual members, especially older ones, become isolated or die, it is constantly transformed along with the group itself”.

<sup>56</sup> “The historical world is like an ocean fed by the many partial histories”.

<sup>57</sup> “[...] there is no universal memory. Every collective memory requires the support of a group delimited in space and time. The totality of past events can be put together in a single record only by separating them from the memory of the groups who preserved them and by severing the bonds that held them close to the psychological life of the social milieu where they occurred, while retaining only the group’s chronological and spatial outline of them. [...] history is interested primarily in differences and disregards the resemblances without which there would have been no memory, since the only facts remembered are those having the common trait of belonging to the same consciousness. Despite the variety of times and places, history reduces events to seemingly comparable terms, allowing their interrelation as variations on one or several themes.”

a traçar um panorama universal, ao passo que a memória coletiva permanece sendo um fenômeno social espontâneo e indisciplinar que emerge das relações sociais concretas, através de gerações sucessivas, entre indivíduos que pertencem a um mesmo grupo social em uma determinada janela temporal.

Um olhar contemporâneo sobre a delimitação que Halbwachs propõe para as categorias pode evidenciar determinadas inconsistências. Por um lado, a ênfase do sociólogo na história definida como um campo interessado “principalmente nas diferenças” e que “desconsidera as semelhanças” pode ser questionada à luz da escola dos *Annales* e de sua “busca de regularidade, de fixidez, de permanência” (RICŒUR, 2007, p. 201) por meio do enfoque na macro-história e na chamada “longa duração”. Por outro, a sua confiança em uma história “unitária” encontra resistência ao se considerar os desenvolvimentos no campo da decolonialidade da história popular ou “história vista de baixo”, como proposta e praticada por E. P. Thompson e seus contemporâneos. Há, ainda, que se reconhecer que mesmo o conjunto de pressupostos epistemológicos sobre os quais as elaborações do sociólogo estão erigidas – noções como “história nacional” e a centralidade de uma “história oficial” – correspondem a práticas historiográficas típicas do contexto das ciências históricas do século XIX e da primeira metade do século XX, anteriores à série de contestações teóricas que mudariam radicalmente o panorama da intelectualidade europeia no período do pós-guerra, como as diversas “viradas” (linguística, psicanalítica, testemunhal, narrativa, etc.) metodológicas e o conjunto de posições que com frequência são (precariamente) aglutinadas sob o guarda-chuva da “virada pós-moderna”. De qualquer forma, à revelia de um possível caráter datado em suas elaborações no que compete à epistemologia da história, pode-se constatar por meio da obra de Halbwachs que, desde a gênese da noção de uma “memória coletiva”, existe uma preocupação em delimitar onde seus limites se encontram com os limites da disciplina histórica. Os esforços por essa delimitação se estendem para além da “memória coletiva” de Halbwachs até os esforços daqueles que, no final do século XX, retomaram a discussão sobre um caráter social ou cultural da memória.

Após as formulações de Halbwachs e Warburg sobre, respectivamente, a “memória coletiva” e a “memória social”; há um vácuo temporal. De acordo com Erll (2011), foi o historiador francês Pierre Nora o responsável por reinaugurar esse campo das humanidades. A monumental obra *Les Lieux de Mémoire*, organizada e dirigida por Pierre Nora e publicada originalmente em quatro volumes entre 1984 e 1992, se debruça sobre diversos “lugares de memória” na França. O autor entende os “lugares de memória” como “coisas complexas”, “ao mesmo tempo naturais e artificiais, simples e ambíguos, concretos e abstratos”, e afirma que

são “[...] *lieux* – lugares, sítios, causas – em três sentidos: material, simbólico e funcional” (NORA, 1996, p. 14)<sup>58</sup>. O que define esses lugares é sua interação entre memória e história, que nasce de um desejo de lembrar – que pode surgir da monumentalização, da arquivística, da pedagogia – que sofre uma “intervenção da história”, intervenção essa entendida pelo historiador como a possibilidade que esses lugares têm de, ao se tornarem objetos do estudo historiográfico, trazerem de volta à vida sentidos perdidos e criarem sentidos novos (NORA, 1996, p. 15). Sob essa definição, o autor entende como “lugares de memória” objetos de estudo tão distintos quanto cemitérios, museus, livros, o conceito de uma geração, uma divisão territorial ou até delimitações de temporalidade, como é o caso do calendário revolucionário francês.

O estudo dos “lugares de memória” proposto por Nora consiste em uma espécie de “autópsia” da memória, ou de uma cultura de memória ou, ainda, se optarmos por preservar a definição de Halbwachs, da memória coletiva como tal. O primeiro volume inicia sua “Introdução Geral” com uma afirmação provocativa sobre a “aceleração da história” constatada ao final do século XX: “Nossa consciência é moldada por uma sensação de que tudo acabou, que algo que começou há muito tempo já se completou. A memória está constantemente em nossos lábios porque ela não mais existe.”<sup>59</sup> (NORA, 1996, p. 1) Ele declara o fim – ao menos na França, objeto de sua análise – das “sociedades baseadas na memória: as instituições que um dia transmitiram valores de geração para geração – igrejas, escolas, famílias, governo – não mais funcionam como antes.”<sup>60</sup> (NORA, 1996, p. 2) A “tradição de memória”, para Nora, morreu (NORA, 1996, p. 6). O argumento do historiador se sustenta em uma constatação acerca da consolidação da história como o modo de organização do passado por parte das sociedades modernas, causada por um “impulso pela mudança” que as torna “condenadas a esquecer”. (NORA, 1996, p. 2) O estudo dos *lieux de mémoire*, portanto, torna-se não tanto uma investigação sobre a memória (coletiva) na sociedade contemporânea, mas sobre os “vestígios, as corporificações finais de uma consciência comemorativa que sobrevive em uma história que, tendo renunciado a memória,

---

<sup>58</sup> “*Lieux de mémoire* are complex things. At once natural and artificial, simple and ambiguous, concrete and abstract, they are *lieux* – places, sites, causes – in three senses: material, symbolic, and functional.”

<sup>59</sup> “Our consciousness is shaped by a sense that everything is over and done with, that something long since begun is now complete. Memory is constantly on our lips because it no longer exists.”

<sup>60</sup> “Societies based on memory are no more: the institutions that once transmitted values from generation to generation – churches, schools, families, governments – have ceased to function as they once did.”

clama por ela”.<sup>61</sup> (NORA, 1996, p. 6) Nota-se, então, que na fundação da conceituação de Nora sobre os *lieux de mémoire* está uma dicotomia entre história e memória:

A memória e a história, longe de serem sinônimas, são em muitos aspectos opostas. A memória é vida, sempre corporificada em sociedades vivas e, assim, em permanente evolução, sujeita à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente das distorções às quais é sujeita, vulnerável em muitas medidas à apropriação e à manipulação e capaz de permanecer adormecida por longos períodos até ser, repentinamente, desperta. A história, por outro lado, é a reconstrução, sempre problemática e incompleta, daquilo que já não é. A memória é sempre um fenômeno do presente, um laço que nos amarra ao presente eterno; a história é uma representação do passado. A memória, sendo um fenômeno da emoção e da mágica, acomoda apenas os fatos que a aprazem. [...] A história, sendo uma atividade intelectual e não-religiosa, exige análise e discurso crítico. A memória situa a lembrança no contexto sagrado. A história a desenterra; ela torna o que quer que ela toque em prosa. A memória emerge dos grupos que a mantém coesa, o que quer dizer, como observado por Maurice Halbwachs, que há tantas memórias quanto há grupos, que a memória é, por natureza, múltipla, mas específica; coletiva e plural, mas individual. Por contraste, a história pertence a todos e a nenhum e tem, portanto, uma vocação universal. A memória está enraizada no concreto: no espaço, no gesto, na imagem e no objeto. A história habita exclusivamente as continuidades temporais, as mudanças das coisas e as relações entre as coisas. A memória é um absoluto, enquanto a história é sempre relativa. (NORA, 1996, p. 3)<sup>62</sup>

Quase quarenta anos após sua publicação, cabem críticas às formulações de Nora. Concordo com Ricœur (2007, p. 288) em sua afirmação de que o historiador “apenas finge” questionar seu próprio nacionalismo francês na obra e reforço também a constatação de Erll (2011, p. 24) de que sua estrita separação entre memória e história merece ser problematizada à luz das discussões sobre a “natureza construída, a subjetividade e o perspectivismo de toda escrita da história”<sup>63</sup> (cf. 2.3). Estou também de acordo com a autora alemã em sua constatação de que Nora apresenta uma visão deveras romantizada das “culturas de memória”, a partir da constatação de um “fim das sociedades baseadas na memória” motivada pela

---

<sup>61</sup> “[...] vestiges, the ultimate embodiments of a commemorative consciousness that survives in a history which, having renounced memory, cries out for it.”

<sup>62</sup> “Memory and history, far from being synonymous, are thus in many respects opposed. Memory is life, always embodied in living societies and as such in permanent evolution, subject to the dialectic of remembering and forgetting, unconscious of the distortions to which it is subject, vulnerable in various ways to appropriation and manipulation, and capable of lying dormant for long periods only to be suddenly reawakened. History, on the other hand, is the reconstruction, always problematic and incomplete, of what is no longer. Memory is always a phenomenon of the present, a bond tying us to the eternal present; history is a representation of the past. Memory, being a phenomenon of emotion and magic, accommodates only those facts that suit it. [...] History, being an intellectual, nonreligious activity, calls for analysis and critical discourse. Memory situates remembrance in a sacred context. History ferrets it out; it turns whatever it touches into prose. Memory wells up from groups that it welds together, which is to say, as Maurice Halbwachs observed, that there are as many memories as there are groups, that memory is by nature multiple yet specific; collective and plural yet individual. By contrast, history belongs to everyone and to no one and therefore has a universal vocation. Memory is rooted in the concrete: in space, gesture, image, and object. History dwells exclusively on temporal continuities, on changes in things and in the relations among things. Memory is an absolute, while history is always relative.”

<sup>63</sup> “the constructed nature, subjectivity, and perspectivity of all history writing.”

globalização, democratização e o advento da cultura de massa, às quais ele contrasta *milieux de mémoire* autênticos, originais e naturais, a exemplo de sua referência à cultura campesina, que ele afirma ser o “repositório quintessencial da memória coletiva”. (NORA apud ERLI, 2011, p. 24)

O que creio ser interessante apontar, porém, é justamente o vetor da relação memória-história como apresentado por Nora. Ao afirmar a morte das culturas de memória e introduzir os *lieux de mémoire* como objetos da investigação histórica, Nora parece sugerir que não apenas há uma relação de oposição epistemológica entre os dois conceitos, mas que, também, a memória como tal pode ser entendida como objeto de estudo da história. Como afirma Pomian (apud ASSMANN, 2011, p. 157), “sua inovação consiste em haver descoberto a história dos monumentos como um campo objetal da historiografia”. À formulação de Nora é possível contrastar os posicionamentos de Aleida Assmann acerca da articulação entre memória e história.

O casal Aleida e Jan Assmann foi responsável pela introdução, a partir do final dos anos 1980, da noção de “memória cultural” [*das kulturelle Gedächtnis*], “a abordagem mais influente nos estudos da memória no mundo germânico”<sup>64</sup> segundo Erll (2011, p. 27). A expressão, como definida por Jan Assmann, distingue-se da noção de “memória coletiva” como proposta por Halbwachs ao propor uma dicotomia entre dois fenômenos qualitativamente diferentes, “memória comunicativa” e “memória cultural”. Por memória comunicativa, Assmann entende as experiências históricas de sujeitos que compartilham uma mesma contemporaneidade, portanto, o termo se refere a “um horizonte temporal limitado em deslocamento, com uma extensão de cerca de oitenta a cem anos.”<sup>65</sup> (ERLI, 2011, p. 28) Sob esse arcabouço, afirma Erll acerca da obra de Jan Assmann que todos aqueles que relembram e interpretam um passado comum são considerados igualmente competentes. A memória comunicativa, assim, pertence ao campo da memória oral, e possui um estatuto análogo ao da “memória coletiva” de Halbwachs. A memória cultural, por outro lado – o objeto central das investigações dos Assmann –, refere-se ao “corpo de textos, imagens e rituais reutilizáveis específicos de cada época, cujo ‘cultivo’ serve para estabilizar e comunicar a autoimagem daquela sociedade”<sup>66</sup> (ASSMANN apud ERLI, 2011, p. 28)

---

<sup>64</sup> “[...] the most influential approach of memory studies in the German-speaking world.”

<sup>65</sup> “[...] limited, shifting temporal horizon of about eighty to one hundred years.”

<sup>66</sup> “The concept of cultural memory comprises that body of reusable texts, images, and rituals specific to each society in each epoch, whose ‘cultivation’ serves to stabilize and convey that society’s self-image”.

A obra de Jan e de Aleida Assmann sobre a memória cultural é vasta. Para os propósitos da atual pesquisa, irei me sustentar no volume *Espaços da Recordação* (*Erinnerunsräume*, no original), de Aleida Assmann (2011[2006]), já aludido anteriormente quando da discussão sobre a “memória *Ars*” e “memória *Vis*” no contexto da fenomenologia da memória individual. O escopo da autora no livro é amplo; seu objeto, como colocado no subtítulo do volume, são “as formas e transformações da memória cultural”. Nesse esforço está uma arqueologia dos conceitos de memória no ocidente, uma tipologia dos modos de recordação, uma enumeração e análise dos distintos meios/suportes da memória cultural (metáfora, escrita, imagem, corpo e locais) e alguns estudos de caso. Ao longo do percurso, a autora não se furta de se posicionar no debate que ora tematizo, manifestando sua discordância com a posição que enxerga memória e história como uma dicotomia – mas também reconhece as limitações da posição de teóricos como Dan Diner, que, segundo ela, “equiparam história e memória” (ASSMANN, 2011, p. 147):

A polarização brusca de história e memória parece-me tão insatisfatória quanto a equiparação plena de ambas. Por isso é que gostaria de sugerir, a seguir, a fixação de história e memória como dois modos de recordação, que não precisam excluir-se nem se recalcar mutuamente. [...] (ASSMANN, 2011, p. 147)

A articulação entre a história e a memória operada por Assmann se sustenta nas noções de “memória funcional”, a qual ela também chama de “memória habitada”; e “memória cumulativa”, a qual ela designa, também, como memória “inabitada”. As noções de uma memória “habitada” e “inabitada” são herdeiras, na forma de um contraponto, do legado de Halbwach. A memória habitada se aproxima da tradição da memória coletiva, estando “vinculada a um portador, que pode ser um grupo, uma instituição ou um indivíduo”, procedendo “de modo seletivo, na medida em que recorda uma coisa e esquece outra”. A memória inabitada, por sua vez, está “desvinculada de um portador específico”, considera todo o passado como tendo igual importância e “investiga a verdade e com isso suspende valores e normas” (ASSMANN, 2011, p. 146), aproximando-se daquilo que tanto Halbwachs quanto Nora entendem como sendo o papel da história. Contudo, Assmann se distingue de seus predecessores ao procurar conceber as duas categorias não como polos em relação de dicotomia, mas como “modos complementares da recordação”:

O passo essencial para além da polarização ou equiparação dos conceitos de memória e história consiste em compreender a relação entre memória habitada e inabitada no sentido de dois modos complementares da recordação. Denominaremos a memória habitada *memória funcional*. Suas características mais marcantes são

referência ao grupo, à seletividade, à vinculação a valores e à orientação ao futuro. As ciências históricas, por sua vez, são uma memória de segunda ordem, uma memória das memórias, que acolhe em si aquilo que perdeu a relação vital com o presente. Sugiro atribuir a essa memória das memórias a designação de memória cumulativa. [...] Sob o teto amplo das ciências históricas, podem guardar-se vestígios inabitados e acervos que ficaram sem dono, mas que podem ser recuperados, de modo a oferecer novas possibilidades de adesão à memória funcional. (ASSMANN, 2011, p. 147)

Ao articular o par memória/história por meio dos termos memória funcional/memória cumulativa, Assmann abre mão do modelo da oposição binária em favor de um olhar perspectivista. Inicialmente, essas duas categorias são articuladas no âmbito da memória individual. Para a autora, os “vestígios inabitados” e “acervos sem dono” da memória cumulativa – mantidos sob “o teto amplo das ciências históricas” – podem ser recuperados para a construção da memória funcional dos indivíduos e dos grupos. A memória cumulativa consiste, portanto, no “pátio de lembranças inutilizadas, não amalgamadas, que circunda a memória funcional” (ASSMANN, 2011, p. 149). A relação não é mais a de dois polos, mas a de dois planos – “proscênio e pano de fundo” (ASSMANN, 2011, p. 149). A autora, então, propõe extrapolar os conceitos para o plano da memória cultural, mas sob condições específicas:

Em uma cultura oral da memória, na qual memórias individuais fortalecidas por esteios materiais e corpóreos como bordadura, pintura, ritmo, dança e música constituem o refúgio da memória cultural, é impensável haver uma distinção entre memória funcional e cumulativa. Há tão pouco lugar na memória e as técnicas de memorização são tão dispendiosas que não entra sequer em questão conservar algo que também não seja útil para a identidade do grupo e, portanto, decisivo para sua sobrevivência. Com a escrita, por outro lado, enquanto *medium* cumulativo paradigmático extracorporal, ultrapassa-se esse horizonte das culturas orais da memória. Com a escrita pode-se registrar e acumular mais do que se poderia evocar por meio da recordação. Com isso, distende-se a relação entre recordação e identidade; a diferença entre memória cumulativa e funcional está embasada nessa distensão. [...] Por meio de *media* cumulativos extracorporais e independentes da memória humana, vai pelos ares o horizonte da recordação viva e corporificada e criam-se condições de existência para arquivos culturais, saber abstrato e tradição esquecida. (ASSMANN, 2011, p. 150)

A relação de “complementaridade” que Assmann identifica entre a memória funcional e a memória cumulativa no plano coletivo da memória cultural se comprova, para a autora, na análise das distintas tarefas às quais cada um dos dois modos de recordação se presta. A memória funcional “está vinculada a um sujeito que se compreende como seu portador ou depositário [...] como estados ou nações” (ASSMANN, 2011, p. 151). Assim, encontram-se no leque de tarefas da memória funcional as ações por parte desses sujeitos coletivos que objetivam a construção e consolidação de suas identidades, como a identidade nacional.

Assmann cita três exemplos de tarefas da memória funcional: a *legitimação* é a manifestação positiva que propõe e consolida saberes sobre o passado que confirmam sua identidade, como genealogias, homenagens e heróis nacionais; a *deslegitimação* é, pelo contrário, uma contramanifestação, em geral, por parte dos “vencidos e oprimidos” (ASSMANN, 2011, p. 152), que objetiva contestar a versão oficial do passado por meio da recordação de eventos esquecidos, seja por censura direta ou pela seletividade da memória hegemônica; e, por fim, a *distinção* “compreende todas as formas simbólicas de expressão que se prestam a delinear uma identidade coletiva”, como festas, ritos ou feriados nacionais.

O que se nota, portanto, é que a memória funcional diz respeito a uma construção ativa de um sujeito (coletivo) que, por meio de processos de seleção e exclusão, “intermedeia valores dos quais resultam um perfil identitário e normas de ação” (ASSMANN, 2011, p. 146). Já a memória cumulativa, o “pano de fundo” do “proscênio” da memória funcional, contém “o que se tornou inutilizável, obsoleto e estranho: o saber objetivo neutro e abstrato-identitário, mas também o repertório de possibilidades perdidas, opções alternativas e chances desperdiçadas” (ASSMANN, 2011, p. 150). Sua tarefa, portanto, é a de “um depósito de provisões para memórias funcionais futuras” (ASSMANN, 2011, p. 153). Esse depósito, contudo, como alerta Assmann, não se constitui “de modo automático e confiável”; ele depende das instituições que “preservam, conservam, investigam e difundem o saber cultural”, a exemplo dos “[a]rquivos, museus, bibliotecas e memoriais”, assim como “institutos de pesquisa e universidades”, instituições que “oferecem resistência tanto à supressão involuntária do passado quanto ao seu apagamento consciente na memória funcional” (ASSMANN, 2011, p. 153-154).

Colocadas dessa forma, não faz sentido opor “memória funcional” a “memória cumulativa” – ou seja, opor a memória à história, nos termos de Assmann. A memória cumulativa “como que constitui, enquanto contexto das diversas memórias funcionais, o próprio horizonte externo a elas” (ASSMANN, 2011, p. 154). A autora sintetiza:

Em resumo: a “história” (no sentido de “historiografia crítica”) é o produto de um processo cultural de diferenciação. Desenvolveu-se por meio da emancipação da “memória” (no sentido de “tradição normativa”. [...] Ao passo que o caráter excludente dos dois modos da memória revela lá e cá potenciais bastante problemáticos, por privar a historiografia de seu valor e atribuir à memória um caráter mítico, há no imbricamento de ambos um corretivo proveitoso. Pois uma memória cumulativa desvinculada da memória funcional decai à condição de fantasmagoria, e uma memória funcional desvinculada da memória cumulativa decai à condição de uma massa de informações sem significado. Da mesma forma que a memória cumulativa é capaz de verificar, sustentar ou corrigir a memória funcional, também a memória funcional é capaz de orientar e motivar a memória cumulativa. (ASSMANN, 2011, p. 155)

Apesar de suas divergências com a dicotomização do par memória/história como articulada por Nora, Halbwachs e outros, Assmann parece ir ao encontro de seus predecessores na constatação de que a história – no caso de sua teoria, a memória cumulativa – só se torna possível com o declínio de uma cultura exclusivamente oral da memória tornada possível a partir da consolidação dos *media* cumulativos extracorporais, especialmente a escrita. É possível perceber, portanto, que seja para aqueles que entendem a memória como um objeto do estudo da história, como Nora, seja para aqueles que as entendem como duas representações dicotômicas do passado, como Halbwachs, seja para uma concepção como a de Assmann, que contempla a história e a memória como dois modos complementares de recordação, o fato é que só faz sentido dispor a distinção entre os dois termos do par a partir de um desenvolvimento das tecnologias de recordação extracorporais e das metodologias e práticas das ciências históricas. O propósito desta tese não é, como já mencionado, oferecer um veredito. Contudo, esse apanhado de reflexões sobre as relações entre história e memória – como excludentes, como parte e todo, ou como complementares – oferece parâmetros de comparação que permitem entender como estão engendradas as duas categorias na produção romanesca contemporânea sobre a Segunda Guerra Mundial.

Como percurso intermediário entre essa primeira encruzilhada – a da memória com a história – e a seguinte – a da memória com a ficção –, gostaria de encerrar esta seção mencionando uma última contribuição de Ricœur, em que ele busca não mais delimitar a fronteira que separa a história e a memória, mas localizar o ponto em comum de onde ambas emergem: o testemunho. A asserção testemunhal, afirma Ricœur, é dotada de uma “confiabilidade presumida”; isto é, sua premissa é a de uma coincidência entre uma asserção que presume a “realidade factual do acontecimento relatado”, e a “certificação ou a autenticação da declaração pela experiência de seu autor” (RICŒUR, 2007, p. 172). Se, como mencionado acima (cf. 2.1.1.), é no fenômeno do **reconhecimento** que reside a dimensão veritativa da memória, é na forma do testemunho que essa dimensão é representada – na imagem da “fidelidade da representação mnemônica”, como a chama o filósofo. Na coincidência entre evento relatado e evento vivido, e na comprovação fenomenológica-mnemônica dessa coincidência pelo “pequeno milagre do reconhecimento”, reside a possibilidade de atestação da verdade na memória. É preciso acrescentar, porém, que a representação da memória na forma do testemunho é um ato de fala que presume emissor e receptor; ou seja, “é diante de alguém que a testemunha atesta a realidade de uma cena à qual diz ter assistido” (RICŒUR, 2007, p. 173). A dimensão veritativa da memória, portanto,

depende de um outro; a “autenticação do testemunho só será [...] completa após a resposta em eco daquele que recebe o testemunho e o aceita” (RICŒUR, 2007, p.173). Além disso, presume-se daquele que testemunha a capacidade de ter seu relato confirmado por outras testemunhas do mesmo evento – “[a] testemunha é então a pessoa que aceita ser convocada a responder a um chamado eventualmente contraditório” – e de manter seu testemunho ao longo do tempo. “Eu estava lá, acreditem em mim, se não acreditam em mim perguntem a outra pessoa” (RICŒUR, 2007, p.173) – é essa, para Ricœur, a “fórmula típica do testemunho” (RICŒUR, 2007, p. 172).

Tal “fórmula típica” parece reverberar os sentidos do “testemunho” evocados por Agamben, em *O que resta de Auschwitz*, terceiro volume de *Homo Sacer*, em dois termos latinos. “O primeiro, *testis* [...] significa etimologicamente aquele que se põe como terceiro (*\*terstis*) em um processo ou em um litígio entre dois contendores” (AGAMBEN, 2008, p. 27), afirma o filósofo italiano. Já o segundo termo, “*superstes*, indica aquele que viveu algo, atravessou até o final um evento e pode, portanto, dar testemunho disso” (AGAMBEN, 2008, p. 27); Seligmann-Silva (2003, p. 374) aproxima ainda essa noção de “sobrevivente” do *superstes* ao conceito de “mártir”, ao relembrar que “[*m*]artyros em grego significa justamente testemunha”. O cruzamento entre o *testis* e o *superstes* está no coração do testemunho: é o cruzamento entre a **verdade** – que pode ser atestada pelo terceiro, *terstis* – e a **sobrevivência** – que permite ao *superstes* falar sobre o que viu.

Gestado no âmbito da memória declarativa, quando recebido pelo profissional da ciência histórica, o testemunho oferece a ponte que liga memória e história justamente em sua dimensão veritativa. Através de Ricœur, chega-se à constatação de que é da passagem do testemunho oral ao **arquivo** que reside a transformação de memória em história, quando “o arquivo promove a ruptura com o ouvir-dizer do testemunho oral” (RICŒUR, 2007, p. 178). Diz Ricœur:

Se considerarmos, com todas as ressalvas que faremos adiante, que o essencial de um fundo de arquivos consiste em textos, e se desejarmos realmente nos atermos àqueles, dentre esses textos, que são testemunhos deixados pelos contemporâneos que tiveram acesso ao fundo, a mudança de estatuto do testemunho falado ao de arquivo constitui a primeira mutação historiadora da memória viva submetida a nosso exame. [...] Pede-se ao testemunho que dê prova. É então o testemunho que presta socorro e assistência ao orador ou ao historiador que o invoca. (RICŒUR, 2007, p. 179)

No reconhecimento, “eu me lembro disso!”, reside a dimensão veritativa da memória; na enunciação desse reconhecimento, “eu estava lá!”, essa dimensão veritativa é representada.

O encontro dessa enunciação com um interlocutor estabelece a “confiabilidade presumida” do pacto testemunhal – “acreditem em mim!”. É do agrupamento e crítica comparada dos testemunhos que se origina o arquivo – “se não acreditam em mim, perguntem a outra pessoa!”. Essas são as constatações de Ricœur sobre o testemunho ao investigá-lo no âmbito da “fase documental” da operação historiográfica. Mais adiante, o filósofo se volta à fase de “representação”, ou seja, à escrita do texto historiográfico. Nessa altura, Ricœur retoma a noção do testemunho, ao lembrar que “[o]correu-me dizer que não temos nada melhor do que a memória para certificar a realidade de nossas lembranças” e, então, acrescenta que “não temos nada melhor do que o testemunho e a crítica do testemunho para dar crédito à representação historiadora do passado” (RICŒUR, 2007, p. 293)<sup>67</sup>. Ao final desse percurso, notamos que, de um ponto de vista fenomenológico e linguístico, a possibilidade de uma fidelidade da representação mnemônica e a raiz de uma dimensão veritativa da representação historiadora se encontram em um mesmo tipo de enunciação: o testemunho. Eis a crise: se o testemunho é a condição possibilitadora para a verdade no discurso mnemônico e histórico, o que ocorre quando o pacto testemunhal é perturbado pela introdução da ficção? Essa rota nos levará à nossa próxima encruzilhada.

## 2.2. Segunda encruzilhada: a memória e a ficção

Falei, no rastro de Ricœur, sobre a “confiabilidade presumida” do testemunho e, portanto, do seu vínculo axiológico com a verdade. Porém, é necessário abrir aqui a possibilidade contrária: o falso testemunho. No âmbito da epistemologia da história, Ricœur identifica na comparação entre testemunhos – “se não acreditam em mim, perguntem a outra pessoa!” – e na crítica do testemunho pelo rigor metodológico das ciências históricas a possibilidade de rastrear a dimensão veritativa da história. Contudo, como ele resiste à possibilidade da falsificação quando tomado em isolamento, no seu plano individual de representação/enunciação do fenômeno mnemônico? E, talvez mais importante para este trabalho do que a possibilidade de falsificação, é a pergunta de como o testemunho reage à presença da **ficção**.

A temática está presente em Ricœur desde o princípio de sua fenomenologia da memória, ao considerar o fenômeno mnemônico como uma arte “eicástica” – ou seja, da *eikōn* – em oposição à uma arte “fantástica”, da *phantasma*. (RICŒUR, 2007, p. 31) A questão central é: se a representação da memória e a representação da imaginação são ambas

---

<sup>67</sup> Esse ponto é retomado e melhor explorado adiante, cf. 2.3.

representações, isto é, se ambas estão sob o regime da *mimesis*, como postular o estatuto de um “passado concreto” na representação mnemônica? Se memória e ficção são ambas a “presença” de algo que não está presente – “presença do ausente” –, o que as distingue? “Poderia a relação com o passado ser apenas uma variedade de *mimesis*?”, pergunta Ricœur (2007, p. 32).

Como já discutido (cf 2.1.1.), é o milagre do “reconhecimento” que possibilita essa distinção, ou seja, a cognição da imagem de um ausente que se faz presente, mas que, em algum momento, sabe-se – reconhece-se! – como tendo sido presente. Diz Ricœur:

É o mesmo pressuposto da clareza a si mesmo do fenômeno do reconhecimento que, em seguida, armou a lâmina que decide entre duas ausências, a do anterior e a do irreal, e assim cindiu por princípio a memória da imaginação, apesar das inquietantes incursões da alucinação do campo mnemônico. Acredito poder geralmente distinguir uma lembrança de uma ficção, embora seja como imagem que a lembrança volte. Obviamente, desejaria ser sempre capaz de fazer essa discriminação. (RICŒUR, 2007, p. 503)

Como a alusão à “alucinação” reforça, Ricœur nunca deixa de reconhecer que “a fidelidade ao passado não é um dado, mas um voto” (RICŒUR, 2007, p. 502). O reconhecimento, então, surge como um *claim* – que pode ou não ser bem-sucedido. Esse *claim* é sempre individual – “é no reconhecimento de si mesmo que culmina [...] o momento reflexivo da memória”, reconhece o filósofo (RICŒUR, 2007, p. 503). Entre o fenômeno íntimo do milagre do reconhecimento e a enunciação do testemunho, portanto, há uma lacuna que só pode ser preenchida pelo outro. No elo entre memória e história, lembremos, essa lacuna é ocupada justamente pela instauração do arquivo e pelo ofício historiador que legitima – por meio da crítica do testemunho – a fidelidade da memória da testemunha original. Entretanto, tal lacuna instaura uma crise nos “casos limites” do testemunho, aqueles em que lidamos com catástrofes históricas. Afirma Ricœur:

Resta o caso limite de certos testemunhos fundamentalmente orais, ainda que escritos na dor, cujo arquivamento é questionado, a ponto de suscitar uma verdadeira crise do testemunho. Trata-se essencialmente dos testemunhos dos que se salvaram dos campos de extermínio da Shoah [...]. Havia sido precedidos pelos dos sobreviventes da Primeira Guerra Mundial, mas somente eles levantaram os problemas de que falaremos. [...] Por que esse tipo de testemunho parece constituir uma exceção dentro do processo historiográfico? Porque ele coloca um problema de acolhimento ao qual o arquivamento não responde e parece até inapropriado, provisoriamente incongruente. Trata-se de experiências extremas, propriamente extraordinárias – que abrem para si um difícil caminho ao encontro de capacidades limitadas, ordinárias de recepção, de ouvintes educados para uma compreensão compartilhada. Essa compreensão foi erigida sobre as bases de um senso da semelhança humana no plano das situações, dos sentimentos, dos pensamentos, das ações. Ora, a experiência a ser transmitida é a de uma inumanidade sem comparação

com a experiência do homem ordinário. É nesse sentido que se trata de experiências extremas. [...] Para ser recebido, um testemunho deve ser apropriado, quer dizer, despojado tanto quanto possível da estranheza absoluta que o horror engendra. Essa condição drástica não é satisfeita no caso dos testemunhos dos que se salvaram. Uma razão suplementar da dificuldade de comunicar deve-se ao fato de que a testemunha não esteve ela mesma distante dos acontecimentos; ela não “assistiu” a eles; ela mal foi um agente, um ator; ela foi sua vítima. Como “contar sua própria morte”? pergunta Primo Levi. (RICŒUR, 2007, p. 186-187)

A “crise do testemunho” à qual alude Ricœur centra a questão naquele que tem sido, historicamente, um dos pontos de maior contenda entre estudiosos da Shoah: a questão da “incomunicabilidade” e da “irrepresentabilidade”. A hipótese de que a dimensão do horror dos campos de extermínio é incapaz de ser apreendida pela cognição daqueles que não a viveram em primeira mão remonta a discursos das próprias vítimas do genocídio. Didi-Huberman (2020) cita o testemunho de Zalmen Lewental, membro do Sonderkommando e vítima de Auschwitz Birkenau, que confidenciara a um pedaço de papel que enterraria, “O que se passava exatamente [...] nenhum ser humano é capaz de o representar” (Didi-Huberman, 2020, p. 16). A preocupação, ressalta Didi-Huberman, é que “ainda que [*o testemunho fosse*] transmitido ao exterior”, ele “corria o risco de ser incompreensível, tido por insensato, inimaginável” (Didi-Huberman, 2020, p. 16). Seligmann-Silva relembra a afirmação de Dori Laub de que a Shoah seria um “evento sem testemunha” devido a sua “impossibilidade de narração”: “Neste trabalho”, afirma Seligmann-Silva sobre Laub, “ele destacou a impossibilidade daquele que esteve no *Lager* [...] de ter condições de se afastar de um evento tão contaminante para poder gerar um testemunho lúcido e íntegro” (LAUB apud SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 67).

A retórica da “incomunicabilidade” da Shoah foi traduzida, no campo da imagem, para a lógica da “inimaginabilidade”, ou da *Bildverbot* (proibição das imagens) (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 381), postura que entende o estatuto da “imagem” como insuficiente e inadequado para representar a Shoah. Sob essa perspectiva, apenas representações indiretas, “evocativas”, seriam apropriadas para abordar o evento: “o que conta é a capacidade de *criar* imagens, comparações e sobretudo de *evocar* o que não pode ser diretamente apresentado e muito menos representado” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 380). Aqueles que subscrevem a essa posição, afirma Chaouat (2006, p. 87), percebem a “alegação de que há imagens de Auschwitz como a mais nova forma de negação do Holocausto”<sup>68</sup>. Sobre essa posição, o autor explica:

---

<sup>68</sup> “[...]the claim that there are images of Auschwitz as the newest form of Holocaust denial.”

Um “crente fiel” do Holocausto não deve apenas negar que há imagens: ele ou ela deve também acreditar que, mesmo que houvesse imagens, elas teriam de ser descartadas como irrelevantes para a verdade histórica. A busca por imagens estaria dogmaticamente estigmatizada como uma curiosidade mórbida, ceticismo dúbio e, virtualmente, negação do Holocausto. Por que buscar por imagens se não por não acreditar genuinamente no que aconteceu? Por que buscar evidências a não ser por estar indiferente à negatividade visual que resultou do apagamento sistemático de imagens pelos perpetradores?<sup>69</sup> (CHAOUAT, 2006, p. 88)

Talvez o melhor exemplo de abordagem sobre a Shoah balizada pelo *Bildverbot* é o monumental documentário *Shoah* (2012[1985]), de Claude Lanzmann, de nove horas e meia de duração que consiste exclusivamente em imagens de testemunhos de sobreviventes e perpetradores e de tomadas feitas nos campos já na década de 1980, sem o uso de imagens de arquivo dos campos ou qualquer tipo de recriação cinematográfica ou narrativa. Chaouat afirma que Lanzmann condena “imagens sem imaginação” – fotografias, imagens de arquivo, documentos – e valoriza “imagens imaginativas” (CHAOUAT, 2006, p. 88) ou, é possível dizer, “imagens evocativas”. Como Chaouat afirma:

[...] as únicas imagens “boas” são aquelas que apontam para a inabilidade inerente de todas as imagens de dar testemunho do Holocausto. Uma fotografia, um arquivo, ou um documento, para Lanzmann, traem a verdade histórica, porque buscar representar o passado ao invés de encená-lo no presente. Ao representar o passado, imagens “ruins” o rasuram ao invés de o recuperarem.<sup>70</sup> (CHAOUAT, 2006, p. 89)

Do lado oposto da posição da *Bildverbot* estão aqueles que reconhecem, sim, a possibilidade das imagens de Auschwitz-Birkenau de dizerem algo sobre a experiência dos campos. Georges Didi-Huberman é, possivelmente, o mais célebre teórico a sustentar essa posição pela qual foi duramente criticado por alguns de seus pares. Em *Imagens apesar de tudo* (“*Images malgré tout*”), ensaio originalmente publicado em 2001, o filósofo francês medita sobre as implicações da revelação de quatro fotos feitas por membros do *Sonderkommando*, em Auschwitz-Birkenau, em 1944, expostas pela primeira vez em 2001. O ensaio se posiciona, como sugere o subtítulo de uma de suas seções, “contra todo e qualquer

---

<sup>69</sup> “Not only must a ‘true believer’ in the Holocaust deny that there are images; he or she must also believe that even if there were images, they would have to be dismissed as irrelevant to historical truth. The quest for images will be dogmatically stigmatized as morbid curiosity, dubious skepticism, and virtual Holocaust denial. Why search for images if not because one does not genuinely believe in what happened? Why look for evidence if not because one is indifferent to the visual negativity resulting from the systematic erasure of images by the perpetrators?”

<sup>70</sup> “[...] the only “good” images are the ones that point to the inherent inability of all images to bear witness to the Holocaust. A photograph, an archive, or a document, for Lanzmann, betray the historical truth, because they purport to represent the past instead of acting it out in the present. By representing the past, “bad” images cover it up instead of recovering it.”

inimaginável” (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 33), ressaltando a importância da produção e criação de imagens que busquem capturar algo da realidade dos campos – uma postura diametralmente oposta à dos defensores da retórica do “inimaginável” como Claude Lanzmann e Gérard Wajcman, entre outros. Ao final do ensaio, Didi-Huberman discute a proliferação do uso de imagens infernais – em especial aquelas de inspiração dantesca – nos testemunhos de sobreviventes e vítimas; “o *Inferno* de Dante, essa joia do imaginário ocidental, pertence também ao real de Auschwitz: rabiscado até nas paredes, incrustado no espírito de muitos” (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 71), afirma o autor, antes de relembrar a sua recorrência no testemunho de Primo Levi. Sobre a constante ocorrência dessa imagem em particular, o filósofo conclui:

O que significa essa unanimidade perturbadora? Que o recurso à imagem é inadequado, lacunar, sempre imperfeito? Certamente. Cabe então redizer que *Auschwitz é imaginável*? Certamente que não. Cabe até dizer o contrário: que *Auschwitz não é senão imaginável*, que somos constringidos à imagem e que, para tal, devemos tentar criticá-la internamente, precisamente com o objetivo de nos desvincularmos desse constringimento, dessa *necessidade lacunar*. Se se quer saber alguma coisa sobre o interior do campo, importa, num momento ou noutro, pagar o seu tributo ao poder das imagens. E tentar compreender a sua necessidade precisamente através dessa sua vocação para permanecerem imperfeitas. (DIDI-HUBERMAN, 2007, p. 71-72, grifos no original)

O debate sobre a comunicabilidade da tragédia se estende até os dias de hoje e envolve outros aspectos não abordados aqui, que vão da própria tradição mnemônica judaica até o papel da indústria cultural estadunidense – Hollywood em particular – na produção de uma suposta “banalização” do genocídio. Não me cabe aprofundar mais longamente nesse aspecto, já tendo delineado os pontos principais da contenda. A questão que merece ser ressaltada é que, acreditemos ou não na possibilidade de representar a Shoah, seja por imagens, seja por testemunhos orais ou escritos, o fato é que ela é representada. Diz Ricœur:

E contudo, mesmo Primo Levi escreve. Ele escreve após Robert Antelme, o autor de *L'Espèce humaine*, após Jean Améry, o autor de *Par-delà le crime et le châtement*. Escreveu-se até sobre seus escritos. E nós escrevemos aqui sobre a enunciação da possibilidade de comunicar e sobre o imperativo impossível de testemunhar de que, contudo, eles dão testemunho. (RICŒUR, 2007, p. 187)

A constatação de Ricœur – “e contudo, mesmo Primo Levi escreve” – me remete ao breve estudo de Kate McLoughlin sobre “a guerra e as palavras”, em que a autora medita sobre o recorrente *topos* da irrepresentabilidade na história das literaturas de guerra. No início do texto, a professora afirma:

A literatura de guerra constantemente anuncia sua própria inadequação. “Como eu posso ilustrar tudo? Apenas um deus conseguiria contar a história”<sup>71</sup>, Homero se desespera na *Iliada* – naquela que é talvez a maior de todas as representações da guerra. O aviso de Homero é um exemplo do clássico *topos* retórico do adínato (em latim, *impossibilita*), que pode ser definido com a expressão da “impossibilidade se abordar um assunto adequadamente”. [...] Esse capítulo considera por que é difícil encontrar palavras para comunicar a guerra; e por que, ainda assim, palavras precisam ser encontradas, e o que ocorre quando a guerra e as palavras se juntam.<sup>72</sup> (MCLOUGHLIN, 2009, p. 15)

A justificativa apontada pela autora está na potência que a retórica do “inenarrável” tem de evocar em seus leitores uma escala de choque que pode não ser familiar à sua experiência de vida. McLoughlin afirma que “*não* encontrar palavras para a guerra – ou, pelo menos, alegar não as encontrar – pode, portanto, ser a mais potente técnica para comunicar sua magnitude”<sup>73</sup> (MCLOUGHLIN, 2009, p. 22, grifo no original) e constata que o “truque retórico da comunicação-por-implicação é a ausência conjurando a presença: um leitor informado que uma batalha é muito chocante para ser descrita provavelmente visualizará horrores muito além do que uma descrição direta invocaria.”<sup>74</sup> (MCLOUGHLIN, 2009, p. 21-22)

A faceta retórica/narrativa da crise do testemunho como apresentada por Ricœur no contexto da Shoah, tratada anteriormente, ressoa, portanto, uma tradição mais antiga nas narrativas de guerra. Naturalmente, há que se reconhecer distinções importantes entre a experiência de combatentes em guerra e a experiências de vítimas e sobreviventes dos campos de extermínio. Auschwitz-Birkenau se constitui como uma experiência “inenarrável” não apenas pela dimensão do seu horror, mas pela sua excepcionalidade: o genocídio nazista é direcionado racialmente e politicamente, e suas provas documentais sofrem um processo amplo e sistemático de apagamento por parte do regime. Nesse sentido, é uma experiência “incompartilhável” por definição. Já a experiência de combatentes, especialmente das guerras

---

<sup>71</sup> Na tradução de Carlos Alberto Nunes para o português, “Muito difícil me fora contar, como um deus, tantos feitos” (HOMERO, 2015, 12.176).

<sup>72</sup> “War literature constantly advertises its own inadequacy. ‘How can I picture it all? It would take a god to tell the tale,’ despairs Homer in the *Iliad* – and this in what is perhaps the greatest of all representations of war. Homer’s disclaimer is an example of the classical rhetorical trope adynaton (in Latin, *impossibilita*), which can be defined as the expression of ‘the impossibility of addressing oneself adequately to the topic.’ [...] This chapter considers why it is difficult to find words to convey war; why, nevertheless, words must be found, and what happens when war and words are brought together.

<sup>73</sup> “*Not* finding words for war – or at least claiming not to find them – may therefore be the most potent technique for conveying its magnitude.”

<sup>74</sup> “The rhetorical trick of communication-by-implication is that absence conjures up presence: a reader informed that a battle is too shocking to be described is likely to envision horrors exceeding anything that straightforward description could invoke.”

mundiais, é amplamente documentada e, no caso de homens em idade de combate durante os conflitos, indiscriminadamente compartilhada entre milhões de indivíduos de sua coorte geracional. No caso da Segunda Guerra Mundial, para além dos horrores do front, existia também um sentimento de sofrimento compartilhado por vítimas civis. Hynes constata que “pela primeira vez na história humana, foi travada uma guerra que era a guerra de todos”<sup>75</sup> (HYNES, 1997, p. 113): “todas as classes, todas as raças, ambos os sexos. Civis, também, trabalharam, sofreram, às vezes lutaram, morreram”<sup>76</sup> (HYNES, 1997, p. 113). Essa possibilidade de compartilhamento da experiência é uma diferença fundamental entre vítimas da Shoah e combatentes de guerra. Ainda assim, feitas essas distinções, acredito que as considerações de McLoughlin sobre o uso do adínato nas narrativas de guerra constitui, sim, um interessante ponto de contato entre os esforços de representação testemunhal e narrativa de ambos os grupos ao atestar a potência que essa constatação da incapacidade de narrar tem de evocar justamente o inenarrável.

O uso da retórica, porém, pode inspirar suspeitas: como um “truque de linguagem”, como o chama McLoughlin, pode trazer um leitor, interlocutor ou historiador para mais perto de uma verdade sobre um fato do passado? O uso de jogos de linguagem, típicos da *mimesis* e da ficção, não implicaria em uma apologia ao negacionismo? E o que dizer, portanto, da literatura – a linguagem feita artifício por excelência; ela pode dizer alguma “verdade” sobre as catástrofes históricas, ou seu efeito seria justamente o contrário, o de erodir a confiabilidade presumida do testemunho?

### 2.2.1. *A literatura de testemunho*

A literatura, lembra Seligmann-Silva, “trabalha no campo minado da fronteira – impossível de ser traçada! – entre a referência e auto-referência” (2003, p. 372). O autor destrincha essa afirmação ao investigar o caráter eminentemente **irônico** da literatura. A ironia, afirma, é “uma potente máquina de desleitura” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 371); a leitura do texto irônico “leva apenas a certeza de que o único sentido da ironia é justamente a inexistência de algo como o ‘sentido’” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 372) e, portanto, ela “implode a leitura na medida em que obscurece e desarticula as funções referenciais e comunicativas do discurso” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 372). A literatura é, portanto, irônica na medida em que pode ser entendida como “uma oficina de aprimoramento da

---

<sup>75</sup> “For once in human history, a war was fought that was everybody’s war.”

<sup>76</sup> “[...] all classes, all races, both sexes. Civilians, too, worked, suffered, sometimes fought, died.”

linguagem enquanto uma máquina não tanto de ‘representar’ o ‘real’, mas sim de dar uma forma a ele” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p.372). Seligmann-Silva reconhece, porém, o surgimento de uma literatura “anti-irônica” – ou seja, aquela que não é marcada pela implosão autorreferencial da realidade, mas sim pelo entrecruzamento do texto literário com o “mundo fenomênico” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 373): é a literatura de testemunho.

[...] A literatura de testemunho é mais do que um gênero: é uma face da literatura que vem à tona na nossa época de catástrofes e faz com que toda a história da literatura – após 200 anos de auto-referência – seja revista a partir do questionamento de sua relação e do seu compromisso com o “real”.

[...] esse “real” não deve ser confundido com a “realidade” tal como ela era pensada e pressuposta pelo romance realista e naturalista: o “real” que nos interessa aqui deve ser compreendido na chave freudiana do *trauma*, de um evento que justamente resiste à representação. (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 373)

Para Seligmann-Silva, portanto, a “literatura de testemunho” é um fenômeno do século XX – essa “época de catástrofes” – em que o estatuto da literatura como o campo da autorreferencialidade irônica é contestado por uma crescente produção marcada não mais pela desarticulação das funções referenciais do discurso, mas sim por um compromisso com um “real” concreto cujo referente é um evento traumático passado. Retomando as discussões de Ricœur, diríamos que as catástrofes do século XX dão origem a uma arte que resiste à distinção rígida entre a “eicástica” e a “fantástica”, uma literatura que introduz a estrutura do testemunho – “eu estava lá, acreditem em mim, se não acreditam em mim perguntem a outra pessoa” – no campo da ficção literária. Naturalmente, essa é uma amálgama desestabilizante, por aparentemente “contaminar” a confiabilidade presumida do discurso testemunhal com a “inexistência de algo como o ‘sentido’” do campo autorreferencial do discurso literário.

Seligmann-Silva reconhece, porém, que a tensão entre afirmação e negação do real que existe na literatura já é algo presente no próprio coração do testemunho. Recuperando Derrida, ele afirma que “o testemunho tem sempre parte com a *possibilidade* ao menos da ficção, do perjúrio e da mentira [...]. Eliminada essa possibilidade, nenhum testemunho será possível e, de todo modo, não terá mais o sentido do testemunho” (DERRIDA apud SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 374). No rastro de Ricœur, vimos que, no contato entre a memória e a história, é a crítica do testemunho pelo trabalho do historiador – feita por meio da comparação entre testemunhos diversos e, ainda, entre esses e outras evidências documentais – que oferece o potencial fármaco para a “possibilidade do perjúrio”. No contato entre o testemunho e a ficção, porém, a possibilidade de uma resolução à problemática é menos evidente. Na esteira de Habermas, Seligmann-Silva afirma:

Segundo ele [*Habermas*], a relação entre o sentido e a *Geltung* (vigência ou validade) é totalmente diferente na literatura e na linguagem cotidiana: no primeiro caso, as reivindicações de validade possuem força apenas para os personagens do livro. Daí, ele afirmar que [...] “os atos de linguagem literários são *desativados* em termos ilocucionários” [...], ou seja, eles não levam a ações. Ora, é justamente essa relação com as ações e com o mundo extraliterário que a literatura de testemunho vai reivindicar. (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 374-375)

Naturalmente, é possível afirmar – como muitos já o fizeram – que qualquer escrita biográfica, especialmente autobiográfica, como é o caso do testemunho, está sujeita à interferência, se não da falsificação por má-fé, pelo menos da ficção ou até da memória infiel. De um ponto de vista mais amplo, é possível falar na “ilusão biográfica” à qual Bourdieu alude, a noção advinda do senso comum que descreve a vida como “um caminho que percorremos e que deve ser percorrido [...] que tem um começo [...], etapas e um fim, no duplo sentido, de término e de finalidade” (BOURDIEU, 2006, p. 183). O sociólogo argumenta que a noção de um “todo” da vida, um “conjunto coerente e orientado” (BOURDIEU, 2006, p. 184) consiste em um projeto de narrativa, uma organização cronológica a posteriori feita por biógrafo e biografado de forma a atribuir sentido e coerência a um conjunto de eventos que, quando de sua ocorrência, não correspondiam exatamente à versão narrada. “Produzir uma história de vida”, diz Bourdieu, “[...] talvez seja conformar-se com uma ilusão retórica, uma representação comum da existência que toda uma tradição literária não deixou e não deixa de reforçar” (BOURDIEU, 2006, p. 185). Em uma perspectiva mais específica, que se debruça sobre o texto biográfico, Lejeune oferece uma observação interessante em um ensaio em que revisita, critica e propõe adendos ao seu influente “O Pacto Autobiográfico”<sup>77</sup>. Nesse ensaio posterior, o teórico afirma:

O que chamo de autobiografia pode pertencer a dois sistemas diferentes: um sistema referencial “real” (em que o compromisso autobiográfico, mesmo passando pelo livro e pela escrita, tem valor de ato) e um sistema literário, no qual a escrita não tem pretensões à transparência, mas pode perfeitamente imitar, mobilizar as crenças do primeiro sistema. Muitos fenômenos de ambiguidade ou de mal-entendido vêm dessa posição instável. (LEJEUNE, 2008, p. 57)

---

<sup>77</sup> Considero pertinente a alusão ao “Pacto Biográfico” aqui, pois parte considerável da literatura testemunhal está na “vizinhança” do esquema proposto por Lejeune para definir a autobiografia: uma narrativa retrospectiva, em prosa, que trata da vida individual de uma personalidade, na qual há uma identidade entre autor (cujo nome remete a uma pessoa real), narrador e personagem principal (LEJEUNE, 2008). A principal distinção entre a escrita testemunhal memorialística e a autobiografia segundo esse esquema seria o fato de as testemunhas que registram seus relatos não serem, em geral, “personalidades” nos termos que Lejeune concebe, e não narrarem necessariamente suas vidas inteiras.

A relação instável com a ficcionalidade, identificada nos casos da “literatura de testemunho” que Seligmann-Silva discute, porém, não derivam de um mero estatuto de “textos”, de “discurso” ou de “peças literárias” sujeitas às armadilhas da linguagem autorreferencial herdeira da escrita romanesca do século XX; o que está em questão são textos, cuja relação, ora com a ficção, ora com a falsificação, são deliberadas e explícitas – e, talvez por isso, mais problemáticas. Um primeiro questionamento que, acredito, seja oportuno dirigir a esses textos é: sendo as catástrofes históricas do século XX, em especial a Shoah, sujeitas à constante ameaça do negacionismo, por que alguns de seus sobreviventes escolheriam, deliberadamente, enquadrar seus relatos na moldura do texto ficcional? É esse o caso, por exemplo, da obra de Jorge Semprún, sobrevivente de Buchenwald que, além de publicar seu “testemunho autobiográfico ‘testamental’” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 380) *L’écriture ou la vie* [“A escrita ou a vida”], em 1994, publicou *Le Grand Voyage* [“A grande viagem”] em 1963, um romance, e pelo menos outros dois livros que não são denominados “romances”, mas que se situam em um horizonte turvo de referencialidade, *Que beau dimanche!* [“Que belo domingo!”], de 1980, e *Le mort qu’il faut* [“O morto necessário”], de 2001 – todos ao redor do tópico de Buchenwald. Suleiman discute a problemática da referencialidade no que compete às obras do autor publicadas em 1980, 1994 e 2001:

Todos esses trabalhos podem ser entendidos como autobiográficos, de acordo com o critério mínimo proposto por Philippe Lejeune: o nome do autor é idêntico ao nome do protagonista. Mas é verdade, contudo, que, por ter usado diversos pseudônimos durante seus anos na resistência e no Partido Comunista, os nomes de Semprún foram múltiplos. Além disso, como já declarou tanto nos livros quanto em entrevistas publicadas, ele toma certas liberdades que poderiam ser consideradas romanescas até nesses trabalhos testemunhais; por exemplo, ele dá nomes falsos a pessoas reais e até inventa alguns personagens. [...] Mas ele acrescenta [*em uma entrevista*] que sempre observa um “limite absoluto”: “nunca facilitar o trabalho de críticos negacionistas. Cada palavra é pesada de forma a ser impossível questionar, sob o pretexto de que tal e tal detalhe são falsos, a veracidade do meu testemunho como um todo.”

Aqui, então, está o cerne do testemunho literário: Semprún, como testemunha sobrevivente, reivindica a veracidade incontroversa do seu testemunho como um todo; mas Semprún, como escritor, reivindica o direito de tomar certas liberdades quando elas são “mais efetivas do que a simples realidade”. [...] A expressão francesa que Semprún usa é “porter davantage” [*ce raccourci porte davantage que la simple réalité*], que, se quiséssemos ser muito literais, poderíamos traduzir como “carrega mais do que a simples realidade”. Carrega mais de quê? “Raccourci”, que significa tanto atalho quanto condensação, se refere à liberdade tomada pelo escritor do testemunho; mas podemos considerar a própria palavra um “atalho” – ou, se preferir, uma metáfora – para a *écriture*, uma escrita que não é tão somente um registro dos eventos, mas um difícil confronto com a linguagem e o significado. [...] A tese de Semprún, portanto, seria a de que a escrita, nesse sentido, ainda que mais inexata no que compete aos fatos positivos, leva a um entendimento maior e mais

complexo, supostamente por parte tanto do escritor quanto do leitor. (SULEIMAN, 2006, p. 136-137)<sup>78</sup>

Suleiman, portanto, sugere que a literatura – ou, de forma mais ampla, a “imaginação”, ou a “*écriture*” – surge diante do testemunho como um “atalho” (*raccourci*) pela via da linguagem: a riqueza da linguagem literária permite ao texto apontar para uma verdade mais profunda e sensível que reside em um nível distinto ao dos puros “fatos positivos”. A conciliação entre “ficção” e “veracidade”, assim, parece residir em um cuidadoso processo de tessitura do texto por meio do qual a verdade indireta, que só pode ser atingida pela imagem/imaginação, é colocada nos entremeios da verdade positiva dos fatos da catástrofe. A tese de Semprún parece ecoar a de Didi-Huberman, já mencionada, segundo a qual “Auschwitz não é senão imaginável” (DIDI-HUBERMAN, 2007, p. 71), devido à inevitável natureza lacunar de qualquer discurso sobre Auschwitz, nós somos “constrangidos à imagem” – e à imaginação. Seligmann-Silva argumenta em uma direção semelhante, enfatizando a dimensão do trauma: em uma leitura mais próxima da psicanálise, o autor identifica na imaginação uma ferramenta empregada para o enfrentamento da experiência traumática e da crise do testemunho.

A *imaginação* apresenta-se [...] como o meio para enfrentar a crise do testemunho. [...] A imaginação é chamada como arma que deve vir em auxílio do simbólico para enfrentar o buraco negro do real do trauma. O trauma encontra na imaginação um meio para sua narração. A literatura é chamada diante do trauma para prestar-lhe serviço. *Et pour cause*, se dermos uma pequena olhada sobre a história da literatura e das artes veremos que os serviços que elas têm prestado à humanidade e seus complexos traumáticos não é desprezível. Da *Iliada* a *Os Sertões*, de *Édipo Rei* [...] à *Guernica* [...], de *Hamlet* [...] ao teatro pós-Shoah de um Beckett, podemos ver que o trabalho de (tentativa introjeção da cena traumática praticamente se confunde com

---

<sup>78</sup> “These works all qualify as autobiographical, according to the minimal criteria proposed by Philippe Lejeune: the author’s name is identical to the names of the narrator and of the protagonist. It is true, however, that since he used several pseudonyms during his years in the Resistance and in the Communist Party, Semprun’s names have been multiple. Furthermore, as he has stated both in these books and in published interviews, he takes certain liberties that could be called novelistic even in these testimonial works; for example, he gives real people false names and even invents certain characters. [...] But he added that he always observes an “absolute limit”: “never to facilitate the work of negationist critics. Each word is weighed so that it is impossible to put into question, on the pretext that such and such a detail is false, the veracity of my testimony as a whole.” Here, then, is the crux of literary testimony: Semprun as survivorwitness [*sic*] claims incontrovertible veracity for his testimony as a whole; but Semprun as writer claims the right to take certain liberties when they are “more effective than simple reality”. [...] The French expression Semprun uses is “porter advantage” [*ce raccourci porte advantage que la simple réalité*], which, if one wanted to be very literal, could be translated as “carries more than simple reality”. More of what does it carry? “Raccourci”, which means both shortcut and condensation, refers to the fictional liberty taken by the writer of the testimony; but we may consider the word itself a “shortcut” – or, if you will, a metaphor – for *écriture*, a writing that is not merely a recording of events but a difficult engagement with language and meaning. Semprun’s claim, then, would be that writing in this sense, while it may be inexact as regards positive facts, leads to greater and more complex understanding, presumably both on the part of the writer and the reader.”

a história da arte e da literatura. (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 70, itálico no original)

Brosman (1992) faz uma constatação semelhante em um estudo que busca mapear as “funções da literatura de guerra”. Dentre as quatro funções enumeradas pela autora no trabalho, está a função “psicológica”: “a literatura como uma forma de resolver, ou tentar resolver, experiências de guerra cujo trauma recorrente deve ser revivido, reexaminado e, através de uma aparente catarse, aceito”<sup>79</sup> (BROSMAN, 1992, p. 90). Constatando a proliferação de romances publicados por veteranos da Guerra do Vietnã nos Estados Unidos e a constante recorrência da “função psicológica”, a autora afirma que “[l]eitores passaram a esperar [*a manifestação da função psicológica*] em sua literatura de guerra” (BROSMAN, 1992, p. 90). O estudo da literatura de guerra pela chave do trauma se tornou quase um lugar comum no campo; uma exposição ampla dessa tendência crítica não se faz necessária, mas, para efeito ilustrativo, é válido mencionar que eu próprio já me vali da abordagem em, ao menos, duas publicações (MATA MACHADO, 2018; SILVA, 2016).

É necessário, contudo, admitir que o reconhecimento do papel que a imaginação, a ficção ou a literatura cumprem em certas ocorrências do discurso testemunhal não implica dizer, é claro, que essa relação esteja pacificada. No mesmo artigo sobre as funções da literatura de guerra citado acima, Brosman menciona “a questão da verdade histórica contra a verdade poética”<sup>80</sup> (BROSMAN, 1992, p. 92), afirmando que embora o “exorcismo dos demônios pessoais da guerra” (BROSMAN, 1992, p. 92)<sup>81</sup> possa ocorrer na forma da confissão direta, esse nem sempre é o caso, pois a literatura de guerra ainda preserva sua “função estética” independentemente da manifestação de outras funções, especialmente no caso de textos ficcionais. O processo de escritura submete a experiência concreta de sobrevivente e os fatos históricos a “modelagens e transformações” (BROSMAN, 1992, p. 92) que, “levadas longe o bastante, podem se voltar contra si mesmas e sabotar sua própria verdade ou outras verdades associadas a elas”<sup>82</sup>. A autora enumera uma série de riscos nos quais tais distorções podem incorrer: a transformação da guerra em uma experiência estética (BROSMAN, 1992, p. 92), a falsificação da guerra através da introdução do elemento de nostalgia (BROSMAN, 1992, p. 93), a glorificação do heroísmo e a apresentação do combate

---

<sup>79</sup> “[...] literature as a way of resolving, or attempting to resolve, war experiences whose recurring trauma must be relived, reexamined, and, through an apparent catharsis, accepted.”

<sup>80</sup> “[...] the question of historical truth versus poetic truth [...]”.

<sup>81</sup> “[...] the exorcising of personal demons of war [...]”.

<sup>82</sup> “But shaping and transformation [...] carried far enough, [...] can turn on itself and undermine its own truth or associated ones.”

como tendo uma função moral e cultural positiva (BROSMAN, 1992, p. 93), a trivialização da experiência de guerra ao colocá-la no mesmo plano de outras experiências sobre as quais se produz literatura, em última medida ignorando o horror para transformá-lo em arte (BROSMAN, 1992, p. 94) e, inclusive, o despertar e fomento, no público leitor, de um certo prazer voyeurista pela destruição e violência (BROSMAN, 1992, p. 95).

A “literatura de testemunho” – diga-se, o testemunho feito literatura, ou a literatura de base testemunhal – perturba, ainda, o estatuto de confiabilidade presumida do discurso testemunhal. Como Seligmann-Silva ressalta, “é por conta da imaginação que muitas acusações são feitas contra o testemunho” (2008, p. 71), aludindo à rejeição da narrativa testemunhal como documento histórico por parte de muitos historiadores (o autor cita o exemplo de Raul Hilberg). O crítico aponta no sentido de uma estabilização, na impossibilidade de plena pacificação, dos conceitos ao propor investigar não como a literatura “polui” a verdade do testemunho, mas como o próprio testemunho nos obriga a repensar os estatutos da literatura. É nesse confronto que Seligmann-Silva apresenta a categoria “teor testemunhal”, muito cara às análises da presente tese:

Mas, ao invés de negarmos ao testemunho a possibilidade de ver na imaginação e em seu trabalho de síntese de imagens um potente aliado, devemos, com Derrida (1998), ver nesta aproximação entre o campo testemunhal e o da imaginação a possibilidade mesma de se repensar tanto a literatura, como o testemunho e o registro da escrita autodenominado de sério e representacionista. Ocorre uma revisão da noção de literatura justamente porque do ponto de vista do testemunho ela passa a ser vista como indissociável da vida, a saber, como tendo um compromisso com o real. Aprendemos ao longo do século XX que todo produto da cultura pode ser lido no seu *teor testemunhal*. Não se trata da velha concepção realista e naturalista que via na cultura um reflexo da realidade, mas antes de um aprendizado – psicanalítico – da leitura de traços do real no universo cultural. Já o discurso dito sério é tragado e abalado na sua arrogância quando posto diante da impossibilidade de se estabelecer uma fronteira segura entre ele, a imaginação e o discurso dito literário. Não existe uma essência do literário que dê conta de contê-lo diante do discurso dito sério. (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 71)

A constatação de que toda produção cultural contém “traços do real” – um *teor testemunhal* – nos encoraja, então, a observar a produção literária por outro viés de seu contato com o discurso testemunhal; em vez de (ou, talvez, além de) interrogar o testemunho à luz da verdade positiva dos fatos, somos convidados a interrogar o texto ficcional como um produto, entre outros fatores, de um passado real traumático. A distinção inicial que fizemos com Ricœur entre a arte “eicástica” da memória e a arte “fantástica” da ficção (cf. 2.2) passa por uma reaproximação ao considerarmos a face testemunhal da literatura após as catástrofes do século XX.

Há, ainda, uma última consideração de Seligmann-Silva sobre a literatura testemunhal que é pertinente para o conjunto de análises proposto no presente trabalho: a distinção entre a expressão de língua alemã *Zeugnis* e a expressão de língua espanhola *testimonio*, ambas palavras que podem ser traduzidas por “testemunho”, em língua portuguesa, mas que, como ressalta Seligmann-Silva, parecem descrever fenômenos distintos quando empregadas como conceitos no âmbito da teoria literária – ou, nos termos do autor, configuram um caso de “intraduzibilidade entre conceitos” (SELIGMANN-SILVA, 2001, p. 121). A categoria *Zeugnis* diz respeito centralmente aos debates sobre o testemunho no contexto de língua alemã e no âmbito anglo-saxão (SELIGMANN-SILVA, 2001, p. 124), o que implica uma discussão que “partirá na maioria das vezes não apenas da Segunda Guerra Mundial, mas especificamente da Shoah”, ancorada na “psicanálise e [n]a teoria e história da memória” (SELIGMANN-SILVA, 2001, p. 122), e exemplificada pela obra testemunhal de autores como Paul Celan, Jorge Semprún, Primo Levi e Maurice Blanchot, além da fortuna crítica e teórica elaborada por estudiosos como Aleida Assmann, W.G. Sebald, Dori Laub, Shoshana Felman e Cathy Caruth. Já o conceito de *testimonio* surge nos países de língua espanhola da América Latina a partir dos anos sessenta, em um contexto no qual a ideia de uma “política de memória” possui “um peso muito mais de política ‘partidária’ do que ‘cultural’” (SELIGMANN-SILVA, 2001, p. 125), portanto, centrado menos em um evento singular, como a Shoah, e mais “na continuidade da opressão e sua onipresença no ‘continente latino-americano’” (SELIGMANN-SILVA, 2001, p. 126). Isso pode ser exemplificado pelo surgimento do “Premio Testimonio Casa de Las Americas” por parte da revista cubana ligada ao centro cultural de mesmo nome e pela obra de autores como Rigoberta Menchú, Maria Esther Gílio, José Maria Arguedas e, inclusive, a brasileira Carolina Maria de Jesus. Em vez da singularidade de um evento como a Shoah, a literatura de *testimonio* investiga a continuidade e a permanência de condições de autoritarismo, violência, opressão e exclusão na América Latina no contexto de sucessivas ditaduras militares, conflitos agrários e urbanos, colonialismo e profunda desigualdade social.

Essa breve exposição ressalta dois aspectos que diferenciam as categorias *Zeugnis* e *testimonio*, como delineadas por Seligmann-Silva: o evento central – a Shoah, no caso do *Zeugnis* (SELIGMANN-SILVA, 2001, p. 122), e a “continuidade da opressão e sua onipresença no ‘continente latino-americano’” (SELIGMANN-SILVA, 2001, p. 126) no caso do *testimonio* –; e o conjunto de obras literárias e teóricas que compõem o que pode ser entendido como um “cânone” de cada uma delas. Há, ainda, três outros aspectos que Seligmann-Silva ressalta como traços de distinção que justificam sua tese de que “literatura de

*Zeugnis*” e “literatura de *testimonio*” constituem conceitos distintos, ainda que avizinados. Um desses aspectos é “a pessoa que testemunha” nesses relatos e narrativas. A literatura de *Zeugnis*, Seligmann-Silva ressalta, é “muitas vezes pensada na noção freudiana de trauma”, na qual o que prevalece é “a notação de testemunha primária [...] aplicada ao sobrevivente” (SELIGMANN-SILVA, 2001, p. 123). Retomando a dicotomia latina mencionada acima, é possível argumentar, portanto, que a ênfase do *Zeugnis* reside na figura do *superstes* (SELIGMANN-SILVA, 2001, p. 123). O contrário pode ser dito sobre o *testimonio*: “a ênfase recai na testemunha como *testis*, terceiro elemento da cena jurídica, capaz de com-provar, certificar, a verdade dos fatos” (SELIGMANN-SILVA, 2001, p. 126, ênfase no original). Na teoria do *testimonio*, afirma Seligmann-Silva, “ao invés do acento na subjetividade e indizibilidade da vivência, destaca-se o ser ‘coletivo’ da testemunha” (SELIGMANN-SILVA, 2001, p. 126).

A ênfase no *testis* na literatura de *testimonio* em contraste com a ênfase no *superstes* na literatura de *Zeugnis* é mais bem compreendida na distinção que o autor estabelece em outro aspecto, o próprio testemunho. O *testimonio*, o teórico ressalta, “nasce da boca e não da escritura, de uma população explorada e na maioria das vezes analfabeta” (SELIGMANN-SILVA, 2001, p. 126-127). O *testimonio*, ele continua, “exige normalmente um mediador/compilador” – seja ele um jornalista, antropólogo ou sociólogo – que tende a ter sua figura apagada do texto final através da preservação das marcas da oralidade e da “ambígua valorização das marcas e traços da fala na escrita do *testimonio*” (SELIGMANN-SILVA, 2001, p. 126-127). Enquanto o *testimonio* busca quase elidir a sua própria escritura de forma a valorizar o discurso oral “original”, o discurso testemunhal da *Zeugnis* é “marcado por uma tensão entre oralidade e escrita”, em que “literalização e fragmentação são as duas características centrais” (SELIGMANN-SILVA, 2001, p. 123). A “literalização”, explica o autor, “consiste na incapacidade de traduzir o vivido em imagens ou metáforas”, e seu discurso é dominado “por imagens que sempre reaparecem diante dela de modo mecânico, involuntário” (SELIGMANN-SILVA, 2001, p. 123). Aqui, o testemunho como tarefa terapêutica consiste, então, em um “momento de tentativa de reunir os fragmentos dando um nexos e um com-texto aos mesmos” (SELIGMANN-SILVA, 2001, p. 124). No *testimonio*, pelo contrário, “[a]o invés da poética da fragmentação da literalidade, enfatiza-se a fidelidade do *testimonio*” (SELIGMANN-SILVA, 2001, p. 126). Seligmann-Silva ressalta que a literatura de *testimonio* é “marcada pelas estratégias de apresentação do documento (histórico) e não tanto, como na literatura da Shoah, pela apresentação fragmentária e com ênfase na subjetividade” (SELIGMANN-SILVA, 2001, p. 126).

Seligmann-Silva aborda, por fim, a “cena do testemunho”. Em comum entre as duas tradições está a cena do tribunal – “o testemunho cumpre um papel de justiça histórica” e “pode também servir de documento para a história” (SELIGMANN-SILVA, 2001, p. 124)<sup>83</sup>. O testemunho da Shoah, contudo, apresenta também a cena do “momento da perlaboração do passado traumático” (SELIGMANN-SILVA, 2001, p. 124), em outro texto, argumenta que em “certo sentido podemos ver a cena psicanalítica elementar, ou seja, o paciente diante de seu analista, como uma cena testemunhal” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 67). O *Zeugnis*, portanto, está por excelência em uma zona de tensão entre o trauma individual e a memória coletiva da catástrofe histórica. O *testimonio* opera de forma distinta; de caráter eminentemente histórico, documental e coletivo, ele apresenta uma função identitária que “aglutina populações, etnias e classes em torno de uma mesma luta” (SELIGMANN-SILVA, 2001, p. 127).

Tanto a tradição do *Zeugnis* quanto a do *testimonio* nos oferecerão elementos relevantes para a análise dos romances sobre a Segunda Guerra Mundial publicados nas primeiras décadas do século XXI. Além disso, serão muito caras para meu estudo a noção da literatura de testemunho como uma face da literatura cuja relação e compromisso com o “real” é problematizada e ressignificada à luz das catástrofes históricas do século XX; e a ideia de um “teor testemunhal”, ou seja, a existência de uma determinada gradação dessa relação com o real que pode, possivelmente, ser identificada em alguma medida – ou, em algum *teor* – em qualquer obra ficcional. No capítulo 4, a pertinência e aplicabilidade dessas elaborações serão investigadas *vis-a-vis* a produção romanesca que integra o *corpus* primário da pesquisa.

### 2.2.2. Pós-memória e atos afiliativos

A literatura de testemunho é uma leitura do “real” traumático. Ela presume, portanto, uma relação entre escrita e (sobre)vivência de um evento traumático. Poderíamos dizer que uma literatura produzida por autores que não compartilham desse estatuto de sobrevivente não é testemunhal – ou, pelo menos, não o é em relação ao evento traumático em questão. Por exemplo, uma obra ficcional sobre a Shoah que nasce não da experiência de sobrevivência<sup>84</sup>

---

<sup>83</sup> O testemunho jurídico e a sua passagem do tribunal para o arquivo do historiador é um dos interesses de Ricœur em *A memória, a história, o esquecimento*. As minúcias do assunto não foram aprofundadas nesta tese para evitar um prolongamento desnecessário da discussão da obra do filósofo francês. Sobre o assunto, recomenda-se a seção “O historiador e o juiz” (RICŒUR, 2000, p. 330-347).

<sup>84</sup> Não aprofundarei, aqui, nos casos de falsificações, má-fé e negação histórica, como o célebre – e controverso – “caso Wilkomirski”. A respeito desses exemplos em que a ficção deliberadamente se passa por verdade,

mas, talvez, do contato em segunda mão com narrativas testemunhais, não pode ser considerada, estritamente, um testemunho da Shoah – ainda que possa ser um testemunho de alguma outra coisa (posto que a literatura de testemunho, como vimos com Seligmann-Silva, força toda a literatura a ser repensada nos termos de seu *teor testimonhal*). Nesses casos, seria necessário buscar uma outra matriz heurística que contemplasse a relação que esses textos estabelecem com o passado histórico concreto; a forma mais adequada, acredito, seria pensar nos termos da ficção histórica, como abordarei adiante (cf. 2.3.). Há, contudo, casos intermediários que merecem ser discutidos; são casos em que, ainda que não haja a presença do trauma stricto sensu, existe um contato imediato e prolongado com vítimas e sobreviventes de um determinado trauma histórico e, mais do que isso, uma imersão cultural dentro de um *milieu* onde o evento traumático permeia todas as relações. Esse é o caso, por exemplos, das narrativas sobre a Shoah escritas por familiares – especialmente filhos ou netos – de sobreviventes. O exemplo paradigmático é o romance gráfico *Maus* (SPIEGELMAN, 2005[1980-1991]), do quadrinista estadunidense Art Spiegelman, no qual ele apresenta, no formato de quadrinhos, não só a história de sobrevivência de seus pais nos campos de concentração e extermínio nazistas como, também, a própria história de criação da obra, marcada pelas difíceis entrevistas com seu pai e as dolorosas memórias da morte de sua mãe. *Maus* ilustra, em um caso limítrofe e catastrófico, o fenômeno do “elo vivo de gerações” diagnosticado por Halbwachs (cf. 2.1.2), por meio do qual a memória coletiva começa a se constituir. O que está em questão, aqui, é a possibilidade de existência, em alguma medida, de uma “transmissibilidade” de memórias, especialmente quando se fala sobre os traumas das catástrofes históricas; e a hipótese de que essas memórias traumáticas sejam de alguma forma reintroduzidas, por meio de diferentes mediações, a novas gerações. Esse fenômeno foi notado durante o “boom da memória” a partir dos anos 1980 e 1990, e deu origem a distintas categorias, como “memória ausente”, “memória herdada”, “memória atrasada”, “memória protética”, “testemunho vicário”, dentre outros (HIRSCH, 2008, p. 105). Dentre todas as formulações, a que acredito ter sido mais bem-sucedida em delinear os seus contornos é a noção de “pós-memória”, introduzida por Marianne Hirsch – ela própria, filha de sobreviventes da Shoah – em um artigo de 1992 e, desde então, aprofundada por diferentes estudiosos do campo. Hirsch define a “pós-memória” da seguinte forma:

---

constituindo, portanto, uma falsificação ou rasura, cf. SELIGMANN, 2003, p. 379-384; SULEIMAN, 2006, p. 157-177.

“Pós-memória” descreve a relação que a “geração seguinte” tem com o trauma pessoal, coletivo e cultural daqueles que vieram antes – com as experiências das quais eles se “lembram” apenas pelas histórias, imagens e comportamentos em meio aos quais eles foram criados. Mas essas experiências lhes foram transmitidas de forma tão profunda e afetiva que se *parecem* com memória propriamente ditas. A conexão da pós-memória com o passado é, então, mediada efetivamente não pela rememoração, mas pelo investimento imaginativo, pela projeção e pela criação. Crescer em meio a memórias que foram, em sua maioria esmagadora, herdadas, ser dominado por narrativas que antecedem o próprio nascimento ou a própria consciência, é arriscar ter nossas histórias de vida deslocadas, até evacuadas, pelos nossos ancestrais. É ser moldado, ainda que indiretamente, por fragmentos traumáticos de eventos que ainda desafiam a reconstrução narrativa e transcendem a compreensão. Esses eventos aconteceram no passado, mas seus efeitos continuam até o presente. Essa, eu acredito, é a estrutura da pós-memória e o processo de sua geração. (HIRSCH, 2012, p. 5)<sup>85</sup>

No início da última década, a atenção de Hirsch se voltou ao fenômeno da pós-memória, que se manifesta para além do estrito laço familiar, contemplando, por exemplo, “uma série de imbricações entre a memória do Holocausto e os movimentos por decolonização e por direitos civis no pós-guerra” (HIRSCH, 2012, p. 21)<sup>86</sup>. A autora designa o fenômeno “pós-memória afiliativa” e o entende como um desdobramento da “pós-memória familiar” introduzida em seus estudos anteriores:

Estruturas *familiais* [*familial*] de mediação e representação facilitam os atos *afiliativos* da pós-geração. O vocabulário da família pode se tornar uma língua franca acessível que facilita a identificação e a projeção, o reconhecimento e o falso reconhecimento, através da distância e da diferença. Isso explica a proliferação de fotos de família e narrativas de família como meios artísticos após o evento traumático.<sup>87</sup> (HIRSCH, 2012, p. 39, grifos no original)

A possibilidade de empatização e transmissibilidade da pós-memória traumática da Shoah por vias afiliativas, porém, parece depender em grande medida de determinados aspectos do genocídio que o fazem singular. Como eu afirmei em outra oportunidade:

---

<sup>85</sup> “‘Postmemory’ describes the relationship that the ‘generation after’ bears to the personal, collective, and cultural trauma of those who came before – to experiences they ‘remember’ only by means of the stories, images, and behaviors among which they grew up. But these experiences were transmitted to them so deeply and affectively as to seem to constitute memories in their own right. Postmemory’s connection to the past is thus actually mediated not by recall but by imaginative investment, projection, and creation. To grow up with overwhelming inherited memories, to be dominated by narratives that preceded one’s birth or one’s consciousness, is to risk having one’s own life stories displaced, even evacuated, by our ancestors. It is to be shaped, however indirectly, by traumatic fragments of events that still defy narrative reconstruction and exceed comprehension. These events happened in the past, but their effects continue into the present. This is, I believe, the structure of postmemory and the process of its generation.”

<sup>86</sup> “[...] a series of imbrications between memory of the Holocaust and postwar movements of decolonization and civil rights.”

<sup>87</sup> “*Familial* structures of mediation and representation facilitate the *affiliative* acts of the postgeneration. The idiom of family can become an accessible lingua franca easing identification and projection, recognition and misrecognition, across distance and difference.”

A premissa de uma pós-memória afiliativa, contudo, parece repousar sobre o caráter extremamente singular da Shoah: um evento cuja memória histórica traça uma separação razoavelmente rígida entre vítimas e perpetradores, e sobre o qual a autoridade testemunhal das vítimas foi bastante estabelecida ao longo dos anos. É possível dizer que é um evento onde existe um imperativo moral de se sentir empatia por um lado e abjeção ao outro. Porém, nem todas as catástrofes históricas gozam de tais singularidades. (MATA MACHADO, 2020, p. 149)

A verdade é que nem todas as catástrofes históricas compartilham os traços da Shoah mencionados acima, talvez seja mais provável que quase nenhuma outra os compartilhe. Em uma análise sobre romances publicados entre 2000 e 2007 ambientados na Guerra Civil espanhola, Sebastiaan Faber percebe a presença de grande número de obras que buscam encenar, ou até defender, o legado violento da ditadura franquista, do falangismo, do estalinismo ou do republicanismo no contexto da guerra civil:

[...] a passagem do milênio chegou a coincidir, mais ano menos ano, com uma transformação na forma em que os espanhóis pensam, falam e escrevem sobre seu passado nacional violento – transformação à qual, como é natural, a produção literária não escapou; mais do que isso, é provável que tenha contribuído com ela. Seja como for, não é exagerado falar em um *novo romance* da Guerra Civil. Trata-se de textos que mobilizam o discurso literário para encenar – e, na maioria dos casos, defender – uma relação com o legado do passado violento espanhol que é mais ativamente indagadora, mais abertamente pessoal e mais conscientemente ética que em qualquer momento anterior desde o final da ditadura.<sup>88</sup> (FABER, 2010, p. 101-102, grifo no original)

Nesse contexto, o autor constata a impossibilidade de se falar em uma “pós-memória afiliativa” e parte, então, da formulação de Hirsch para cunhar a noção de “ato afiliativo” – uma categoria que contempla o ato deliberado de “afiliação” política, ou seja, de uma efetiva escolha de lados no contexto da memória cultural de um evento cujos significados e sentidos ainda são terreno de flagrante disputa:

O que faz com que o caso espanhol seja político de uma forma que o caso do Holocausto nunca será? A resposta, desde o início, reside na natureza da Guerra Civil, em que muitos foram vitimados não por razões étnicas, mas políticas. Mas outro fator crucial é a configuração da memória doméstica e internacional dessa guerra e do franquismo, configuração para a qual, por sua vez, três fatores principais foram decisivos: a vitória de Franco; a Guerra Fria; e o pacto entre elites que permitiu a transição democrática. Como consequência, dois dos fundamentos

---

<sup>88</sup> “[...] el cambio de milenio llegó a coincidir, año más o menos, con una transformación en el modo en que los españoles piensan, hablan, y escriben sobre su pasado nacional violento – transformación a que, como es natural, no escapó la producción literaria; es más, es probable que haya contribuido a ella. Sea como sea, no es exagerado hablar de una *nueva novela* de la Guerra Civil. Se trata de textos que movilizan el discurso literario para escenificar – y, en los más de los casos, defender – una relación con el legado del pasado violento español que es más activamente indagadora, más abiertamente personal y más conscientemente ética que en ningún momento anterior desde el final de la dictadura.”

principais da memória histórica do Holocausto – a categorização óbvia e consensuada de vítimas *versus* perpetradores; e o reconhecimento generalizado de que a moral universal exige que recordemos do sofrimento daquelas, ao mesmo tempo que condenamos os crimes destes – são precisamente os aspectos que, no caso espanhol, seguem controversos. Nunca ocorreria a Hirsch e a outros membros da geração da pós-memória que alguém pudesse questionar a legitimidade da relação *afetiva* em relação aos seus pais que motiva a pós-memória. A necessidade e natureza dessa relação intergeracional é, precisamente, o que ainda é alvo de controvérsias na Espanha.<sup>89</sup> (FABER, 2014, p. 149)

Os três conceitos brevemente delineados nesta seção – pós-memória familiar, pós-memória afiliativa e atos afiliativos – serão articulados no capítulo 4 como ferramental teórico para a análise de alguns dos romances do corpus primário.

### 2.2.3. *Escrita: metáfora e medium da memória*

O fenômeno da literatura de testemunho constitui um rico exemplo das complexas e voláteis reações desencadeadas pelo encontro da memória individual com a escrita ficcional no contexto de uma catástrofe histórica, cujo resultado se inscreve, inegavelmente, no plano de uma memória coletiva, na medida em que o conjunto das obras de literatura de testemunho das catástrofes do século XX acaba por integrar a nossa própria rememoração cultural dessas catástrofes. A obra de Primo Levi, por exemplo, não é apenas a rememoração traumática individual de um sobrevivente, mas uma pedra fundamental na construção coletiva da memória da Shoah. As discussões de Seligmann-Silva trazem à tona e tornam evidente esse nexó problemático entre ficção, memória traumática e memória coletiva no contexto das catástrofes históricas. Ilustra, também, a dimensão terapêutica que a ficção cumpre na produção testemunhal – “A imaginação é chamada como arma que deve vir em auxílio do simbólico para enfrentar o buraco negro do real do trauma”, afirma o autor (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 70). Contudo, é preciso reconhecer que os fenômenos testemunhados na encruzilhada entre a ficção e a memória não se limitam à produção literária de sobreviventes

---

<sup>89</sup> “¿Qué hace que el caso español sea político de una forma que nunca lo será el caso del Holocausto? La respuesta, desde luego, reside en la naturaleza de la Guerra Civil, donde muchas víctimas lo fueron no por razones étnicas sino por motivos políticos. Pero otro factor crucial lo constituye la configuración de la memoria doméstica e internacional de esa guerra y del franquismo, configuración para la cual, a su vez, fueron decisivos tres factores principales: la victoria de Franco; la Guerra Fría; y el pacto entre élites que hizo posible la transición democrática. Como consecuencia, dos de los fundamentos principales de la memoria histórica del Holocausto – la categorización obvia, consensuada, de víctimas versus victimarios; y el reconocimiento generalizado de que la moral universal exige que recordemos el sufrimiento de aquellas, al mismo tiempo que condenamos los crímenes de estos – son precisamente los aspectos que, en el caso español, siguen siendo controvertidos. A Hirsch y otros miembros de la generación de la postmemoria nunca se les ocurriría que alguien pudiera cuestionar la legitimidad de la relación afectiva hacia sus padres que motiva la postmemoria. La necesidad y la naturaleza de esa relación intergeneracional es, precisamente, lo que en España sigue siendo tema de controversia.”

das catástrofes históricas do século XX. Nesse sentido, é pertinente localizar algumas formulações de Aleida Assmann (2011) sobre a relação entre escrita e memória.

Antes de explorar as contribuições de Assmann, creio ser necessário ressaltar que os apontamentos da autora se referem, especificamente, à relação entre “escrita” e memória – ou seja, ao processo técnico de registro da língua escrita, e não necessariamente à instituição “literatura”. Contudo, a maior parte dos exemplos investigados por ela cobrem o um período que vai da Antiguidade clássica até o romantismo oitocentista; ou seja, um recorte de tempo em que a própria distinção entre “escrita” e “literatura” reside em uma zona cinzenta de indefinição. Dessa forma, entendo que as formulações da autora nesse sentido são oportunas para esta tese.

Assmann afirma que “[a] escrita é, ao mesmo tempo, *medium* e metáfora da memória” (ASSMANN, 2011, p. 199). Como metáfora da memória, alude, inicialmente, ao diálogo platônico do *Teeteto* – já discutido acima à luz de Ricœur (cf. 2.1.1.) – em que o entalhe na tabuleta de cera (*tupos*) serve de metáfora para o ato de registrar algo na memória. A autora identifica a ocorrência da mesma metáfora na tradição bíblica e menciona uma imagem similar, a do livro:

Associada à linguagem bíblica, a expressão “guardar bem firme algo em si mesmo” será retomada muitas vezes sob a imagem de “escrever no coração”. Jeremias pensou nas “tábuas do coração” quando atribuiu a Deus as seguintes palavras: “Porei minha lei no seu interior e a escreverei no seu coração” (Jeremias, 31, 33, cf. Deuteronômio 6, 6). A noção de um *Livro do mundo* divino, encontrada pela primeira vez na Mesopotâmia, simboliza a memória absoluta como sendo um livro total. [...] Algo semelhante está escrito no Salmo 139, que fala da onisciência divina e também faz uso da metáfora do livro. (ASSMANN, 2011, p. 165)

Assmann reconhece, porém, que a metáfora da tabuleta ou do livro é imperfeita, pois sugere uma “presença permanente do que está escrito” que contradiz “a estrutura da *recordação*, que é sempre descontínua e inclui necessariamente intervalos da não presença” (ASSMANN, 2011, p. 166, grifo no original). Ela identifica uma formulação mais precisa na imagem da memória como um palimpsesto, proposta pelo romântico inglês De Quincey:

O que é o cérebro humano senão um palimpsesto natural e formidável? Camadas inextinguíveis de ideias, imagens, sentimentos lançaram-se sobre teu cérebro tão suavemente como a luz. Cada nova camada parece soterrar sob si mesma todas as que a antecedem. E na verdade nenhuma delas foi extinta. (DE QUINCEY apud ASSMANN, 2011, p. 167).

A grande transformação ilustrada pela metáfora de De Quincey é a substituição do caráter de “permanência”, evocado pelas metáforas do livro e da tabuleta; pelo caráter

“vestigial” da recordação, a memória passa a ser entendida como um sucessivo processo de escrita, apagamento, reescrita e recuperação do apagado. Essa linha de pensamento converge com a formulação de Freud sobre memória como o “bloco mágico” que Assmann também cita:

Freud conseguiu a solução do paradoxo da memória com a ajuda de uma metáfora, o que mostra ao mesmo tempo que imagens não são apenas paráfrases poéticas, mas também instrumentos de uma heurística científica. Ele reconstituiu o mecanismo psíquico no modelo de escrita do assim chamado “bloco mágico”. [...] Pois a enigmática copresença do vestígio duradouro e da *tabula rasa* ocorreu-lhe quando atentou a essa ferramenta de escrita composta de três camadas: a superfície consiste em um papel de cera fino sobre o qual algo será escrito e sobrescrito; debaixo dele se encontra uma folha de celuloide que serve como “protetor contra estímulos”; e numa camada mais abaixo há uma tabuleta de cera que retém vestígios permanentes [...], que sob condições favoráveis de luz permanecem visíveis como ranhuras finas. (ASSMANN, 2011, p. 169)

As observações de Assmann sobre a obra de Freud nesse trecho são pertinentes não apenas por evidenciar a contínua recorrência da escrita em seus múltiplos suportes como metáfora para a rememoração, mas pela afirmação de que “imagens não são apenas paráfrases poéticas, mas também instrumentos de uma heurística científica”. Ou seja, a investigação do conjunto de metáforas usadas ao longo da história para descrever os processos da memória e da rememoração não constitui uma empreitada apenas do campo da crítica cultural e da história da arte; é, efetivamente, um esforço de análise epistemológica que traz à luz os pressupostos explícitos e implícitos que orientaram, em distintos períodos históricos, as teorias da memória desde a Antiguidade. É nesse espírito que Assmann dá seguimento à sua análise da metáfora da escrita e identifica um certo traço de continuidade entre as formulações de De Quincey e Freud – que substituem a permanência da metáfora do livro pela evanescência do palimpsesto e do bloco mágico – e o uso da metáfora da fotografia por Walter Benjamin e Susan Sontag, já no século XX. O trajeto da análise da autora aponta para uma conclusão oportuna e intrigante: a de que a história das teorias da memória é diretamente influenciada pela história da técnica. Diz Assmann:

Algo que leva a pensar de maneira mais duradoura é a correspondência exata entre a história da técnica e a teoria da memória. Enquanto os meios analógicos “fotografia” e “cinema” gravaram suas imagens sobre suportes materiais, predominou na teoria da memória, de Proust e Warburg até Freud, a noção da consistência dos vestígios da memória e de sua condição inextinguível. Na idade da mídia digital, que não grava mais nada, mas coordena circuitos e transmite impulsos, presenciamos expressivamente um abandono dessas teorias da memória. Agora não se considera mais a memória como vestígio e armazenamento, e sim como uma massa plástica que é sempre reformulada sob as diferentes perspectivas do presente. (ASSMANN, 2011, p. 170)

O diagnóstico específico que a autora faz sobre o estado das teorias da memória durante a era das mídias digitais é aberto a questionamentos, mas é uma imprecisão compreensível à luz do fato de que o estudo foi publicado, originalmente, em 2006, quando discussões como a arquivística digital ainda eram incipientes e gozavam de pouca circulação interdisciplinar. A constatação mais geral de Assmann, contudo, permanece: as subsequentes transformações técnicas e tecnológicas da humanidade têm grande influência nas diferentes heurísticas da memória – e, mais adiante em seu livro, Assmann investiga como outras metáforas diferentes da escrita (metáforas do espaço, metáforas do tempo) também ilustram tal tendência. Contudo, o que creio ser importante ressaltar é a forma que – também como um palimpsesto – esses sucessivos usos heurísticos das metáforas da memória não apagam uns aos outros, mas se sobrepõe, constituindo um crescente leque de imagens explicativas para os fenômenos da memória.

Como mencionado anteriormente, Assmann (2011, p. 199) entende que a escrita não é apenas metáfora da memória, mas também um de seus *media*, ou seja, um de seus suportes. Ao falarmos de *media*, meios ou suportes da memórias estamos nos localizando em um passo intermediário entre memória e história; estamos no campo da memória cultural, buscando entender a escrita como um suporte que permite, justamente, um determinado grau de transmissibilidade entre uma noção estrita de “memória coletiva” como a de Halbwachs, cujo alcance era limitado ao contato direto, em vida, entre gerações subsequentes,; e uma noção mais ampla como a proposta por Assmann, que ao invés de contrapor “memória” e “história”, entende que elas são modos complementares de recordação. São justamente os *media*, lembremos, que permitem a constituição da “memória cumulativa” defendida por Assmann (cf. 2.1.3.).

Assmann traça uma história da escrita como *medium* da memória a partir da Renascença, até o advento das mídias digitais no século XXI. O percurso da autora revela uma progressiva “decadência das letras” (ASSMANN, 2011, p. 194), em que sua valoração cultural como suporte da memória é gradualmente corroída não só por avanços tecnológicos como também por câmbios epistêmicos. A partir de registros arqueológicos e de uma seleção de obras de Shakespeare, a autora evidencia como o pensamento Renascentista atribuiu à escrita o potencial de eternização da memória, afirmando que, no período, “tornou-se um *topos* fixo a noção de que a escrita permanece intocada pela ação destrutiva do tempo e de que ela representa um *medium* único para a imortalidade” (ASSMANN, 2011, p. 195). A escrita é entendida, nesse contexto, como um *medium* permanente e imperecível, superior, por

exemplo, à tradição da memorização oral da antiguidade – uma concepção que é possível notar ainda na máxima latina *verba volant, scripta manent* (ASSMANN, 2011, p. 215). Contudo, é no contexto do Renascimento que Assmann identifica a consolidação dessa perspectiva que rompe com uma tradição anterior, platônica, que entendia a escrita como a antípoda da memória. Para Platão e demais filósofos e pensadores da antiguidade que seguiram em seus passos, a escrita como suporte da memória incorreria no “perigo de que se transfiram a operação e função memorativas para a escrita, de modo que a escrita detenha a responsabilidade pela memória e a memória, portanto, se externalize” (ASSMANN, 2011, p. 199-200). Nessa transferência, o indivíduo se sentiria “desonerado de exercitar e praticar de modo imperfeito e dispendioso o que o *medium* consegue fazer melhor e com mais facilidade, o que quer dizer: a escrita promove a apatia de memória” (ASSMANN, 2011, p. 200). A autora ressalta a incompatibilidade entre as duas perspectivas, platônica e renascentista:

Na Renascença a dicotomia de Platão entre escrita e recordação, impessoalidade e assimilação psíquica, esbarraria de qualquer modo em incompreensão, pois estava-se mesmo convencido de sua estabilidade recíproca. Havia não só uma confiança otimista na potencialidade de conservação da escrita, que alimentava a aspiração ambiciosa de fama e de uma vida após a morte, mas havia também uma confiança fundamental na função pragmática da escrita como suporte para a faculdade de recordação. (ASSMANN, 2011, p. 201)

No trecho acima, vale ressaltar a última afirmação da autora, segundo a qual havia uma “confiança fundamental na função pragmática da escrita como suporte para a faculdade de recordação”. O que está posto aqui não é simplesmente o uso da escrita como um *medium* de registro documental destinado ao futuro – uma tarefa que, facilmente, poder-se-ia argumentar estar melhor contemplada como sendo do campo da “história” do que da “memória” – mas seu uso como ativador da memória individual. Assmann (2011, p. 201) ilustra seu argumento sobre a “força memorativa das letras” com a análise do Soneto 77, de Shakespeare, na qual a autora evidencia o potencial dialógico do ato de revisitar a própria escrita:

A escrita é no soneto de Shakespeare mais que um mero auxiliar. Em total oposição a Platão, ela não é representada como um *medium* técnico de anotação, mas como *medium* de autocomunicação, da relação dialógica consigo mesmo. Os pensamentos anotados, segundo a noção de Platão, vão de dentro para fora; só que com isso eles não se abrandam nem se tornam incompreensíveis; mais que isso, é só na externalização que possibilitam novas formas de encontro consigo mesmo e autoformação. A escrita não destrói o diálogo, ela possibilita um diálogo interno que perpassa longos intervalos de tempo. Para Platão uma escrita externalizada ocupa o lugar da memória e, portanto, a destrói; para Shakespeare, ao contrário, uma escrita interativa estimula

a memória. Desse modo, do veneno de Platão voltou-se a compor um medicamento para a memória. (ASSMANN, 2011, p. 205)

Sob o risco de uma analogia anacrônica, penso ser possível encontrar frequências de ressonância entre essa noção renascentista da escrita como um *medium* de autocomunicação e a própria perspectiva “terapêutica” da literatura de testemunho mencionada acima (cf 2.2.1), que concebe a escrita testemunhal como uma espécie “divã literário”. Para além disso, Assmann evidencia também como, no pensamento renascentista, essa propriedade íntima e essencial do indivíduo que se transfere ao texto era pensada não só como algo a ser recuperado pelo próprio escritor, no futuro, mas também por outras pessoas. A autora descreve essa concepção como a noção de que a escrita seria um “reservador de energia”, em que algo do escritor – seu “espírito”, na perspectiva renascentista – se preservaria e comunicaria para a posteridade. É nesse quesito que, acreditava-se, a escrita triunfava sobre a imagem, incapaz de preservar o “espírito”:

A escrita é considerada *medium* congenial do espírito, pois nessa teoria a transparência da escrita corresponde à imaterialidade do espírito. A escrita, por meio de sua transparência virtual – os caracteres como significantes materiais “caem como borra durante a leitura” –, tem uma afinidade especial com o espírito. Nessa comparação ignora-se a linguagem, o *medium* verbal de codificação de pensamentos e asserções, que pode tornar-se notadamente estranho, inacessível e incompreensível com o tempo. Cala-se aqui sobre as condições do obscurecimento, fica no centro o milagre da escrita como mensagem potencial ressuscitável. [...] Retratos e construções materiais são destruídos no tempo e partilham, assim, o destino do corpo sem vida que eles representam. Onde se fala da escrita, ao contrário, prevalece uma reivindicação de imortalidade; com isso se evidencia a indiferença do tempo ou a força renovadora do tempo. (ASSMANN, 2011, p. 206)

Assmann localiza essa perspectiva com particular intensidade no contexto do protestantismo inglês, concentrando-se nas obras de Francis Bacon e John Milton. Em Bacon, encontra uma formulação próxima à de Shakespeare; contudo, na obra do filósofo, “a escrita é o *medium* da memória em um duplo sentido: para a memória individual e coletiva, sendo que a escrita é definida duplamente como *medium* de anotação e incitação de pensamentos” (ASSMANN, 2011, p. 210). A escrita cumpre para Bacon, assim como para Shakespeare, a função de “ativar a memória” (ASSMANN, 2011, p. 209); porém, a memória ativada não é a própria, mas a dos clássicos greco-romanos; opondo imagens e escritas. O filósofo inglês afirma:

É impossível produzir figuras ou estátuas precisas de Ciro, Alexandre, César ou de outros reis ou grandes personalidades de épocas tardias, pois os originais não são muito duráveis, e cópias só podem transmitir um brilho tênue de vida e verdade. Em

contrapartida, as imagens do espírito e conhecimento humanos estão guardadas em livros, onde estão asseguradas contra a destruição pelo tempo e podem ser renovadas a todo momento. Testemunhos escritos não são retratos da realidade, porque ainda são produtivos, plantam suas sementes em novas cabeças e com isso elas se tornam causa de futuras ações e opiniões novas. (BACON apud ASSMANN, 2011, p. 208-209)

Para a autora, é justamente nessa capacidade de recuperar o “espírito e conhecimento humanos” de figuras como Ciro, Alexandre ou César que se funda o “mito epocal” da Renascença (ASSMANN, 2011, p. 210). Ademais, no contexto do protestantismo inglês, o posicionamento de Bacon integra “uma luta política entre a cultura escrita do protestantismo e a cultura imagética do catolicismo” (ASSMANN, 2011, p. 212). Na obra de John Milton – especificamente em seu discurso pela liberdade de imprensa de 1644 – Assmann afirma ser possível notar como o “livro, na era da imprensa, é transformado na arma mais extraordinária contra a instituição Igreja [...]” (ASSMANN, 2011, p.212), e a escrita passa a assumir “traços mágicos”, por meio do quais ela se torna “muito mais que uma forma de notação; é equiparada à vida em estado elementar, quintessência e imortalidade misteriosas” (ASSMANN, 2011, p. 212-213).

A convicção renascentista a respeito da sobrevivência do registro escrito tem origens materiais distintas. Em um primeiro momento, surge da constatação do estado de preservação de papiros e outros documentos da antiguidade que apresentavam, acreditava-se, um registro mais “fiel” do passado do que os monumentos ou obras de arte corroídos pelo tempo (ASSMANN, 2011p. 199). Posteriormente, especialmente no contexto inglês, está associada ao advento da impressão e à consequente possibilidade de reproduzir e distribuir os textos clássicos indefinidamente, assegurando sua preservação *ad aeternum* (ASSMANN, 2011, p. 211). Assmann nota, porém, como essa confiança no suporte físico da escrita também apresentava fissuras ainda no Renascimento, apontando como exemplo o trabalho dos filólogos Valla e Casaubon que “com novos métodos filológicos, desvendaram como falsificações documentos de fundação e legados pretensamente arcaicos” (ASSMANN, 2011, p. 214). É, contudo, com a consolidação da imprensa que surgem os críticos mais ferrenhos do caráter imortal da produção escrita, entre os quais a autora destaca Robert Burton, no século XVII e Jonathan Swift no século XVIII. Para Burton, a aceleração do mercado editorial com o advento da produção impressa promoveu um excesso de publicações e uma consequente dispersão de opiniões, a partir da qual “os produtos *impressos* [*Druckerzeugnisse*], glorificados por Milton, vão tornar-se *imprestáveis* [*Dreckerzeugnissen*]” (ASSMANN, 2011, p. 216, grifos no original). “Não se escreve por saber e erudição, e sim por vaidade, ambição e

bajulice”, continua Assmann, sobre a perspectiva de Burton: “O que vai ao papel por causa disso não passa de banalidade, lixo, toleima” (ASSMANN, 2011, p.216).

O argumento de Jonathan Swift vai em uma direção similar ao de Burton. Em um prólogo a um de seus livros, o autor escreve uma “Carta de dedicatória a Sua Majestade Real, o Príncipe Posteridade” (SWIFT apud ASSMANN, 2011, p. 217), na qual roga para que sua obra sobreviva ao teste do tempo e não se perca na infinitude de livros publicados e esquecidos pelos anos. Assmann resume o argumento:

A descrição do mercado livreiro por Swift deixa sarcasticamente claro que os vestígios de escrita, por si mesmos, não contêm força de resistência imanente para enfrentar a decadência e o esquecimento, mas dependem de acordos sociais para continuar existindo. A pretensão e a promessa de eternidade da escrita estavam fundamentadas em duas assunções básicas: primeiro, que a subsistência material dos textos estivesse assegurada e, segundo, sua legibilidade. Swift demonstra que as duas suposições já não são óbvias em meados do século XVIII. O alto teor de inovação que acompanha a produção econômica acelerada e a experiência de transformação histórica tornam cada vez mais improvável a sobrevivência de textos na memória cultural. Em lugar da erosão universal no tempo, da qual a escrita deveria estar eximida de maneira milagrosa, entra em cena a submissão de todo material escrito e impresso às regras da mudança histórica e à dialética de renovar e envelhecer, produção e descarte. (ASSMANN, 2011, p. 219)

A diluição da confiança na “força conservadora ilimitada dos textos” (ASSMANN, 2011, p. 221), afirma Assmann, muda a relação da cultura europeia com o passado, obscurecendo “o espaço de simultaneidade fundado na escrita, aquela sincronização supra-histórica que coincide com o fenômeno ‘classicismo’” (ASSMANN, 2011, p.221). A autora identifica essa passagem como a da “tradição” para a “consciência histórica”. Nesse novo paradigma, o lugar privilegiado de ponte para o passado, que até então pertencia aos textos, passa a ser ocupado pelos “objetos remanescentes e vestígios” (ASSMANN, 2011, p.221). É, portanto, a partir do século XIX, no bojo das transformações delineadas acima, que se torna possível o surgimento de uma consciência histórica baseada no vestígio – uma perspectiva fundamental para compreender a epistemologia da história no século XX, como já discutido anteriormente (cf. 2.1) e retomado adiante (cf. 2.3). Opera-se, segundo Assmann, uma “mudança estrutural profunda da memória cultural” (ASSMANN, 2011, p. 225):

[...] se no terreno da tradição a memória se determinava com base na inscrição e armazenamento, no âmbito da consciência histórica a memória só se determina a partir do apagamento, da destruição, da lacuna, do esquecimento. Com isso firmam-se novas prioridades, vai-se “dos textos aos vestígios” como mídias da memória cultural. Ao passo que antes, quando se tratava apenas de letras e textos, o único ponto de partida era a plena possibilidade de reativar uma informação passada; com os vestígios só se pode restituir um fragmento do sentido antigo. Assim, vestígios são signos duplos no sentido de que atrelam indissociavelmente a recordação ao

esquecimento. É a clarividência quanto a esse esquecimento embutido nos vestígios que rompe a linha contínua da tradição – arrancando-a do passado, lançando-a por entre o presente, em direção ao futuro –, e é ela que torna estranho o passado. (ASSMANN, 2011, p. 225)

O trecho acima consiste no resultado de uma leitura feita por Assmann a respeito da teoria da história proposta por Thomas Carlyle, no século XIX. É de particular pertinência notar o apontamento sobre uma desconexão com o passado: em certo sentido, a consciência que parece emergir nesse período é a mesma que mobiliza a declaração feita pelo protagonista do romance histórico *The Go-Between*, de L. P. Hartley, que serve de epígrafe para esse capítulo: “o passado é um país estrangeiro”. Será oportuno retomar essa transição entre um passado “acessível”, até os séculos XVI e XVII, e um passado “vestigial”, a partir dos séculos XVIII e XIX quando formos lidar com a questão do romance histórico, na seção seguinte – a distinção identificada por Assmann entre os dois períodos parece análoga à identificada por Manzoni, ainda no século XIX, ao discutir o que diferenciava o romance histórico de seu período das obras literárias clássicas que também versavam sobre um passado (cf. 2.3.1.).

Percorrido brevemente o trajeto de Assmann, que sustenta a afirmativa de que a escrita – e, aqui, por analogia, tomo a liberdade de afirmar o mesmo sobre a literatura *stricto sensu* – é *medium* e metáfora para a memória, sobra ainda um terceiro aspecto dessa relação escrita/memória que se pode discernir em sua obra, mas que a autora não articula explicitamente. Considero, entretanto, pertinente trazê-lo à tona. Ao longo de *Espaços da Recordação*, a autora recorre a diversas obras literárias para desenvolver seus argumentos. No caso da tradição clássica, Assmann evoca textos, de certa forma, incontornáveis, como a história de Simônides, celebrada por Cícero como “lenda fundadora da mnemotécnica” (ASSMANN, 2011, p. 39) – mas, ao abordar a lenda, a autora escolhe fazê-lo por meio de um poema de Wordsworth (ASSMANN, 2011, p. 41). O poeta britânico, por sua vez, é objeto de um capítulo inteiro do volume; por meio de sua obra, Assmann investiga a “transição da recordação como arte para a recordação como força” a partir do “declínio de prestígio da técnica mnemônica antiga nos séculos XVII e XVIII” (ASSMANN, 2011, p. 99). Antes disso, ela dedica um capítulo aos dramas históricos de Shakespeare, no qual busca investigar os nexos entre recordação e identidade pessoal; recordação e história; e recordação e nação, apresentando um conjunto de questões extremamente atuais, iluminadas pelos textos do dramaturgo renascentista. No capítulo dedicado ao corpo como *medium* da memória, a autora escolhe a literatura de guerra do século XX como objeto de investigação sobre trauma e memória, abordando a peça “Die ägyptische Helena” [A Helena egípcia], de Hugo von

Hofmannsthal, o romance *Slaughterhouse five (Matadouro Cinco)*, de Kurt Vonnegut e o romance *Ceremony*, de Leslie Marmon. Ainda investigando os *media* da memória, mas dessa vez no capítulo sobre imagem, a autora recorre ao poeta irlandês W.B. Yeats e seu conterrâneo, o romancista James Joyce, além do francês Proust para discutir as “imagens de mulheres na memória masculina” (ASSMANN, 2011, p. 246).

O que busco chamar atenção nesse recorte é que a literatura aparece nos estudos de Assmann não só como *medium* e metáfora da memória; a autora também encontra, em diferentes textos, a memória como **matéria** para o texto literário ou, eu diria ainda, a memória como **assunto** da literatura – em língua inglesa, posso usar a expressão *subject matter*, a “matéria que é assunto”. O fato é que seja em uma perspectiva lato sensu sobre “literatura”, que se estende por exemplo aos textos da antiguidade clássica; seja por uma perspectiva strictu sensu que se limite à “instituição” da literatura na modernidade, exemplos de “literatura sobre a memória” abundam, do mito de Simônides às madeleines de Proust, da musa Mnēmē ao personagem “Funes, o memorioso” de Jorge Luís Borges, entre inúmeros outros exemplos que poderia citar. Como o amor, a guerra e os crimes, a memória parece constituir um *subject matter* de interesse recorrente para a composição ficcional e narrativa.

Dessa forma, ao final desta seção, creio ter percorrido o trajeto da encruzilhada entre memória e ficção – pela via da literatura – e deparado com quatro marcos miliares no caminho: a memória traumática na literatura (literatura de testemunho, pós-memória e atos afiliativos); a literatura como *medium* de registro da memória individual para uma posteridade coletiva; a literatura – ou, em termos mais gerais, a escrita – como metáfora heurística dos processos mnemônicos; a memória como matéria, ou assunto, da literatura. Todas essas relações, em diferentes medidas, oferecerão suporte às análises desenvolvidas no capítulo 4 desta tese.

### 2.3. Terceira encruzilhada: a história e a ficção

Quando se diz “história”, há no mínimo dois sentidos distintos aos quais alude-se. Em primeiro lugar – e “antes de ser outra coisa”, de acordo com Miranda (2000, p. 19) – “história” refere-se à série de acontecimentos concretos que se sucedem no mundo. Essa simples definição, contudo, chama atenção à sua própria instabilidade e invoca a necessidade de trazer à tona o segundo sentido da palavra: todos os eventos que se sucedem no mundo compõem a “história”? Há, é claro, a distinção entre “história” e “pré-história”, tradicionalmente localizada no momento do desenvolvimento da cultura escrita – uma divisão que já pressupõe critérios de seleção entre eventos “históricos” e “não-históricos”, ou “pré-

históricos”. Ainda que aceitemos a noção de “história” como todos os eventos ocorridos em uma determinada sociedade a partir do seu desenvolvimento da cultura escrita; a “história” compreenderia todos os segundos de vida de cada ser humano em todas essas civilizações? Para além disso, as constatações sobre a natureza da memória, já dispostas anteriormente (cf. 2.1 e 2.2), revelaram uma dimensão do discursar sobre o passado que não costuma ser entendida sob o arcabouço da “história”. A constatação da enormidade da “série acontecimentos concretos que se sucedem no mundo” evidencia, portanto, a necessidade de definições mais concretas sobre quais, entre esses eventos, seriam “históricos”; introduz-se, portanto, uma disciplina intelectual que delimita, dentre a infinitude dos “eventos em série”, quais deles constituem a “história”. Essa disciplina é responsável não simplesmente por seleccionar, mas também por apresentar tais eventos, concatená-los, estabelecer entre eles relações de sentido – a passagem, portanto, do primeiro sentido de história para o segundo, a história como o registro, a categorização, a disciplina,

a história já não como o conjunto bruto dos fatos, mas como que os rescaldos deles reconduzidos a uma suposta condição existencial na forma da idealidade que alcançam por meio da reconstrução, ou reelaboração, histórica, que os põe numa forma. (MIRANDA, 2000, p. 24)

A polissemia ou, talvez, a confusão de significados, dá-se, portanto, entre uma disciplina do conhecimento (ou, ainda, uma heurística do passado) e o seu objeto de análise, “entre um conteúdo e uma operação”, entre “a ciência e o seu objeto” (DE CERTEAU, 2011, p. 4-5). Essa conceituação disciplinar sobre a história – “história como historiografia” – coincide com alguns dos esforços de distinção entre “história” e “memória” delineados acima (cf. 2.1.3.), especialmente aqueles que apontam para um rigor metodológico, epistemológico ou científico como propriedade central da história enquanto dissimilar à memória (ASSMANN, 2006; HALBWACHS, 1980; NORA, 1996; RICŒUR, 2007). Contudo, a disciplina história – ou ainda, a ciência da história, a operação histórica, a heurística do passado, a disciplina histórica – se desdobra, ela própria, em (pelo menos) dois fenômenos distintos que são, também, aglutinados pelo senso comum: a investigação histórica como uma prática social, e a escrita da história como uma prática interpretativa e discursiva:

Existe uma historicidade da história. Ela implica o movimento que liga uma prática interpretativa a uma prática social.

A história oscila, então, entre dois polos. Por um lado, remete a uma prática, logo, a uma realidade; por outro, é um discurso fechado, o texto que organiza e encerra um modo de inteligibilidade. (DE CERTEAU, 2011, p. 6).

A constatação da distinção entre a prática historiográfica e o discurso historiográfico implica em um desvelamento da natureza linguística e semiótica da escrita da história. Esse desvelamento foi uma das maiores contribuições para os estudos da história por parte de teóricos como De Certeau, com *A Escrita da História* [1975]/(2011); Hayden White, com *Metahistory* [1973]/(2014) (e em trabalhos posteriores); Michel Foucault, a partir de *Arqueologia do Saber* (1969); Lévi-Strauss, com *O Pensamento Selvagem* (1962); Roland Barthes, em “O Discurso da História” [1967]/(2012a), e outros nomes advindos da explosão de contribuições teóricas nas humanidades dos anos 1960 e 1970 aglutinadas (precarosamente) sob a categoria de “pós-estruturalistas” ou, ainda, “pós-modernas”. Há, no mesmo período, uma contrapressão exercida desde o seio da historiografia, especialmente contra Hayden White, por parte de historiadores como Carlo Ginzburg, Arnaldo Momigliano e Russell Jacoby (RICŒUR, 2000, p. 267). Está em questão, aqui, uma “epistemologia da história” – um debate ao qual Ricœur (2007) tampouco se furta, dedicando a segunda seção de *A memória, a história, o esquecimento* à matéria, em diálogo direto com De Certeau e, especialmente, White.

Debatendo, em um ensaio tardio, as contribuições dos teóricos do pós-estruturalismo, White discute que o impacto delas sobre a historiografia se deu, no mínimo, em três níveis: antropológico, psicológico e semiológico (WHITE, 1990, p. 49). Para o historiador, a contribuição antropológica foi oferecida, principalmente, por Claude Levi-Strauss que, criticando a distinção entre sociedades “históricas” e “pré-históricas”, evidenciou que

[...] a historiografia [...] não era nada mais que o mito das sociedades ocidentais, especialmente as modernas, burguesas, industriais e imperialistas. A substância do mito consistia na confusão entre um método de representação, a narrativa, e um conteúdo, no caso, a noção de uma humanidade que se identifica unicamente com aquelas sociedades capazes de acreditar que viveram os tipos de estórias [*stories*] que historiadores ocidentais contaram sobre elas. [...] A representação de eventos na sua ordem cronológica de acontecimento, que Levi-Strauss identificou como o método putativo dos estudos históricos, não é, para ele, nada mais do que um procedimento heurístico comum a todos os campos de estudo científico [...]. Longe de ser uma ciência ou sequer uma base para uma ciência, a representação narrativa de qualquer conjunto de eventos era, na melhor das hipóteses, um exercício protocientífico e, na pior, a base de uma espécie de auto ilusão cultural.<sup>90</sup>(WHITE, 1990, p. 49)

---

<sup>90</sup> “[...] historiography [...] was nothing but the myth of Western and especially modern, bourgeois, industrial and imperialistic societies. The substance of this myth consisted in the mistaking of a method of representation, narrative, for a content, namely, the notion of a humanity uniquely identified with those societies capable of believing that they had lived the kind of stories that Western historians had told about them. [...] The representation of events in terms of their chronological order of occurrence, which Levi-Strauss identified as the putative method of historical studies, is for him nothing but a heuristic procedure common to every field of

O debate que White conduz à partir de Levi-Strauss remete à sua própria obra, em especial *Metahistory* (2014[1973]), na qual, ele reconhece que o “trabalho histórico” é “uma estrutura verbal na forma de um discurso narrativo em prosa que se propõe um modelo, ou ícone, de estruturas e processos passados interessado em *explicar o que eles eram ao representá-los*” (WHITE, 2014, p. 68, grifo no original)<sup>91</sup>. A importante contribuição de White consistiu em investigar, em uma abordagem formal, os elementos constitutivos dessa forma de discurso narrativo em prosa, decompostos em cinco elementos: a cronologia, o enredo, modo de narrativização [*mode of emplotment*], o modo de argumentação e o modo das implicações ideológicas. Na investigação, o autor argumenta que a cronologia e o enredo, tidos como “‘elementos primitivos’ do *relato histórico*”<sup>92</sup> (WHITE, 2014, p. 75, grifo no original) não são de fato os elementos “brutos” ou “primitivos” do estudo histórico pois já eles consistem, na realidade, no resultado de processos de seleção e arranjo dos dados não processados dos registros históricos. Ao longo do seu estudo, White analisa as obras de influentes historiadores e filósofos da história do século XIX como Michelet, Tocqueville, Marx, Nietzsche e Croce para sustentar a hipótese de que as estratégias de seleção e arranjo dos dados, somadas aos modos de narrativização, argumentação e implicações ideológicas desses autores transparecem elementos genéricos do romance, comédia, tragédia e sátira e articulam a linguagem nos modos metonímico, metafórico e irônico – ou seja, para o historiador estadunidense, apesar das pretensões científicas da historiografia novecentista, as práticas de seus nomes mais eminentes se assemelhavam mais às de romancistas do que às das ciências da natureza:

No discurso histórico, a narrativa serve para transformar em estória uma lista de eventos históricos que de outro modo seriam apenas uma crônica. Para efetuar essa transformação, os eventos, agentes e agências representados na crônica precisam ser codificados como elementos da estória; ou seja, eles precisam ser caracterizados como os tipos de eventos, agentes e agências que podem ser apreendidos como elementos de tipos narrativos específicos. Nesse nível de codificação, o discurso histórico direciona a atenção do leitor a um referente secundário, especificamente diferente dos eventos que compõem o referente primário, no caso, as estruturas de enredo dos vários tipos de estória cultivados em uma certa cultura. Quando o leitor reconhece a estória contada em uma narrativa histórica como um tipo específico de estória – por exemplo, como um épico, um romance, uma tragédia, uma comédia, ou

---

scientific study [...]. Far from being a science or even a basis for a science, the narrative representation of any set of events was at best a proto-scientific exercise and at worst a basis for a kind of cultural self-delusion.”

<sup>91</sup> “I will consider the historical work as [...] a verbal structure in the form of a narrative prose discourse that purports to be a model, or icon, of past structures and processes in the interest of *explaining what they were by representing them*.”

<sup>92</sup> “‘primitive elements’ in the *historical account*”.

uma farsa, – pode-se dizer que ele compreendeu o sentido produzido pelo discurso. Esta compreensão nada mais é do que o reconhecimento da forma da narrativa.<sup>93</sup> (WHITE, 1990, p. 61)

A implicação de fundo, aqui, é que um dos principais critérios que rendia legitimidade ou validade à produção historiográfica ocidental do século XIX e da primeira metade do século XX é, na verdade, um critério herdado da ficção: sua consistência narrativa e discursiva. Barthes chegou a conclusões semelhantes em um ensaio de 1967, quando se propôs a, por meio de uma análise linguístico-estrutural jakobsoniana da enunciação, do enunciado e da significação do discurso histórico, identificar se “a narração dos acontecimentos passados submetida [...] à sanção da ‘ciência histórica’ [...] difere realmente [...] da narração imaginária, tal como se pode encontrar na epopeia, no romance, no drama” (BARTHES, 2012a, p. 164):

Por recusar assumir o real como significado (ou ainda destacar o referente de sua simples asserção), compreende-se que a história tenha chegado, no momento privilegiado em que tentou constituir-se em gênero, isto é, no século XIX, a ver na relação “pura e simples” dos fatos a melhor prova desses fatos, e instituir a narração como significante privilegiado do real. [...] Fecha-se, assim, o círculo paradoxal: a estrutura narrativa, elaborada no cadinho das ficções (através dos mitos e das primeiras epopeias), torna-se, a uma só vez, signo e prova da realidade. (BARTHES, 2012a, p. 179)

As hipóteses de White, Barthes, De Certeau e outros de seus contemporâneos não foram recebidas com unanimidade, é claro. A noção de que a prática historiográfica teria tanto (ou mais) em comum com o trabalho do ficcionista quanto tem com o trabalho científico caminha próxima demais de uma negação da concretude dos fatos históricos, que, por sua vez, é um combustível altamente inflamável para a fogueira do negacionismo – uma constante ameaça ao trabalho acadêmico historiográfico do pós-guerra. Como afirma Freitas,

Uma última observação deve ser feita sobre [...] o que diz ser a história apenas mais um gênero discursivo: toda filosofia da história, diz Jacques LeGoff, presta um desserviço à própria história, pois procura esvaziar o horizonte de positividade do

---

<sup>93</sup> “In historical discourse, the narrative serves to transform into a story a list of historical events that would otherwise be only a chronicle. In order to effect this transformation, the events, agents, and agencies represented in the chronicle must be encoded as story elements; that is, they must be characterized as the kinds of events, agents, agencies, and so on, that can be apprehended as elements of specific story types. On this level of encodation, the historical discourse directs the reader’s attention to a secondary referent, different in kind from the events that make up the primary referent, namely, the plot structures of the various story types cultivated in a given culture. When the reader recognizes the story being told in a historical narrative as a specific kind of story – for example, as an epic, romance, tragedy, comedy, or farce, -- he can be said to have comprehended the meaning produced by the discourse. This comprehension is nothing other than the recognition of the form of the narrative.”

fazer historiográfico. Se os historiadores, a partir de Lucien Febvre e Marc Bloch, corretamente alargaram o seu conceito de documento, e reconheceram a intransponibilidade do arcabouço narrativo da história, não foi para abandonar a busca da verdade possível (mesmo sabendo-a impossível como limite último), mas apenas para buscar instrumentos capazes de fazer com que o fazer historiográfico fosse ainda menos enganoso. [...] Aquela observação de Le Goff tem passado despercebida a alguns críticos, que usam do reconhecimento do estatuto narrativo da história como forma de apagar os limites entre história e ficção. (FREITAS, 2000, p. 13)

Essa posição é mais bem delineada, na minha opinião, pelo conjunto de críticas dirigidas por Paul Ricœur ao historiador estadunidense. O filósofo reforça que “[n]ão se trata de negar a importância da obra pioneira de H. White” (RICŒUR, 2007, p. 265), mas de lamentar o impasse no qual o historiador “se fechou ao tratar das operações de composição da intriga como modos explicativos, tidos, na melhor das hipóteses, como indiferentes para os procedimentos científicos do saber histórico, na pior, como substituíveis por esses últimos” (RICŒUR, 2007, p. 266). O filósofo segue:

Existe aí um verdadeiro *category mistake* que gera uma suspeita legítima quanto à capacidade dessa teoria retórica de traçar um limite nítido entre narrativa histórica e narrativa de ficção. Na mesma medida em que é legítimo tratar as estruturas profundas do imaginário como matrizes comuns à criação de intrigas romanescas e à de intrigas historiadoras, como atesta seu entrecruzamento na história dos gêneros no século XIX, torna-se urgente especificar o momento referencial que distingue a história da ficção. (RICŒUR, 2007, p. 266)

Ricœur escolhe investigar a viabilidade da tropologia de White ao confrontá-la com os extremos do esforço histórico: “a confrontação das proposições da retórica narrativa de H. White com os terríveis acontecimentos colocados sob o signo da ‘solução final’ constitui um desafio exemplar que ultrapassa qualquer exercício escolar” (RICŒUR, 2007, p. 267), afirma o filósofo. Para desenvolver tal enfrentamento, ele recorre ao volume *Probing the Limits of Representation*, editado por Saul Friedlander, partindo – como sugere o título em inglês do texto – da noção de “limite da representação” (já explorada anteriormente, cf. 2.1. e 2.2.); mais uma vez, a Shoah se revela o “evento limítrofe” contra o qual se avalia a solidez das teorias sobre o acesso ao passado. Ricœur identifica o evento como particularmente adequado para esse empreendimento intelectual por configurar “uma situação em que não seriam desvendados apenas os limites da representação sob suas formas narrativas e retóricas, mas todo o empreendimento de escrita da história”; ou seja, a Shoah, como evento, não desafia apenas os modelos narrativos que White identifica como recorrentes na historiografia ocidental, mas desafia, como um todo, a pretensão de escrever a história. O volume editado por Friedlander foi resultado de um evento organizado pelo autor no bojo das discussões

sobre a historiografia da Shoah ocorridas na Alemanha dos anos 1980<sup>94</sup>, em que Hayden White e Carlo Ginzburg – entre outros – diretamente “opuseram seus pontos de vista sobre a noção de verdade histórica” (RICŒUR, 2007, p. 268). Ricœur acusa o ensaio de Hayden White no volume de exibir “uma certa retaliação de seu próprio discurso” (RICŒUR, 2007, p. 269), que, ao “exagerar a relatividade inexpugnável de toda representação dos fenômenos históricos”, acaba por declarar ser “impossível (...) distinguir entre ‘enunciado factual’ [...], de um lado, e relatórios narrativos, de outro” (RICŒUR, 2007, p.269). Assim, afirma Ricœur sobre White, “[s]ó ficamos com *competitive [sic] narratives* entre as quais nenhum argumento formal permite decidir e nenhum critério tirado dos enunciados factuais propõe arbitragem, uma vez que os fatos já são fatos de linguagem” (RICŒUR, 2007, p.269). O filósofo segue, assumindo os pressupostos de White e buscando explorar qual gênero discursivo ou modelo tropológico seria “adequado” à escrita histórica da Shoah – e constatando, inevitavelmente, a insuficiência e inadequação de qualquer um deles:

Encontra-se assim solapada no princípio a distinção entre interpretação e fato, e cai a fronteira entre história “verdadeira” e “falsa”, entre “imaginário” e “factual”, entre “figurativo” e “literal”. Aplicadas aos acontecimentos designados pela expressão “solução final”, essas considerações conduzem à impossibilidade de dar sentido no plano narrativo à ideia de modalidade inaceitável de composição da intriga. Nenhum dos modos conhecidos de composição da intriga é *a priori* inaceitável; nenhum tampouco é adequado. [...] Não se resolverá a dificuldade proibindo qualquer outro modo além da crônica literal, o que equivaleria a pedir para desnarrativizar os acontecimentos visados. Essa não passa de uma forma desesperada de resguardar de todo acréscimo figurativo uma representação literal dos acontecimentos: a solução é desesperada no sentido em que recai nas ilusões do realismo ingênuo que foram comuns à principal corrente do romance do século XIX e à escola positivista em historiografia. É ilusório acreditar que os enunciados factuais possam satisfazer à ideia do irrepresentável, como se, pela virtude de sua apresentação literal, os fatos pudessem ser dissociados de sua representação em forma de acontecimentos numa história; acontecimentos, história, intriga estão ligados solidariamente ao plano da figuração. [...] No final de seu ensaio, H. White tenta uma saída heroica, ao sugerir que certas modalidades de escrita que se dizem pós-modernistas [...] poderiam ter certa afinidade com a opacidade do acontecimento: assim a escrita “intransitiva”, cuja noção é emprestada de Roland Barthes, que por sua vez a aproxima da “via média” da gramática do grego antigo [...]. Mas se o estilo de *middle voicedness* rompe efetivamente com o realismo, o que garante que esteja em afinidade com “a nova efetividade”? [...] Será que basta romper com a representação realista para aproximar a linguagem não só da opacidade, como também do caráter inadmissível da “solução final”? Tudo se passa como se, no fim do ensaio, a crítica sem concessão do realismo ingênuo contribuisse paradoxalmente para fortalecer a demanda de verdade vinda de fora do discurso, à força de tornar irrisórios os

---

<sup>94</sup> Ricœur alude, aqui, à chamada *Historikerstreit* (“controvérsia dos historiadores”). O filósofo afirma: “Ora, na própria Alemanha, uma grande querela conhecida pelo nome de *Historikerstreit* (controvérsia dos historiadores) opusera, entre 1986 e 1988, historiadores respeitados do período nazista, bem como um filósofo da importância de Habermas, acerca de problemas tais como a singularidade do nazismo, a pertinência da comparação com o estalinismo [...] enfim a questão da continuidade da nação alemã através – e além – da catástrofe” (RICŒUR, 2007, p. 267)

esboços de compromisso com um realismo que se tornou inencontrável. (RICŒUR, 2007, p. 269-270)

Ricœur revela, portanto, um nó no argumento de White: se por um lado, a escrita da história não consegue ser algo se não narrativa e, por outro lado, a realidade da Shoah resiste a qualquer modelo narrativo, como é possível produzir uma escrita história sobre o genocídio perpetrado pelo regime nazista? O “pós-modernismo” defendido por White não configura apenas outro esforço de narrar o inenarrável? E, posto isso tudo, qual é a saída que a teoria de White pode apontar quanto a uma positividade da verdade histórica que ateste e confirme os testemunhos das vítimas e não ceda terreno para o negacionismo? A saída que Ricœur aponta está não em negar as contribuições de White, mas em tomá-las como elaborações parciais, que se referem a apenas uma das etapas epistemológicas do fazer histórico. A “demanda por verdade” do ofício do historiador não conseguirá ser encontrada se reduzirmos a historiografia – ou a epistemologia da história como disciplina – à representação historiadora, ou escrita da história.

Se remontarmos agora à fonte da demanda por verdade e, portanto, ao local do traumatismo inicial, convém dizer que essa fonte não está na representação, mas na experiência viva do “fazer história” tal como é diversamente enfrentada pelos protagonistas. Foi, como dissemos com Habermas, um “ataque à camada mais profunda de solidariedade com aqueles que têm figura de homem”. É nesse sentido que o acontecimento denominado Auschwitz é um acontecimento nos limites. Ele o é já na memória individual e coletiva, antes de sê-lo no discurso do historiador. É desse foco que se ergue a atestação-protesto que coloca o historiador-cidadão em situação de responsabilidade em relação ao passado. (RICŒUR, 2007, p. 273)

Toda a segunda seção de *A memória, a história, o esquecimento*, no fim das contas, parece apontar para essa constatação: a de que a epistemologia da história não se reduz e não pode ser reduzida à escrita da história (que Ricœur chama de “representação historiadora”) e, portanto, a demanda por verdade exigida pelas vítimas das catástrofes históricas aos historiadores não pode ser atendida se considerarmos apenas o processo de urdidura do texto histórico. Para Ricœur, a epistemologia da história deve ser contemplada como tendo uma Fase Documental, na qual estão o testemunho, o arquivo e a prova documental; uma Fase Explicativa, em que se manifestam as teorias da história e as abordagens metodológicas, operam-se os jogos de escala e os recortes epistemológicos; e, por fim, uma Fase de Representação. As “fases”, porém, não devem ser entendidas a partir de uma perspectiva rígida. Para que não reste dúvidas, o autor ressalta:

[...] não se trata de estágios cronologicamente distintos, mas de momentos metodológicos imbricados uns nos outros; [...] ninguém consulta um arquivo sem um projeto de explicação, sem uma hipótese de compreensão; e ninguém se dedica a explicar uma sequência de acontecimentos sem recorrer a uma colocação em forma literária expressa de caráter narrativo, retórico ou imaginativo. (RICŒUR, 2007, p. 147)

O percurso feito pelo filósofo, portanto, identifica a resposta à demanda por verdade não na representação histórica tomada isoladamente, mas nela entendida como a culminação produtiva de uma operação multifásica em que memória, linguagem, arquivo, documento, crítica e método interagem. A representação histórica, para Ricœur, se constitui sobre um pacto de leitura que o autor chama de **representância**, uma palavra que “condensa em si todas as expectativas, [...] exigências e [...] aporias ligadas” ao que se costuma chamar “intenção ou intencionalidade historiadora” e “designa a expectativa ligada ao conhecimento histórico das construções que constituem reconstruções do curso passado dos acontecimentos” (RICŒUR, 2007, p. 289). Diz o autor, sobre a representância:

Diferentemente do pacto entre um autor e um leitor de ficção que se baseia na dupla convenção de suspender a expectativa de qualquer descrição de um real extralinguístico e, em contrapartida, reter o interesse do leitor, o autor e o leitor de um texto histórico convencionam que se tratará de situações, acontecimentos, encadeamentos, personagens que existiram realmente anteriormente, isto é, antes que tenham sido relatados, o interesse ou o prazer de leitura resultando como que por acréscimo. (RICŒUR, 2007, p. 289)

Como qualquer pacto, porém, a representância está sujeita à traição (da mesma forma que o pacto do testemunho, a confiabilidade presumida, está sujeito ao falso testemunho, cf. 2.1.3, 2.2.1). A pergunta articulada por Ricœur se volta, então, a “como e em que medida o historiador satisfaz à expectativa e promessa subscritas nesse pacto” (RICŒUR, 2007, p. 289). Para o filósofo, a resposta para essa pergunta não é possível de ser encontrada “no momento único da representação literária, mas sim em sua articulação com os dois momentos anteriores de explicação/compreensão e de documentação, e [...] na articulação da história com a memória” (RICŒUR, 2007, p. 289). O percurso teórico, por fim, retorna ao testemunho como horizonte da verdade:

[...] uma vez questionados os modos representativos que supostamente dão forma literária à intencionalidade histórica, a única maneira responsável de fazer prevalecer a atestação de realidade sobre a suspeição de não-pertinência é repor em seu lugar a fase escriturária em relação às fases prévias da explicação compreensiva e da prova documental. Em outros termos, quando juntas, escrituralidade, explicação compreensiva e prova documental são suscetíveis de credenciar a pretensão à verdade do discurso histórico. Só o movimento de remeter a arte de escrever às

“técnicas de pesquisa” e aos “procedimentos críticos” é suscetível de trazer o protesto à categoria de atestação transformada em crítica.

[...] O realismo crítico aqui professado é forçado a dar outro passo além da proposição factual e invocar a dimensão testemunhal do documento. De fato, está no cerne da prova documental a força do testemunho que se expõe. E não vejo como se poderia remontar além da tríplice declaração da testemunha: 1) Estava lá; 2) Acreditem em mim; 3) Se não acreditarem, perguntem a outra pessoa.<sup>95</sup> Caçoarão do realismo ingênuo do testemunho? É possível. Mas isso seria esquecer que o germe da crítica está implantado no testemunho vivo, a crítica do testemunho alcançando aos poucos toda a esfera dos documentos, até o último enigma que se dá, sob o nome de rastro, como o efeito-signo de sua causa. Ocorreu-me dizer que não temos nada melhor do que a memória para certificar a realidade de nossas lembranças. Dizemos agora: não temos nada melhor do que o testemunho e a crítica do testemunho para dar crédito à representação historiadora do passado. (RICŒUR, 2007, p. 292-293).

Ricœur, portanto, não descarta as proposições de White, mas identifica suas limitações ao constatar que as elaborações do historiador estadunidense parecem condenar todo o esforço epistemológico da história devido às aporias originadas em apenas uma de suas fases. Vale constatar, ainda, que Hayden White, ele próprio, parece ter incorporado em certa medida essas críticas, buscando afirmar que, em sua teoria, o que diferencia o discurso histórico do discurso ficcional não era, justamente, a forma, mas sim seu conteúdo. Como Ricœur, White parecia também dizer – à sua própria maneira, e talvez de forma um pouco mais incendiária – que o estatuto de verdade da história não se encontraria em sua escrita. A historiografia, afirma White, “é um terreno especialmente bom para considerar a natureza [...] da narratividade pois é aqui que nosso desejo pelo imaginário [...] deve lidar com os imperativos do real, do concreto”<sup>96</sup> (WHITE, 1990, p. 15). Contudo, por tomar a consistência narrativa como critério de validação científica, a própria prática historiográfica acaba por sabotar sua legitimidade. A constatação sobre o caráter discursivo da “história” refere-se, então, à historiografia, no sentido que White dá ao termo, e não aos fatos históricos concretos. A teoria de Ricœur, talvez, localize melhor o problema justamente ao substituir o termo “historiografia” por “operação historiográfica”, e ao entender a fase da “representação historiadora” (rejeitando explicitamente a expressão “escrita da história”) como apenas de uma de suas fases. Mas, acredito, o teor crítico central das propostas de Hayden White ainda permanece válido. Quando o historiador estadunidense nota que a “cronologia” – a sequência dos eventos – da historiografia ocidental do século XIX consiste menos na pura listagem bruta de “todos” os eventos de uma determinada janela de tempo e mais no resultado de um processo de recorte,

<sup>95</sup> Cf. 2.1.3.

<sup>96</sup> “Historiography is an especially good ground on which to consider the nature of narration and narrativity because it is here that our desire for the imaginary, the possible, must contest with the imperatives of the real, the actual.”

seleção e classificação, o autor não atenta contra o estatuto de verdade dos fatos, mas sim alerta sobre o caráter elusivo do estatuto “científico” dessa tradição da prática historiográfica. Em um ensaio posterior ao falecimento de Ricœur, White afirma:

Então os anti-pós-modernistas que apontam dedos se equivocam quando dizem que os pós-modernistas são “contra” a história, a objetividade, as regras, os métodos e por aí vai. O que nós, pós-modernistas, somos contra é uma historiografia profissional a serviço dos aparatos estatais, que se voltou contra seus próprios cidadãos, com suas noções sobre-anuadas de objetividade, limitadas do ponto de vista epistêmico e estéreis do ponto de vista ideológico – uma historiografia que, ao se apartar dos recursos da *poiesis* (invenção) e da escrita artística, também rompeu laços com o que havia de mais criativo nas ciências verdadeiras que ela timidamente tentava emular.<sup>97</sup> (WHITE, 2005, p. 152)

Abaixo, explorarei a encruzilhada entre a história e a ficção a partir das noções de “romance histórico” e, de forma mais ampla, “ficção histórica”. Como quando de minha exploração da encruzilhada entre ficção e memória, a *inventio* mais uma vez se apresenta como um elemento de instabilidade quando de sua intervenção sobre um discurso que se pretende um estatuto de “verdade”. Essa encruzilhada confronta duas formas de **escrita** da história – a ficção histórica e o que chamamos, com Ricœur, de representação historiadora. Nesse sentido, as aproximações de White entre discurso histórico e discurso ficcional nos serão caras. Contudo, julguei pertinente tomar esse breve desvio pela crítica de Ricœur para reforçar o fato de que as constatações apresentadas sobre as armadilhas da linguagem no discurso histórico dizem respeito a uma das fases da operação historiográfica. Ainda que – como veremos – a ficção histórica opere à luz da historiografia e em tensão com ela, não é minha pretensão aqui negar a positividade dos fatos históricos, mas sim, investigar e formular algumas das diferentes manifestações que a ficção assume quando em contato com a fase da representação historiadora da operação historiográfica.

### 2.3.1. Narrativa histórica e ficção histórica

William Godwin, filósofo, jornalista e romancista inglês da virada do século XVIII para o XIX (talvez, mais notório para o público contemporâneo por ser o pai de Mary Shelley,

---

<sup>97</sup> “So the anti-postmodernist handwringers are wrong when they say that the postmodernists are ‘against’ history, objectivity, rules, methods, and so on. What we postmodernists are against is a professional historiography, in service to state apparatuses that have turned against their own citizens, with its epistemically pinched, ideologically sterile, and superannuated notions of objectivity – a historiography which, in cutting itself off from the resources of *poiesis* (invention) and artistic writing, also severed its ties to what was most creative in the real sciences it sought half-heartedly to emulate.”

autora do romance pioneiro da ficção científica moderna, *Frankenstein*), em um ensaio de 1797 sobre o romance histórico defendia que

O romance, então, tomado estritamente, pode ser entendido como uma das espécies de história. A diferença entre o romance e o que normalmente recebe a denominação de história, é esta. O historiador está limitado ao incidente individual e ao homem individual, e deve sustentar sua invenção ou conjectura sobre eles tanto quanto for possível. O escritor coleta seu material de todas as fontes, experiências, relatos e registros dos assuntos humanos; então, ele os generaliza; e, finalmente, seleciona, dentre seus elementos e diversas combinações que comportam, aquelas instâncias que ele está mais qualificado para retratar, e que julga serem as melhores, calculadas para impressionar a audiência e aprimorar as faculdades de seu leitor. Por esse ponto de vista, seria apto dizermos que o romance constitui uma espécie mais ousada de composição do que a história.<sup>98</sup>. (GODWIN apud DE GROOT, 2010, p. 17)

A posição do anarquista inglês, é preciso esclarecer, não refletia um consenso ou sequer um discurso hegemônico sobre o tema, mas revela o quão antigo é o debate sobre a aproximação entre a escrita da história e a escrita da ficção. A verdade é que, se concordarmos com De Certeau (2011), para quem a profissionalização da história nos moldes de uma ciência, no século XIX, veio para ocupar o mundo secular com a historiografia onde antes residia o mito, é possível pensarmos que a complexa tensão entre história do passado e ficção sobre o passado, na civilização ocidental, data desde a antiguidade clássica (DE GROOT, 2010).

É interessante notar, portanto, que, por coincidência ou não, uma das primeiras teorizações modernas sobre a ficção histórica – e, especificamente, sobre o romance histórico – data de meados do século XIX, por volta do período em que nomes como Leopold von Ranke e Jules Michelet lançavam as bases do que viria a se tornar a “ciência histórica” moderna. Trata-se do ensaio “Del romanzo storico” (“Sobre o romance histórico”)<sup>99</sup> do romancista italiano Alessandro Manzoni, autor do romance *I promessi sposi (Os Noivos)*. Escrito entre 1828 e 1850 – período em que a produção de romances históricos na Europa se intensificava (BERMANN, 1996) –, o ensaio busca abordar e responder a duas críticas que ele identificava estarem sendo direcionadas ao gênero. Por um lado, diriam os críticos do

---

<sup>98</sup> “Romance, then, strictly considered, may be pronounced to be one of the species of history. The difference between romance and what ordinarily bears the denomination history, is this. The historian is confined to individual incident and individual man, and must hang upon that his invention or conjecture as he can. The writer collects his materials from all sources, experience, report, and the records of human affairs; then generalizes them; and finally selects, from their elements and the various combinations they afford, those instances which he is best qualified to portray, and which he judges most calculated to impress the hearer and improve the faculties of his reader. In this point of view we should be apt to pronounce that romance was a bolder species of composition than history.”

<sup>99</sup> A edição usada nesta tese é a tradução de Sandra Bermann para o inglês, “On the Historical Novel” (1996).

romance histórico, ao escolher misturar história e ficção em uma só narrativa e não declarar explicitamente onde está cada uma delas – o que é “real” e o que é “invenção” – o romancista histórico “atiça a curiosidade” do leitor, mas não a satisfaz, falhando tanto em instruir quanto em deleitar (MANZONI, 1996, p. 64-65). Por outro lado, caso o romancista escolha apontar quais elementos dentro da narrativa são ficcionais e quais remetem a fatos históricos concretos – seja a partir de notas de rodapé, paratextos ou no próprio corpo do romance – ele fragmenta a ficção, cinde a narrativa em dois elementos distintos, criando um produto que é internamente contraditório, e por conseguinte, diriam esses críticos, esteticamente precário (MANZONI, 1996, p. 66-67).

“Como responder a esses críticos?”, indaga Manzoni após apresentar as duas posições antagônicas. “Para falar a verdade, eles provavelmente estão certos” (MANZONI, 1996, p. 67)<sup>100</sup>, responde, inesperadamente. Ao longo do ensaio, ele desdobra as duas críticas para evidenciar que, de fato, o que tais críticos exigiam do romance histórico consistia em uma tarefa impossível: desenvolver uma narrativa ficcional a partir de uma ambientação histórica onde “verdade” e “invenção” estão claramente delimitadas, mas fazê-lo sem comprometer a unidade estética e narrativa do romance. “O romance histórico”, diz o autor, “é uma obra em que o necessário se revela impossível, e onde duas condições essenciais não podem ser conciliadas, ou sequer uma delas cumprida” (MANZONI, 1996, p. 72)<sup>101</sup>. É preciso levar em consideração que Manzoni desdobra sua análise, como mencionado, no contexto da popularização do romance histórico na Europa ao longo da primeira metade do século XIX, em grande parte sob influência de Sir Walter Scott, reconhecido ainda hoje como o “pai do romance histórico”, ou pelo menos como o seu mais bem sucedido proponente antes do século XX (DE GROOT, 2010; 2016; DE MARCO, 2000; LUKÁCS, 2011; MANZONI, 1996). As críticas então dirigidas ao romance histórico, portanto, viam-no como um fenômeno “novo” ou “recente”, motivo pelo qual Manzoni afirma que aqueles que acusavam o gênero de ser “espúrio” ou “falso” partiam da pressuposição equivocada que “já se houvera descoberto a forma de combinar história e invenção, e que ela funcionara, mas o romance histórico veio e a arruinou” (MANZONI, 1996, p. 81)<sup>102</sup>.

A segunda parte do ensaio de Manzoni, então, se encarrega de comparar a forma como o romance, a épica e a tragédia se relacionam com o passado histórico. Ao final de seu

---

<sup>100</sup> “How to answer these critics? To tell the truth, they are probably right.”

<sup>101</sup> “[...] the historical novel is a work in which the necessary turns out to be impossible, and in which two essential conditions cannot be reconciled, or even one fulfilled”.

<sup>102</sup> “[...] this view rests upon the entirely erroneous assumption that the way had been found to combine history and invention and that it had worked, but the historical novel came along and ruined it.”

argumento, o autor conclui que o problema do romance histórico não é seu esforço de misturar história e invenção, pois isso a épica e a tragédia já haviam feito, e ainda assim conquistaram seu lugar no cânone. Os gêneros clássicos, porém, podiam se “proteger da história”<sup>103</sup> (MANZONI, 1996, p. 116): a épica, pela sua ligação com o mito e sua “indiferença para com a realidade positiva dos fatos históricos” (MANZONI, 1996, p. 106)<sup>104</sup>; a tragédia, pelo seu enfoque no diálogo, elemento quase sempre irrecuperável do passado histórico e, portanto, particularmente fértil para a invenção: “Se a história silencia, disse o poeta, melhor ainda: eu falarei” (MANZONI, 1996, p. 123)<sup>105</sup>. O problema do romance seria a combinação de dois fatores: o seu estatuto específico de verossimilhança (que, a posteriori, podemos inferir que Manzoni referia-se ao que hoje chamamos de “realismo” [cf. 2.3.2., 2.3.3, 4.2.]); e a consciência de “uma crítica histórica que busca a real verdade dos fatos passados” (MANZONI, 1996, p. 125)<sup>106</sup> – e aqui retornamos, portanto, ao impasse do momento em que ele escreve, quando a disciplina histórica moderna está em processo de constituição.

Manzoni não foi o único que, à época, percebera uma mudança na relação com o passado, em que a ficção (ou a “fantasia”) não mais conseguia oferecer uma conexão satisfatória com a história. À luz da exposição prévia que fiz da obra de Aleida Assmann (cf. 2.2.2.), é possível notar uma coincidência entre essa constatação de Manzoni e a mudança da relação com o passado que Assmann afirma operar a partir dos séculos XVIII e XIX, a passagem da “tradição” para a “consciência histórica”, que torna o passado não mais um terreno familiar, mas inescapavelmente estranho. Em outro momento de seu estudo, a autora discute um poema de Edgar Allan Poe sobre uma visita ao Coliseu em Roma, no qual o poeta descreve “a vivência da Renascença sob a perspectiva do espírito do século XIX, em que não são mais o classicismo e a filologia que determinam o contato com o passado” (ASSMANN, 2011, p. 340). A autora acrescenta, ainda, que é justamente dessa separação entre a imaginação e o ofício da história que floresce o romance histórico:

O poema de Poe ilustra como no século XIX se separam os dois lados do historicismo, filologia e fantasia [...]. Quanto mais conclusivo era o modo como se reconhecia o passado enquanto algo decorrido e concluído, mais intensos eram os esforços da fantasia para assegurar, por outras vias, o que decorreria. A imaginação histórica tornou-se uma esfera importante dos poetas, dentre os quais cabe mencionar em primeiro lugar Walter Scott, criador do romance histórico. Nos seus

<sup>103</sup> “[...]to shield itself from history.”

<sup>104</sup> “[...] indifference toward the positive reality of historical facts [...].”

<sup>105</sup> “If history is silent, said the poet, so much the better: I will speak.”

<sup>106</sup> “[...] a historical criticism that seeks the real truth in past facts [...].”

romances, [...] ele agiu como antiquário imaginativo e reconstruiu para si um passado que pudesse servir como horizonte de referência para uma nova consciência nacional escocesa. (ASSMANN, 2011, p. 340-341)

Manzoni conclui, ao final de suas comparações entre o romance e os gêneros clássicos cuja matéria constituinte era o passado histórico, que os desafios que se impõem diante do romance histórico talvez sejam intransponíveis e que era possível que o gênero estivesse fadado à obsolescência:

É inegável que o romance histórico foi antes de tudo favorecido, precisamente, pela ilusão de história, e pode ser que essa ilusão não dure muito. Quantas vezes foi dito, e até escrito, que os romances de Walter Scott eram mais verdadeiros que a história! Mas essas são palavras que tipicamente saem em um primeiro surto de entusiasmo e não são repetidas após reflexão. Um grande poeta e um grande historiador podem se encontrar em um mesmo homem, mas não na mesma obra. Com efeito, as duas críticas opostas que ofereceram as linhas argumentativas para o julgamento do romance histórico já haviam surgido nos primeiros momentos do gênero e no auge de sua popularidade, como germes de uma doença que vem a ser fatal em um bebê que parece saudável.<sup>107</sup> (MANZONI, 1996, p. 126-127)

Digno de nota é o fato de que Manzoni, ao contrário dos críticos com quem busca dialogar em seu ensaio, fora um entusiasta do romance histórico – vale lembrar, sua obra mais notável, *I promessi sposi*, é um marco do gênero. A sua conclusão consiste em um ceticismo em relação à longevidade do gênero, dada sua incômoda amálgama entre história e invenção, mas não uma condenação dele como um todo. Nesse sentido, ressalto o final da primeira parte do ensaio, quando Manzoni acaba de responder às duas críticas principais que identifica e anuncia que passará a discutir a épica e a tragédia:

Deixe-me tentar fortalecê-lo [*meu argumento*] ao me voltar das premissas do romance histórico para aquelas da épica e da tragédia, duas outras importantes e conhecidas formas do gênero, e comparar as mudanças que ocorreram nelas, tanto na teoria quanto na prática, em sua relação com a história. Essas mudanças [...] são marcadas por monumentos gloriosos de genialidade, monumentos que duram precisamente porque a genialidade tende a perpetuar até as coisas que, por natureza, têm de tudo para não durar. Ainda assim, essas variações devem elas mesmas derivar de uma poderosa força, pois até a beleza e majestade viva nesses monumentos literários não poderia cessar seu movimento. Moldados por mãos magistrais, mas também por instrumentos que não mais servem, esses monumentos

---

<sup>107</sup> “It is undeniable that what first won favor for the historical novel was precisely the illusion of history, and it may be that that illusion will not last long. How many times has it been said, and even written, that the novels of Walter Scott were truer than history! But those are the sort of words that get by in the first blush of enthusiasm and are not repeated upon reflection. [...] A great poet and a great historian may be found in the same man without creating confusion, but not in the same work. In fact, the two opposite criticisms that furnished the lines of argument for the trial of the historical novel had already showed up in the first moments of the genre and at the height of its popularity, like germs of an eventually mortal illness in a healthy-looking baby.”

dizem, efetivamente, para aqueles que os observam com tempo e cuidado o bastante: **me admire, mas faça o contrário**. (MANZONI, 1996, p. 81, grifo meu).<sup>108</sup>

A profecia de Manzoni, ao que tudo indica, ainda não se cumpriu. Apesar de inúmeras flutuações ao longo de mais de um século e meio, é possível afirmar com segurança que os boatos sobre a morte do romance histórico foram exagerados – como creio que esta tese ilustrará. Contudo, escolho grifar o último trecho da primeira parte do seu ensaio – “me admire, mas faça o contrário” – pois ele apresenta aquela que é talvez seja uma das características mais ricas do romance histórico (e da ficção histórica como um todo) que, penso, foi subestimada por muito da crítica ao longo do século XX: sua tensão constitutiva, o fato de que história e ficção nunca se resolveram no bojo da narrativa do gênero.

A tensão constitutiva do romance histórico identificada por Manzoni também foi notada, meio século mais tarde, por Jonathan Nield, na introdução ao seu *Guide to the Best Historical Novels and Tales*, quando ele afirma que “no caso do romance histórico, **nós nos permitimos ser tapeados** pois, sob a influência de uma segurança pseudo-histórica, parecemos observar a sequência real dos eventos na medida que eles afetam os personagens pelos quais nos interessamos” (NIELD apud DE GROOT, 2010, grifo meu).<sup>109</sup>

Evoco, aqui, Manzoni e Nield, pois são dois exemplos de autores que identificaram e, à sua maneira, valorizaram a tensão constitutiva do romance histórico. Evoco-os também, pois essas perspectivas sobre o gênero foram, em certa medida, suprimidas ou relegadas ao segundo plano ao longo do século XX, após a recepção do estudo *O romance histórico*, de György Lukács (2011[1937]), possivelmente a contribuição mais influente sobre o gênero publicada até hoje (DE GROOT, 2010; DE MARCO, 2000).

*O romance histórico* representa um desdobramento dos estudos de Lukács sobre o romance, exemplificados em seu estágio inicial em sua *Teoria do Romance* (LUKÁCS, 2009[1915]), e ilustra o significativo deslocamento entre o posicionamento idealista neo-kantiano de sua juventude e a perspectiva materialista marxista da sua maturidade (SILVA,

---

<sup>108</sup> “Let me try to strengthen it, by turning from the premises of the historical novel to those of the epic and the tragedy, two other important and well-known forms of the genre, and comparing the changes that occurred in them, both in theory and practice, in their relationship to history. These changes [...] are marked by glorious monuments of genius, monuments that last precisely because genius has a way of perpetuating even things that by their nature are not otherwise certain to last. Still, these variations must themselves stem from a mighty force, for even the beauty and majesty alive in those literary monuments could not halt its movement. Molded by masterful hands, but also by instruments that are no longer apt, these monuments say, in effect, to those who look at them long and carefully enough: admire me, but do otherwise”.

<sup>109</sup> “[...] in the case of a Historical Romance we allow ourselves to be hoodwinked, for, under the influence of a pseudo-historic security, we seem to watch the real sequence of events in so far as these affect the characters in whom we are interested”.

2011). Em *O romance histórico*, o teórico parte da obra de Sir Walter Scott para desenvolver uma nova teoria do romance, adequada à sua perspectiva marxista e materialista histórica, dentro da qual o romance histórico de inspiração scottiana – acreditava Lukács – poderia servir de paradigma para a superação estético-revolucionária do realismo burguês tardio do romantismo (ao qual o crítico se opõe) em direção a um “novo romance histórico do humanismo democrático”, que nasceria do bojo das lutas antifascistas do final da década de 1930, em especial com o desenrolar da Guerra Civil Espanhola.

Lukács entende que o advento do romance histórico scottiano é um desdobramento estético da experiência histórica da Revolução Francesa. Foi ela, afirma o filósofo, que primeiro criou, na Europa moderna, “as possibilidades concretas para que os homens apreendam sua própria existência como algo historicamente condicionado, vejam na história algo que determina profundamente sua existência cotidiana” (LUKÁCS, 2011, p. 40). Essa “apreensão da própria existência como algo historicamente condicionado” a que alude Lukács é, para o filósofo, o que possibilita que Scott e seus seguidores consigam, nas páginas dos romances, articular uma “revivificação do passado como pré-história do presente”:

Isso [*ser orgulhoso do desenvolvimento de seu povo*] é absolutamente necessário para a criação de um verdadeiro romance histórico, que traz o passado para perto de nós e o torna experienciável. Sem uma relação experienciável com o presente, a figuração da história é impossível. Mas, na verdadeira grande arte histórica, essa relação consiste não em referências a acontecimentos contemporâneos [...], mas na revivificação do passado como *pré-história* do presente, na vivificação ficcional daquelas forças históricas, sociais e humanas que, no longo desenvolvimento de nossa vida atual, conformaram-na e tornaram-na aquilo que ela é, aquilo que nós mesmos vivemos. (LUKÁCS, 2011, p.73, grifo no original)

Lukács dedica a primeira das quatro partes de seu estudo a investigar as características específicas do romance histórico scottiano que faziam dele tão bem-sucedido em articular essa “revivificação do passado como pré-história do presente”, e contrastar essas características com os romances históricos do romantismo do século XIX – que o filósofo categoriza, na terceira parte do estudo, como produtos sintomáticos da “decadência do romance histórico”.

Um dos traços elencados por Lukács é a predileção de Scott por protagonistas “medianos”, “mediócras” ou “prosaicos” (LUKÁCS, 2011, p. 51), personagens que “procuram o ‘caminho do meio’ entre os extremos” (LUKÁCS, 2011, p. 49), a exemplo do nobre inglês Waverley, protagonista do romance de mesmo nome, que, no conflito entre rebeldes stuartianos e a monarquia hannoveriana, não toma partido radicalmente por nenhum dos lados. Esse tipo de protagonista permite ao romancista figurar lados antagônicos das grandes crises históricas inglesas a partir de uma perspectiva ponderada desses conflitos:

[...] em seus romances entram em choque potências sociais inimigas que visam destruir-se mutuamente. Como os representantes dessas potências são em geral partidários apaixonados de suas tendências, há o perigo de que a luta se torne apenas uma destruição externa, incapaz de despertar no leitor a compaixão e a empatia humanas. Aparece aqui a importância composicional do herói mediano. Scott escolhe sempre personagens que, por seu caráter e destino, põem em contato os dois lados do conflito. O destino que cabe ao herói mediano, que na grande crise de seu tempo não se alia a nenhuma das partes em conflito, pode fornecer, facilmente, do ponto de vista da composição, esse elo. (LUKÁCS, 2011, p. 53)

À escolha de protagonistas medianos, Lukács associa a estratégia de Scott para apresentar as grandes figuras históricas (reis, generais, lideranças populares, etc.): o romancista nunca introduz essas figuras como centrais na narrativa e nunca se ocupa de apresentar o seu desenvolvimento como personagens, optando por apresentá-las “já prontas” (LUKÁCS, 2011, p. 55) do ponto de vista pessoal e psicológico. Segundo o filósofo, Scott traz essas personagens históricas (que, à luz de Hegel, Lukács chama de “indivíduos histórico-mundiais”) à tona não a partir de sua construção como personagens romanescos tradicionais, mas como produtos de tensões políticas e históricas advindas das crises figuradas no texto do romance – esses personagens só surgem “para cumprir sua missão histórica na crise” (LUKÁCS, 2011, p. 55). Dessa forma, afirma o filósofo, o romancista apresenta os indivíduos histórico-mundiais como produtos de seu tempo e não como os agentes individuais da história: “Scott deixa que as personagens importantes surjam a partir do ser da época, jamais explicando a época a partir de seus grandes representantes, como faziam os adoradores românticos dos heróis” (LUKÁCS, 2011, p. 56).

Lukács ressalta também a importância da descrição de minúcias e de situações cotidianas do período representado, que ilustram como a psicologia e a mentalidade de uma certa época surgem a partir das condições concretas de vida. Nesse sentido, o filósofo se opõe a uma escrita romanesca, na qual a interioridade psicológica dos personagens antecede a descrição “objetiva” de sua exterioridade, como é o exemplo dos românticos (a quem ele se opõe veementemente em *O romance histórico*) e dos modernistas (cf. 2.3.2.). Em benefício, justamente, das minúcias e das situações cotidianas, portanto, os eventos centrais dos períodos das crises históricas são secundarizados, embora não sejam, de forma alguma, omitidos:

No romance histórico, portanto, não se trata do relatar contínuo dos grandes acontecimentos históricos, mas do despertar ficcional dos homens que os protagonizaram. Trata-se de figurar de modo vivo as motivações sociais e humanas a partir das quais os homens pensaram, sentiram e agiram de maneira precisa, retratando como isso ocorreu na realidade histórica. E é uma lei da figuração ficcional [...] que, para evidenciar as motivações sociais e humanas da ação, os

acontecimentos mais corriqueiros e superficiais, as mais miúdas relações, mesmo observadas superficialmente, são mais apropriadas que os grandes dramas monumentais da história mundial. (LUKÁCS, 2011, p. 60)

Por fim, ele ainda ressalta que, em Scott, as personagens são dotadas de um “anacronismo necessário”, categoria que toma emprestada de Hegel. Esse anacronismo não consiste na introdução de uma psicologia ou de valores modernos em personagens do passado histórico, como Lukács acusa os românticos de fazerem. Consiste, pelo contrário, em uma figuração tal que transparece o caráter de “pré-história do presente” imbuído nas narrativas do passado, caráter (naturalmente) invisível para qualquer pessoa que vive em uma determinada crise histórica, incapaz de vislumbrar com certeza o futuro:

[Hegel] [a]firma que o “anacronismo necessário” pode brotar organicamente do conteúdo histórico se o passado figurado dos ficcionistas do presente for reconhecido e vivenciado com clareza como *pré-história necessária* do presente. Nesse caso, a única intensificação que se apresenta – no modo de expressão, na consciência, etc. – é aquela que pode esclarecer e ressaltar essa relação. E a nova formulação dos eventos e dos costumes do passado consiste apenas no fato de que o ficcionista permite que as tendências que conduziram real e historicamente ao presente, mas não foram reconhecidas por seus contemporâneos com o significado que evidenciariam depois, surjam com o peso que possuem objetiva e historicamente para o produto desse passado, isto é, para o presente histórico do ficcionista. (LUKÁCS, 2011, p. 83)

É notável que, ao discutir o romance histórico – um gênero ficcional –, Lukács acaba por trazer à tona sua perspectiva sobre a própria historiografia (de base evidentemente hegeliana): a noção teleológica de que eventos históricos têm um “peso objetivo histórico” que “não é reconhecido” por seus contemporâneos, mas cuja escrita da história – por meio do “anacronismo necessário” – pode revelar. As relações de causa e consequência que Hayden White entende como construções narrativas a posteriori, Lukács parece entender como intrínsecas aos eventos históricos.

Os prognósticos que ele propõe ao final de seu estudo – sobre o triunfo de uma literatura do humanismo democrático a partir da vitória antifascista com a consolidação da revolução espanhola – foram categórica e materialmente frustrados. Contudo, isso não anula o diagnóstico que o crítico faz sobre o romance histórico como gênero – ainda que rechace a noção de que ele constitua um gênero por si só, à parte do romance (LUKÁCS, 2011, p. 296) –, em que ele percebe determinados traços que, até hoje, podem ser notados em muito da produção ficcional ocidental de inspiração histórica, como os “protagonistas medianos” scottianos, as estratégias de figuração dos “indivíduos histórico-mundiais”, as descrições de situações corriqueiras e superficiais e a presença inevitável do “anacronismo necessário”.

Tomado em seu conjunto, o trabalho de Lukács é uma obra, em certa medida, datada, sustentada por uma noção de “totalidade” da obra de arte (central para o pensamento lukaesiano) e sua submissão à uma filosofia da história típica de um marxismo ortodoxo soviético da primeira metade do século XX. Lukács toma Scott como a régua pela qual o romance histórico deve ser avaliado, e o parâmetro pelo qual o “novo romance do humanismo democrático” que ele vislumbra deve se balizar. Scott consegue, afirma Lukács, conservar “em sua figuração, a grande objetividade histórica do épico legítimo” (LUKÁCS, 2011, p. 50), “dar vida humana a tipos sociais históricos” (LUKÁCS, 2011, p. 51), por “em contato os dois lados do conflito” (LUKÁCS, 2011, p. 53), fazer com que o leitor vivencie “a gênese histórica das personagens históricas importantes” (LUKÁCS, 2011, p. 56), “desvelar ficcionalmente o *nexo* entre a espontaneidade vigorosa das massas e a máxima consciência possível das personalidades dirigentes” (LUKÁCS, 2011, p. 62, grifo no original), “mostrar a *grandeza humana* que se desnuda em seus representantes significativos a partir da comoção de toda a vida da nação” (LUKÁCS, 2011, p. 70, grifo no original), operar a “revivificação do passado como *pré-história* do presente, na vivificação ficcional daquelas forças históricas, sociais e humanas que [...] conformaram-na e tornaram-na aquilo que ela é” (LUKÁCS, 2011, p. 73, grifo no original) e jamais modernizar “a psicologia de suas personagens” (LUKÁCS, 2011, p. 80). É a partir dessa régua que Lukács elogia autores como Pushkin, Balzac, Tolstói e o próprio Manzoni, discutido anteriormente, mas rejeita a obra romanesca histórica de Flaubert, Maupassant e Conrad Ferdinand Meyer, identificando nessas as “tendências gerais da decadência” do romance histórico (LUKÁCS, 2011, p. 282). Esse período de decadência, afirma o teórico, é causado pela recusa por parte de seus autores em abordar, por meio do texto romanesco, o “nexo entre a história e o presente” (LUKÁCS, 2011, p. 283), optando, ao contrário, por um “repúdio do presente histórico” que se manifesta na “figuração dos conteúdos históricos” como “apenas roupagem, decoração, um meio de expressar sua subjetividade de forma mais adequada do que seria possível com um material do presente” (LUKÁCS, 2011, p. 283). Lukács localiza no romance histórico do romantismo não um desejo de traçar o elo entre o passado e o presente, mas sim uma pulsão escapista que busca na construção ideológica de um passado mitificado um idílio para onde possam escapar do seu próprio tempo presente.

Como é possível notar, os critérios de Lukács se baseiam em uma perspectiva positiva da história, na crença em uma “totalidade” de um dado período (entendida como a articulação das tensões e lutas de classe em ação), e na confiança no potencial do romance de figurar a “grande necessidade histórica – que se impõe pela ação apaixonada dos indivíduos, mas com

frequência contra sua psicologia —, fundamentando essa necessidade sobre bases socioeconômicas reais da vida popular” (LUKÁCS, 2011, p. 80), procedimento que Lukács designa como a *fidelidade histórica* scottiana. A escrita do romance histórico parece ser, para ele, um esforço não só literário/estético, mas efetivamente científico/historiográfico. A régua que o filósofo usa para medir a estatura dos romances históricos que discute tem como parâmetro um estatuto de verdade histórica equiparável ao atribuído por Ricœur à representância, no caso da representação historiadora. Ao contrário de Manzoni e Nield, Lukács rejeita as tensões constitutivas do romance histórico e busca, pelo contrário, dispor os termos por meio dos quais essas tensões possam ser pacificadas (o “anacronismo necessário”) e rejeitar aquelas de suas consequências que abalam uma noção linear rígida sobre a passagem da história. O teórico húngaro identifica que, a partir do momento em que as ambições universalistas do romance histórico (ilustradas por Scott, Balzac e Tolstói) foram abandonadas em benefício de uma valorização da estranheza da história (a partir de Flaubert, Meyer e seus sucessores naturalistas), o gênero entrou em sua fase de decadência. Para Flaubert e Meyer, diz o autor, o impulso para a produção do romance histórico surge não “da compreensão do nexos entre a história e o presente mas, ao contrário, do repúdio do presente histórico” e acrescenta que “a figuração dos conteúdos históricos é, para os dois ficcionistas, apenas roupagem, decoração, um meio de expressar sua subjetividade de forma mais adequada” (LUKÁCS, 2011, p. 283). O atrativo da história para os escritores modernos, afirma Lukács, “está justamente em sua estranheza” (LUKÁCS, 2011, p. 283). Para sustentar sua constatação, o autor cita o sociólogo positivista Guyau:

Há diferentes meios de escapar do *trivial* a fim de embelezar a realidade, sem falseá-la; e tais meios são um tipo de idealismo que também se encontra à disposição do naturalismo. Eles consistem, sobretudo, em distanciar as coisas ou os acontecimentos, seja no tempo, seja no espaço [...]. A arte deve desempenhar a função transformadora, embelezadora da recordação. (GUYAU *apud* LUKÁCS, 2011, p. 283)

Como já mencionado, diversos elementos diagnósticos sobre o romance histórico levantados por Lukács são relevantes e esta tese não se furtará de lançar mão de suas formulações para analisar determinados aspectos dos romances do corpus primário. Contudo, acredito que um dos traços identificados pelo autor húngaro como sinal da “decadência” do romance histórico é, na verdade, uma de suas maiores potências. O efeito de “estranhamento” em relação à história que o romance histórico pode criar é uma tensão constitutiva do gênero — o “me admire, mas faça o contrário”, de Manzoni, o “nos permitirmos ser tapeados” de

Nield – e penso que é onde suas potencialidades podem ser melhor exploradas. Discordo de Lukács, que parecia acreditar que o melhor romance histórico era aquele que conseguiria dirimir ou minimizar o estranhamento entre o presente e o passado. Nesse sentido, a obra do crítico britânico Jerome de Groot – especificamente seu manual *The Historical Novel* (2010) e seu estudo *Remaking History* (2016) – será de particular importância, em especial pela forma como ele define o romance histórico – e, de maneira mais ampla, a ficção histórica de um modo geral (posto que seus estudos se estendem também para o cinema e as séries de TV) – como um gênero definido pelo seu “efeito duplo”:

[...] romances históricos claramente convidam o leitor a refletir sobre as formas que a “história” lhes é contada. Eles possuem um efeito duplo, uma espécie de inquietante estranheza, que busca trazer à consciência a tessitura tanto da “história” quanto da “ficção”. Romances históricos apresentam algo que se parece com um passado que os leitores acham que conhecem. Eles são frequentemente lidos no nexo entre entretenimento, jornada imaginativa e pedagogia, já que o público os busca para aprender sobre as eras e aprender sobre períodos em particular. Isso significa que eles oferecem uma contribuição poderosa para o imaginário histórico e, portanto, é importante entender suas próprias posições historiográficas e estratégias estéticas. Romances históricos participam de um jogo semi-sério de autenticidade e pesquisa, lançando mão de *topoi* do realismo e da mimese enquanto tecem uma narrativa ficcional. [...] A ficção sabota os efeitos totalizantes da representação histórica e demonstra que aquilo que é conhecido é sempre parcial, sempre representação. [...] O romance histórico, portanto, reside a um ângulo peculiar em relação ao seu criador, que em geral nega a sua realidade enquanto, ao mesmo tempo, afirma sua integridade, autenticidade e verdade diegéticas. Como forma, ele questiona a virtude da representação e as escolhas feitas tanto pelo autor quanto pelo leitor quando interrogam e entendem o mundo.<sup>110</sup> (DE GROOT, 2016, p. 14)

O “efeito duplo” da ficção histórica, portanto, reside no fato de que seu pacto de leitura presume uma afirmação da sua relação com um passado histórico que ele toma por tema, ao mesmo tempo que nega o atributo de discurso “verídico” ou “autêntico” sobre esse passado, enquanto, ainda assim, busca apresentar uma narrativa que, a nível diegético, é “íntegra” ou “coesa”. Seus autores, como veremos nos exemplos do corpus primário da tese,

---

<sup>110</sup> “[...] historical novels clearly invite the reader to reflect upon the ways in which ‘history’ is told to them. They have a double effect, a kind of unsettling uncanniness, which seeks to enable an awareness of the wroughtness of both ‘history’ and ‘fiction’. Historical novels present something that looks like a past that readers think they know. They are often read within a nexus of entertainment, imaginative journeying, and pedagogy, as audiences turn to them to find out about eras and understand particular periods. This means that they contribute powerfully to the historical imaginary, and, hence, it is important to understand their own historiographic positions and aesthetic strategies. Historical novels participate in a semi-serious game of authenticity and research, deploying tropes of realism and mimesis, while weaving fictional narrative. [...] Fiction undermines the totalizing effects of historical representation and points out that what is known is always partial, always representation. [...] The historical novel, therefore, sits at a peculiar angle to its creator, who generally disavows its reality while asserting its diegetic wholeness, authenticity, and truth. As a form, it raises questions about the virtue of representation and the choices made by both author and reader in interrogating and understanding the world.”

dedicam-se à pesquisa e à referência aos consensos historiográficos, ao mesmo tempo em que frisam a construção ficcional necessária a qualquer romance. Os romances históricos, afirma de Groot, “sempre, sempre sabem, no fundo, que são realmente fabricações”<sup>111</sup> (2016, p. 15). Mas, no reconhecimento tácito de sua contradição interna, a leitura do romance histórico aponta exatamente para o caráter construído das narrativas históricas que historiadores como Hayden White e Michel de Certeau perceberam.

Quando Ricœur define a “representância”, ele o faz ao distinguir o pacto da “representação historiadora” com o da ficção; como já citado anteriormente, ele afirma que que o pacto entre o escritor e o leitor do texto histórico é “[d]iferente do pacto [...] de ficção que se baseia na dupla convenção de suspender a expectativa de qualquer descrição de um real extralinguístico e, em contrapartida, reter o interesse do leitor” (RICŒUR, 2007, p. 289). Não é possível afirmar que o pacto de leitura da ficção histórica é um de representância; tampouco é um pacto que “suspende a expectativa de qualquer descrição de um real extralinguístico”. Não creio, ainda, que entender a ficção histórica simplesmente como uma “literatura do real” e inseri-la no bojo das literaturas de teor testemunhal, como exploradas acima (cf. 2.2.1.), seja uma solução, posto que o vínculo **vivo** com o passado concreto, na forma da experiência traumática, não é uma condição para a ficção histórica. Pode-se, por exemplo, tranquilamente produzir uma ficção histórica sobre um tempo muito anterior ao da própria vida, é o caso de romancistas modernos que escolhem a antiguidade histórica como ambientação de suas narrativas. A noção de “duplo efeito”, portanto, se torna uma categoria essencial para a investigação da ficção histórica como uma categoria singular<sup>112</sup>.

A ficção histórica é “o outro reprimido do discurso histórico”<sup>113</sup> (DE CERTEAU apud WHITE, 2005, p. 147) – para White, isso implica dizer que, enquanto o discurso histórico oferece “um simples relato verdadeiro do mundo baseado no que o registro documental permite dizer”, o romance introduz “o que ele poderia *possivelmente*” ser (DE CERTEAU

---

<sup>111</sup> “[...] but always, always know, deep down, that they are fabrications.”

<sup>112</sup> Há, ainda, um fenômeno que, acredito, merece uma investigação mais profunda em outra oportunidade: noto uma constante e crescente tônica no debate público a respeito de ficções históricas que parece buscar medi-las pela régua da historiografia. Espera-se da ficção histórica uma “autenticidade histórica” que minimiza o próprio estatuto da ficção e, em última análise, limita seu potencial crítico. Creio que o panorama da divulgação científica das disciplinas históricas realizada na internet oferece um interessante termômetro dessa tendência, evidente a partir dos diversos episódios baseados em premissas como “a Idade Média não é como nos filmes”, etc. Essa tendência, penso, ressalta a importância de investigar o romance histórico, antes de qualquer coisa, pela chave do seu caráter ambíguo.

<sup>113</sup> “[...] fiction is the repressed other of historical discourse.”

apud WHITE, 2005, p. 147, grifo no original)<sup>114</sup>. Ao recusar o *possível*, mas não documentalmente verificável, a história como disciplina cria seu duplo na ficção histórica, tecida justamente pelos fios do não-verificável, mas possível – ou, nos termos colocados por Manzoni, “você quer que ele [*o romancista histórico*] te dê não apenas os ossos da história, mas algo mais rico, mais completo. De certa forma, você quer que ele coloque a carne de volta no esqueleto que é a história” (MANZONI, 1984, p. 68)<sup>115</sup>. Não é a intenção aqui reforçar a provocativa hipótese de Godwin de que o romance ofereceria uma construção “mais ousada” da história do que a historiografia, mas apenas evidenciar que há uma diferença de pacto de leitura que, frequentemente, é subestimada por aqueles que dirigem à ficção histórica as expectativas normalmente reservadas à historiografia e ao discurso histórico. É preciso entender a ficção histórica a partir de seu estatuto particular em relação ao passado histórico, distinto daquele da historiografia:

As estratégias inerentes ao conhecimento, à encenação e à construção das versões oficiais da história são desveladas pelos efeitos dos romances históricos que tentam conter dentro de si a concretude e a autoridade da história, mas sempre, sempre sabem, no fundo, que são fabricações. O passado como é apresentado nos romances históricos é uma encenação, uma recreação, uma performance de passividade; ele é uma mímica de um discurso dominante que permite considerar outras multiplicidades de identidades e comportamentos. De várias formas, o texto histórico popular, seja no cinema ou na televisão ou em livros, é o outro do arquivo, o reflexo dissidente e ilegítimo do oficial, sendo a inversão lúdica e o reconhecimento equivocado inerentes a ele. Onde o arquivo ou a biblioteca são a memória, o texto popular é a memória equivocada ou a citação equivocada.<sup>116</sup> (DE GROOT, 2016, p. 15 – 16)

Ao escolher buscar entender a relação entre história e ficção pelo escopo do “efeito duplo”, reconhecendo e partindo da tensão constitutiva do gênero como ponto de partida para a análise, de Groot propõe – e a presente tese acolhe tal proposta – que o estudo da ficção histórica não parta do julgamento da narrativa ficcional em relação aos períodos históricos concretos que ela retrata/refrata, ou seja, sua representação do passado, como propõem

---

<sup>114</sup> “A simply true account of the world based on what the documentary record permits one to talk about [...] what it could *possibly* be.”

<sup>115</sup> “[...] you want him to give you, not just the bare bones of history, but something richer, more complete. In a way, you want him to put the flesh back on the skeleton that is history.”

<sup>116</sup> “The strategies inherent in knowing, enacting and constructing official versions of history are laid bare by the effects of historical novels which attempt to hold within them the actuality and the authority of history, but always, always know, deep down, that they are fabrications. The past as presented in historical novels is an enactment, a recreation, a performance of pastness; it is a mimicking of a dominant discourse that enables the consideration of other multiplicities of identity and behaviour. In many ways, the popular historical text, whether it be film or television or book, is the other of the archive, the dissident, illegitimate reflection of the official, with playful inversion and misrecognition inherent in its being. Where the archive or the library is memory, the popular text is mismemory and misquotation.”

Lukács e outros, mas sim, da investigação sobre como a “história é escrita” a partir dessas narrativas, qual relação com o passado está engendrada no texto ficcional, qual “sensibilidade historiográfica” é articulada ali:

O livro [*Remaking History*] busca entender os tipos de posições epistemológicas que essas ficções permitem e sugerem. O argumento central é que essas ficções históricas têm dois efeitos principais. Em primeiro lugar, elas contribuem para o imaginário histórico, possuindo um aspecto quase pedagógico que permite que uma cultura “entenda” momentos passados. Em segundo lugar, e mais importante para o propósito do livro, elas permitem reflexões sobre os processos representacionais da “história”. Elas oferecem meios para criticar, conceituar, se envolver com e rejeitar os processos de representação ou narrativização. [...] Esse livro, então, considera o envolvimento entre a ficção e “como e por que histórias são feitas”. É incomum que pesquisas acadêmicas investiguem a sério as formas que ficções históricas podem funcionar, para além de analisar sua *representação* do passado. Porém [...] o que é apresentado nessas ficções não é “história”, mas modos de conhecer o passado. São formas de explorar e se envolver que são fundamentalmente ficcionais, enquanto, em geral, usam o modo realista para sugerir algum tipo de teor de verdade racional. (DE GROOT, 2016, p. 2)<sup>117</sup>

O esforço a ser empreendido nesta tese, portanto, segue o espírito da proposta do autor: ir além da análise das “representações do passado” contidas nos romances, e investigar os tipos de posições epistemológicas sobre a história que as obras sugerem. Esse esforço será empreendido ao longo do capítulo 4, dedicado à análise dos romances do corpus primário. Há ainda uma última característica do romance histórico que convém abordar neste capítulo. Abordei, no início desta seção, algumas afirmações de White e Barthes sobre como o modo de se escrever a história que emergiu no século XIX apresentava muitas coincidências com a estética do realismo literário da época. Essa tendência traduz não apenas uma coincidência cronológica – o fato de o romance histórico e as ciências históricas se desenvolverem conjuntamente durante o período – mas também uma certa coesão epistemológica. Contudo, conforme a própria epistemologia da história sofre mudanças ao longo do século XX, a forma de se produzir prosa ficcional sobre o passado histórico também se transforma, especialmente com as contribuições dos chamados autores “pós-modernistas” a partir da segunda metade do século. Porém, o “modo realista” ainda sobrevive no romance histórico contemporâneo, e os

---

<sup>117</sup> “The book seeks to understand the kinds of epistemological position that these fictions enable and suggest. Its central contention is that these historical fictions have two key effects. First, they contribute to the historical imaginary, having an almost pedagogical aspect in allowing a culture to ‘understand’ past moments. Second, and most importantly for the book’s purpose, they allow reflection upon the representational processes of ‘history’. They provide a means to critique, conceptualize, engage with, and reject the processes of representation or narrativization. This book, then, considers fiction engagement with ‘how and why histories are made’. It is uncommon still for scholarship to look seriously at the ways in which historical fictions might work, other than to analyse their *representation* of the past. Yet [...] what is presented in these fictions is not ‘history’, but modes of knowing the past. They are ways of exploring and engaging that are fundamentally fictional, while generally using the realist mode to suggest rational truthfulness of some kind.”

romances do corpus primário desta tese confirmam esse diagnóstico. Portanto, antes de seguirmos jornadas para além desta terceira encruzilhada, entre história e ficção, convém delinear um pouco melhor as idas e vindas do “modo realista” na ficção histórica.

### 2.3.2. *O romance histórico e o modo realista*

O trajeto desta encruzilhada se iniciou com uma tentativa de traçar o contorno de uma categoria de difícil conceituação: “história”. Definir a noção de “realismo” na literatura e nos estudos literários é uma tarefa de equivalente ingratidão. Em seu sentido mais amplo e diacrônico, nos lembra Holman, a expressão “realismo” designa simplesmente “a fidelidade à realidade em sua representação na literatura; um termo vagamente sinônimo de verossimilhança; e, nesse sentido [...] um elemento significativo em quase toda tendência de escrita na história humana” (HOLMAN, 1980, p. 365)<sup>118</sup>. No seu sentido mais estrito, o realismo pode se referir ao movimento literário do século XIX que surge em rejeição ao romantismo e, em certa medida, em antecipação ao naturalismo, que defendia “uma teoria mimética da arte, centrando sua atenção na coisa imitada e pedindo por algo próximo de uma correspondência um para um entre a representação e seu objeto” (HOLMAN, 1980, p. 366)<sup>119</sup>.

Trabalharei aqui com uma possibilidade intermediária entre o sentido mais amplo e o mais estrito: o realismo como um conjunto de técnicas e convenções da escrita romanesca que almejam criar algo próximo ao que Roland Barthes (2012b[1968]) designava um “efeito de real”. Tal categoria é cunhada por Barthes para designar os “pormenores supérfluos” das descrições de cenas e objetos por parte de autores realistas (ele toma Flaubert como exemplo) e de historiadores clássicos (a exemplo de Michelet), detalhes que, segundo o teórico, não cumprem na narrativa nenhum papel descritivo, explicativo ou sequer estrutural – funcionam como “enchimentos (catálises), afetados de um valor funcional indireto” (BARTHES, 2012b[1968], p. 182). Ao buscar a “significação dessa insignificância”, Barthes localiza nesses pormenores supérfluos a busca pela denotação de um real concreto despido de sentido ulterior que, para ele, é um novo tipo de “verossimilhança” inaugurado pela modernidade:

Semioticamente, o “pormenor concreto” é constituído pela colusão *direta* de um referente e de um significante: o significado fica expulso do signo e, com ele, evidentemente, a possibilidade de desenvolver uma *forma do significado*, isto é, na

<sup>118</sup> “[...] simply fidelity to actuality in its representation in literature; a term loosely synonymous with verisimilitude; and in this sense it has been a significant element in almost every school of writing in human history.”

<sup>119</sup> “[...] a mimetic theory of art, centering their attention in the thing imitated and asking for something close to a one-to-one correspondence between the representation and the subject.”

realidade, a própria estrutura narrativa (a literatura realista é, por certo, narrativa, mas é porque nela o realismo é apenas parcelar, errático, confinado aos “pormenores”, e porque a narrativa mais realista que se possa imaginar desenvolve-se segundo vias irrealistas). É a isso que se poderia chamar *ilusão referencial*. A verdade dessa ilusão é a seguinte: suprimido da enunciação realista a título de significado de denotação, o “real” volta a ela a título de significado de conotação; no momento mesmo em que se julga denotarem tais detalhes diretamente o real, nada mais fazem, sem o dizer, do que significá-lo; o barômetro de Flaubert, a pequena porta de Michelet<sup>120</sup> afinal não dizem mais do que o seguinte: *somos o real*; é a categoria do “real” (e não os seus conteúdos contingentes) que é então significada: [...] produz-se um *efeito de real*, fundamento dessa verossimilhança inconfessa que forma a estética de todas as obras correntes da modernidade. (BARTHES, 2012b, p. 189-190, grifos no original).

A leitura de Barthes parece ecoar a afirmação de Lukács citada anteriormente sobre a importância de figurar “os acontecimentos mais corriqueiros e superficiais, as mais miúdas relações, mesmo observadas superficialmente” (LUKÁCS, 2011, p. 60). Não é por acaso, naturalmente: o que Lukács defendia programaticamente como a tarefa do romance histórico – “o despertar ficcional dos homens [...], figurar de modo vivo as motivações sociais e humanas a partir das quais os homens pensaram, sentiram e agiram de maneira precisa, retratando como isso ocorreu na realidade histórica” (LUKÁCS, 2011, p. 60) – é um grande exemplo do que Barthes entendia por “ilusão referencial”, ou, a ideia de que a linguagem poderia promover tal “despertar ficcional dos homens”, “figurar de modo vivo” uma determinada realidade.

A forma que Barthes define o “efeito de real” e a “ilusão referencial” é, evidentemente, aberta a questionamento. A definição de um “pormenor supérfluo”, especialmente, é precária – o que definiria, exatamente, sua “superfluidade”? Questionado tal caráter supérfluo, a premissa barthesiana de que, por exemplo, a inclusão do barômetro na descrição que Flaubert faz do quarto da senhora Aubain em “Un coeur simple” configura uma referência ao “real em si”, à “categoria do real” (e, portanto, uma crença no pleno potencial referencial do texto literário, a “ilusão referencial”) vem também a ser questionada. Esse questionamento, por sua vez, convida a uma reavaliação da posição de Barthes diante da questão da mimese expressa não só em “O efeito do real” como em outras obras como *S/Z* e “Eléments de Sémiologie”. É exatamente esse o percurso teórico percorrido por Antoine Compagnon, a partir de Christopher Prendergast, na sua crítica à perspectiva barthesiana no capítulo “O Mundo” (dedicado à questão da mimese) em *O Demônio da Teoria*:

---

<sup>120</sup> O “barômetro de Flaubert” e “a pequena porta de Michelet” são exemplos específicos de “pormenores supérfluos” que Barthes expõe e analisa no início de seu ensaio.

Em suma, a explicação de Barthes sobre o funcionamento desses elementos insignificantes é, em si mesma, muito curiosa. Prendergast assinala que a dramatização retórica a que se entrega Barthes, recorrendo a metáforas (*cumplicidade* do signo com o referente, *expulsão* do significado) e a personificações (“somos o real”) leva o leitor a aceitar uma teoria da referência das mais sumárias e exageradas. A personificação é flagrante: a linguagem é personificada para negar que ela mesma seja linguagem. Graças a essas figuras, Barthes ilustra uma espécie de prestidigitação pela qual as palavras desaparecem, dando ao leitor a ilusão de que ele não está diante da linguagem, mas da própria realidade (“somos o real”). [...] vítima da ilusão, ele está como que encantado ou alucinado.

Assim, Barthes, para afirmar que a linguagem não é referencial e o romance não é realista, defende uma teoria da referência há muito desacreditada, supondo que pela *cumplicidade* do signo com o referente, a *expulsão* da significação, haveria uma passagem direta, imediata, do significante ao referente, sem a mediação da significação, isto é, que se alucina o objeto. O efeito de real, a ilusão referencial, seria uma alucinação. Barthes nos solicita a pensar que é isso que deveria acontecer com o leitor do romance realista, se esse romance fosse autenticamente realista, e que é essa inautenticidade que os detalhes insignificantes camuflariam. Avaliadas segundo essa exigência, nenhuma linguagem é referencial, nenhuma literatura é mimética, a menos que Barthes queira dar como modelos de leitor Dom Quixote e Madame Bovary, vítimas do poder alucinatório da literatura. (COMPAGNON, 2010, p. 116, grifos no original)

Não é necessário transcrever todas as posições de Compagnon aqui, basta reconhecer que sua crítica à radicalidade da leitura estruturalista de Barthes é razoável. Nesse sentido, não se toma aqui a noção de Barthes do “efeito do real” integralmente, em particular no que compete às implicações da formulação para a sua teoria da linguagem. Contudo, há que se reconhecer que Barthes identifica um traço distintivo da narrativa (ou, ainda, nos termos que ele próprio coloca, na “descrição”) que é compartilhado tanto pela literatura romanesca quanto pelo discurso histórico tradicional novecentistas: o uso de descrições detalhadas e pormenorizadas e, quer concordemos que são “supérfluas” ou não, é aceitável a hipótese de que elas configuram uma estratégia particular de construção de verossimilhança que é tipicamente moderna. Além disso, entende-se aqui por “modo realista” uma escrita romanesca que confia na capacidade da linguagem de, se não “ser” o real, como radicalmente propõe Barthes, pelo menos adequadamente “representá-lo”. Em outras palavras, uma escrita que confia no seu próprio potencial mimético (ou, se quisermos escapar da armadilha da “personificação da linguagem” a que alerta Compagnon, uma escrita que sugere uma sólida confiança por parte do autor no potencial mimético de sua linguagem). Correlata a essa noção é a constatação de que, sendo esse “modo realista” também a linguagem tanto da historiografia novecentista (como defendido por Barthes) quanto do romance histórico tradicional de inspiração scottiana (como evidenciado na exposição inicial sobre a narrativa histórica e o romance histórico), a adoção dessa abordagem narrativa tende a apontar para

uma confiança na historiografia tradicional e na fixidez das noções consolidadas sobre o passado histórico concreto.

Para melhor compreender esses dois últimos pontos, tão importante quanto identificar os traços distintivos de o que proponho chamar aqui de “modo realista” é delimitar o seu oposto. Afinal, se aqui toma-se tal modo como um modo específico de escrita romanesca e não, como proposto por Holman e mencionado anteriormente, “um elemento significativo em quase toda tendência de escrita na história humana”, em uma lógica aristotélica simples, definir o que é o “modo realista” passa por explicar o que seria um “modo não-realista” ou, ainda, “não-mimético”. Essa discussão, aqui, se concentrará no âmbito da literatura romanesca do século XX, excluindo, portanto, discussões sobre as “origens” do modo realista, não simplesmente para evitar uma digressão alongada, mas principalmente pela relevância dessas noções de realismo e de suas negações para o tópico principal deste capítulo: o romance histórico.

O “contrário” do modo realista, nos termos em questão neste trabalho, implica uma escrita romanesca que suspeita da possibilidade da mimese, ou ainda, que desconfia da capacidade da linguagem de representar o (um) mundo. Principalmente, implica uma escrita que, uma vez “desconfiada”, articula tal desconfiança na sua própria tessitura, por meio de experimentos de linguagem, sejam no nível morfológico, sintático, semântico, narrativo ou discursivo. Trocando em miúdos, ao falar sobre o “contrário” da literatura realista, aludo aos experimentalismos literários de dois importantes movimentos (ou, talvez, “momentos”) da literatura do século XX: o modernismo e o pós-modernismo.

Não é o caso, aqui, de traçar um panorama das inúmeras conceituações consolidadas a respeito tanto do “modernismo” quanto do “pós-modernismo”; basta afirmar, de início, que o que está em questão aqui são as manifestações artísticas (e, especificamente, literárias e romanescas) modernistas e pós-modernistas. Não entrarei, portanto, no mérito de uma expansão do conceito de “pós-modernismo” para outras áreas das humanidades, que passam a usar a categoria para definir um determinado recorte histórico, um “período pós-moderno”. Interessa-me, aqui, simplesmente reconhecer que tanto o modernismo, entre as décadas de 1910 e 1930, quanto o pós-modernismo, entre as décadas de 1950 e 1980, cada um com suas especificidades históricas e estéticas, foram responsáveis pela exploração e experimentação de linguagens não-miméticas ou que, pelo menos, propunham outros paradigmas de mimese que não o realismo novecentista. Tal experimentação, em ambos os casos, transparecia a desconfiança em relação ao potencial da linguagem de comunicar a realidade, ou até, no caso

de alguns pós-modernistas, em relação à existência de uma realidade concreta a ser comunicada.

De particular interesse aqui são as estratégias empregadas por autores modernistas e pós-modernistas para lidar com a história, em particular na forma do romance histórico. Nesse sentido, o estudo *Writing History as a Prophet: Postmodernist Innovations of the Historical Novel*, de Elisabeth Wesseling (1991), mostra-se uma referência teórica inestimável. A autora ressalta que o uso de materiais históricos na prosa literária foi uma prática inconstante e marcada por oscilações ao longo do século XX; após o *boom* dos romances históricos de inspiração scottiana no século XIX – e sua “decadência” durante o romantismo, como coloca Lukács (2012) – nota-se certo desinteresse pelo tema nas primeiras décadas do século XX, em especial pelo ponto de vista das vanguardas artísticas:

Se enxergarmos a história literária como um processo multifacetado composto de diferentes linhas de desenvolvimento que vão dos clichês da literatura popular aos experimentos inovadores de vários grupos de vanguarda, parece justo dizer que raramente deparamos com assuntos históricos na literatura experimental da primeira metade deste século. Praticantes da *Trivialliteratur* produziram inúmeros romances sobre as esposas de Henrique VIII e outros assuntos excitantes. Romancistas de presumida maior estatura buscaram ampliar nossa perspectiva sobre o passado ao produzir romances que são perfeitamente respeitáveis sob os parâmetros literários convencionais. Mas escritores experimentais como os modernistas e os vários representantes das vanguardas históricas, que conscientemente buscavam articular o que ainda não havia sido articulado ao formular novas estratégias literárias, em geral negligenciavam materiais históricos. Muitos vanguardistas estavam determinados a romper radicalmente com o passado, um projeto que não estimulava a adaptação literária de materiais históricos.<sup>121</sup> (WESSELING, 1991, p. 1)

Além da ambição de “romper radicalmente com o passado”, Wesseling discute alguns outros fatores que explicariam a rejeição das vanguardas do início do século XX ao formato do romance histórico. Entre eles, estaria uma perda de prestígio da própria obra de Walter Scott, em virtude de uma “transformação das normas e valores literários que colocava um preço alto na introspecção psicológica como um atributo indispensável da forma do romance”

---

<sup>121</sup> “If we view literary history as a multilayered process comprising many different lines of development, and ranging from the clichés of popular literature to the innovative experiments carried out by various vanguard groups, it seems fair to say that we rarely come across historical subject matter in experimental literature during the first half of this century. Practitioners of *Trivialliteratur* have spawned many a novel about the wives of Henry VIII and other titillating subjects. Novelists of putatively greater stature have sought to increase our insight into the past by producing novels which are perfectly respectable according to conventional literary standards. But experimental writers such as the modernists and the various representatives of the historical avant-garde, who consciously sought to articulate the hitherto inarticulate by designing new literary strategies, generally neglected historical materials. Many avant-gardists were intent on making a radical rupture with the past, a project which did not stimulate the literary adaptation of historical materials.”

(WESSELING, 1991, p. 68)<sup>122</sup> – um desdobramento que, vale ressaltar, revela-se diametralmente oposto ao prognóstico esboçado por Lukács em *O Romance Histórico*. Sob a égide do advento da psicanálise e da filosofia nietzschiana, os modernistas empreendiam esforços na direção de traduzir para a arte uma

mudança de interesse que se afastava da representação supostamente empírica da realidade na direção de uma investigação sobre as formas nas quais a consciência individual desempenha um papel ativo e projetado, ao contrário de um passivo e reflexivo, na formação de imagens sobre si e sobre o mundo exterior.<sup>123</sup>  
(WESSELING, 1991, p. 69)

É questionável atribuir ao modernismo e às vanguardas uma “reinvenção” do romance histórico, na medida em que, na rejeição ao modelo historicista e realista do século XIX, seus autores pouco contribuíram em matéria de volume de produção e, inclusive, de relevância das obras diante da monumentalidade do corpus literário do período. Contudo, apesar dessa rejeição ao formato do romance histórico, o modernismo europeu arriscou algumas empreitadas no gênero. Wesseling resalta, no âmbito da produção de língua inglesa, a publicação de *Orlando* (1928) e *Between the Acts* (*Entre os atos*) (1941), de Virginia Woolf, e *Absalom, Absalom!* (1936), de William Faulkner, além de, no contexto alemão, a tetralogia *Joseph und seine Brüder* (*José e seus irmãos*) (1933-1943) de Thomas Mann e o romance inacabado *Die Geschäften des Herrn Julius Caesar* (*Os negócios do senhor Júlio César*) (1949), de Bertolt Brecht.

Wesseling aponta três principais inovações que o modernismo introduz no romance histórico, destacando que todas elas seriam aprofundadas e melhor desenvolvidas pelo pós-modernismo: a subjetivação da história, a transcendência da história e a autorreflexividade.

A subjetivação da história implica uma inversão da hierarquia scottiana, que “se concentrava na representação de condições externas à vida e usava os personagens como veículos para comunicar informações históricas” (WESSELING, 1991, p. 75)<sup>124</sup>. O romance histórico modernista faz o contrário, e toma a história como “os tijolos para a construção de uma personalidade profunda” (WESSELING, 1991, p. 76)<sup>125</sup>. A história, nesses romances,

---

<sup>122</sup> “[...] a transformation of literary norms and values which put a high price on psychological introspection as an indispensable attribute of the novel form.”

<sup>123</sup> “[...] a shift of interest away from the supposedly objective representation of empirical reality toward an investigation of the ways in which the individual consciousness plays an active and projecting rather than a passive and reflecting role in forming images about itself and the outer world.

<sup>124</sup> “[...] concentrated on the depiction of external circumstances of life and used characters as vehicles for conveying historical information.”

<sup>125</sup> “[...] the building blocks for the construction of a profound personality.”

deixa de ser um processo objetivo externo ao personagem e passa a servir como um elemento de subjetivação à serviço da construção da formação da sua personalidade. O exemplo de *Orlando*, de Woolf, é oportuno: no romance, vinte anos de vida de sua protagonista cobrem quatro séculos de história inglesa, estendendo-se do período elisabetano aos anos 1920. “Nos romances de Scott,” afirma Wesseling, “o interesse psicológico é subordinado às exigências do realismo externo. Na ficção modernista, é o contrário” (WESSELING, 1991, p. 77)<sup>126</sup>.

Por “transcendência da história”, Wesseling alude a uma tendência dos romances analisados a manter apenas a mais tênue relação com a concretude do passado histórico, normalmente “diluindo” os esquemas tradicionais de periodização e os grandes marcos de cada período na linguagem mítica – uma inspiração direta, argumenta a autora, do influente ensaio “Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben” (lançado no Brasil como *Sobre a utilidade e a desvantagem da história para a vida*), de Nietzsche. Os modernistas “buscavam recuperar algo da confusa massa de informação história através de esquema sinópticos que deslocassem nossa atenção dos processos de mudança histórica ao eternamente recorrente” (WESSELING, 1991, p. 81)<sup>127</sup>.

Por fim, Wesseling chama de “autorreflexividade” o esforço por parte dos experimentos modernistas com o romance histórico de “apresentar a história como um modo de consciência e não um processo objetivo ou estado de coisas” (WESSELING, 1991, p. 82)<sup>128</sup>. Em outras palavras, a partir de suas experimentações, esses romances não simplesmente refletem a respeito da psicologia interna de seus personagens ou sobre como as transformações históricas interagem com suas personalidades, mas questionam e interrogam a história e a historiografia como tal, abordando explicitamente, por meio de forma e conteúdo, assuntos diretamente ligados à filosofia, metodologia e epistemologia historiográficas. A autora identifica esse aspecto na presença de personagens “historiadores” – ainda que não necessariamente profissionais, mas personagens que empreendem esforços de reconstrução historiográfica do passado – cujas ações nos romances engendram reflexões sobre o próprio fazer historiográfico:

Eu escolho restringir o fenômeno da autorreflexividade na ficção histórica aos comentários explícitos sobre a busca pelo passado conduzida por personagens com características de historiadores [...].

---

<sup>126</sup> “Thus, in Scott’s novels the psychological interest is subordinated to the demands of external realism. In modernist fiction, it is the other way around.”

<sup>127</sup> “Modernist writers [...] sought to salvage the bewildering mass of historical information by means of synoptic schemes which divertour attention from processes of historical change to the eternally recurrent.”

<sup>128</sup> “[...] present history as a mode of consciousness rather than an objective process or state of affairs.”

*Absalom, Absalom!*, de William Faulkner, se tornou a corporificação paradigmática da ficção histórica autorreflexiva na tradição literária anglo-saxã, mas também podemos ver exemplos informativos em *Between the Acts* [de Virginia Woolf], nos romances de Mann sobre José [a quadralogia “José e seus irmãos”], *The Sense of the Past* [de Henry James] e na obra de Brecht sobre César. No romance de Faulkner, o papel do historiador é desempenhado por Shreve McCannon e Quentin Compson, em *Between the Acts* por Miss La Trobe e na obra de Mann pelo narrador externo, que enquadra sua narrativa sobre a vida de José na forma de um comentário sobre a natureza da tradição histórica. Esse comentário expõe as maneiras pelas quais a matéria histórica assume significados mutáveis conforme são inseridos em contextos teleológicos constantemente diferentes. [...]

Em outras palavras, esses textos não simplesmente representam um episódio do passado, mas também a busca pelo passado. Assim, o principal enredo de *Between the Acts* consiste nos esforços de Miss La Trobe de transformar pedaços da história inglesa em um espetáculo profundamente estilizado, ou seja, em uma obra de arte. O espetáculo expressa uma versão imaginativa da história, que pretende ser um repouso momentâneo de uma realidade contemporânea banal e fragmentada. O principal foco do romance não é na recriação da história da Inglaterra propriamente dita, mas nos sentimentos e pensamentos de Miss La Trobe sobre sua busca por unidade. O mesmo pode ser dito de *Absalom, Absalom!*, que não apenas relata a história de uma família no sul dos Estados Unidos desde o início do século XIX até o presente, mas também a luta de Quentin e Shreve para encaixar as evidências fragmentárias e frequentemente contraditórias sobre a vida de Thomas Sutpen na forma de uma estória coerente.<sup>129</sup> (WESSELING, 1991, p. 83)

O romance histórico modernista é “não-realista”, portanto, na medida em que, por meio de uma prosa experimental, ele se concentra mais na psicologia e na subjetividade de seus personagens do que em descrições “objetivas” da realidade histórica e material, estabelece uma relação apenas tênue e “mítica” com os eventos históricos que tematiza, e lança mão de figurar o ofício historiográfico em curso dentro da própria narrativa como forma de comentar e problematizar as convenções estabelecidas da escrita da histórica.

Se a história na condição de tema e o romance histórico na condição de formato foram de importância apenas marginal para o modernismo e as vanguardas do início do século XX,

---

<sup>129</sup> “I choose to restrict the phenomenon of self-reflexivity in historical fiction to the explicit commentaries upon the search for the past as carried out by historian-like characters [...].

William Faulkner’s *Absalom, Absalom!* has become the paradigmatic embodiment of self-reflexive historical fiction in the Anglo-Saxon literary tradition, but we may also point to *Between the Acts*, Mann’s Joseph novels, *The Sense of the Past*, and Brecht’s work about Caesar as informative examples. In Faulkner’s novel, the role of historian is performed by Shreve McCannon and Quentin Compson, in *Between the Acts* by Miss La Trobe and in Mann’s work by the external narrator, who frames his narrative about Joseph’s life in a commentary upon the nature of the historical tradition. This commentary exposes the ways in which historical materials assume ever shifting meanings as they are inserted into continually different teleological contexts. [...]

In other words, these texts do not merely represent an episode from the past, but also the search for the past. Thus, the major plot of *Between the Acts* is constituted by Miss La Trobe’s efforts to transform bits and pieces of England’s history into a highly stylized pageant, that is, into a work of art. The pageant expresses an imaginative vision of history, which is meant to be a moment’s relief from a fragmented, banal contemporary reality. The main focus of the novel is not on this recreation of England’s history itself, but on Miss La Trobe’s feelings and thoughts about her search for unity. The same holds good for *Absalom, Absalom!*, which does not merely relate the history of a family in the southern United States from the beginning of the nineteenth century up to the present, but also the struggle of Quentin and Shreve to piece together the fragmentary and often contradictory evidence concerning Thomas Sutpen’s life into a coherent story.”

o contrário pode ser dito no caso do pós-modernismo. Linda Hutcheon, em uma obra seminal sobre o pós-modernismo na literatura, entende o que escolhe chamar de “metaficção historiográfica” como um aspecto paradigmático dos procedimentos estéticos do pós-modernismo:

[...]este livro [...] privilegiará o gênero romance, e uma forma em particular, uma forma que eu gostaria de chamar de “metaficção historiográfica”. Com isso, refiro-me àqueles romances populares e conhecidos que são, ao mesmo tempo, intensamente autorreflexivos e, ainda assim, paradoxalmente reivindicam eventos e personagens históricos: *The French Lieutenant’s Woman* [de John Fowles], *Midnight’s Children* [de Salman Rushdie], *Ragtime* [de E. L. Doctorow], *Legs* [de William Kennedy], *G.* [de John Berger] e *Famous Last Words* [de Timothy Findley]. [...] A metaficção historiográfica incorpora os três domínios [*literatura, história e teoria*]: ou seja, sua autoconsciência teórica da história e ficção como construções humanas (*metaficção historiográfica*) é usada de base para repensar e retrabalhar as formas e conteúdos do passado.<sup>130</sup> (HUTCHEON, 2004, p. 5, grifo no original)

O conceito de “metaficção historiográfica” proposto por Hutcheon se torna extremamente influente como uma designação particular para a forma que a estética pós-modernista articula história, teoria e ficção – uma forma, ela insiste, distinta da tradição do romance histórico. Tanto Hutcheon quanto Wesseling propõem aspectos distintivos dos romances pós-modernistas de inspiração histórica (“ficções históricas pós-modernistas” para essa, “metaficções historiográficas” para aquela) que apontam para as reflexões de caráter historiográfico que elas engendram. Não é o caso de detalhar ponto-a-ponto as formulações das duas autoras aqui; muitos dos pressupostos sobre a história e a sua escrita que, segundo elas, constituem o conteúdo ideológico/discursivo/narrativo desses romances são os mesmos dos teóricos pós-modernos e pós-estruturalistas expostos anteriormente (cf. 2.3.). O que nos interessa é, principalmente, compreender a natureza das técnicas de experimentação com a linguagem e com as convenções do romance a partir das quais os romancistas do pós-modernismo articulam a temática histórica e, principalmente, historiográfica.

Em seu estudo, Wesseling (1991, p. vii) propõe dividir as inovações do romance histórico do século XX em duas variantes, que ela denomina a variante “autorreflexiva” [*self-reflexive*] e a “ucrônica” [*uchronian*]. “Ucronia”, também definida por alguns autores como

---

<sup>130</sup> “[...] this book [...] will be privileging the novel genre, and one form in particular, a form that I want to call “historiographic metafiction.” By this I mean those well-known and popular novels which are both intensely self-reflexive and yet paradoxically also lay claim to historical events and personages: *The French Lieutenant’s Woman*, *Midnight’s Children*, *Ragtime*, *Legs*, *G.*, *Famous Last Words*. [...] Historiographic metafiction incorporates all three of these domains [*literature, history and theory*]: that is, its theoretical self-awareness of history and fiction as human constructs (*historiographic metafiction*) is made the grounds for its rethinking and reworking of the forms and contents of the past.”

“história alternativa”, consiste na invenção de possibilidades alternativas da história, propondo extrapolações ficcionais de “cenários de ‘e se?’”; um exemplo típico são as variações sobre o tema de “e se a Alemanha nazista tivesse ganhado a guerra?”, que pode ser vista em obras como *The Man in the High Castle*, de Phillip K. Dick (2012[1962]) e *Fatherland* (2012[1992]), de Robert Harris. Wesseling destaca que, a partir dessa prática, as “possibilidades dormentes de certas situações históricas são trazidas à nossa atenção” (WESSELING, 1991, p. viii). Romances de “história alternativa” constituem uma rica e importante parte da produção romanesca de inspiração histórica publicada desde o pós-guerra. Por ora, porém, essa “variante” será colocada de lado, pois, para os efeitos desta tese, a variante “autorreflexiva” nos é de maior interesse.

Como já destacado acima, Wesseling aponta já no modernismo a introdução de elementos de “autorreflexão” nos romances de temática histórica – ou seja, de um esforço explícito de investigação e questionamento da empreitada historiográfica, frequentemente a partir da introdução de personagens que cumprem, diegeticamente, o papel de “historiadores” – biógrafos, descendentes de posse de diários, ou até mesmo historiadores de fato. “[...] [o] projeto modernista de incorporar reflexões sobre a busca pelo passado no corpo do próprio romance se tornou uma convenção literária firmemente estabelecida”, argumenta Wesseling, e completa: “Romancistas pós-modernistas continuaram esse experimento de diferentes formas” (1991, p. 119)<sup>131</sup>. A autora aponta quatro perspectivas diferentes por meio das quais os romances pós-modernistas articulam sua autorreflexão: a “parcialidade do conhecimento histórico”, a “inconfiabilidade das fontes”, a “seletividade” e a “narratividade”. No estudo, ela evidencia ainda como cada um desses pontos são preocupações próprias da historiografia e da filosofia da história; aqui, porém, irei me ater às formas como esses traços se manifestam nos textos literários, segundo a autora.

A “parcialidade do conhecimento histórico” se refere à noção de que todo registro, análise e estudo histórico é interessado – ele parte de um grupo ou indivíduo com objetivos que jamais são apenas “científicos”, mas também políticos (em um sentido amplo). “Romancistas pós-modernos também expõem a natureza partidária do conhecimento histórico”, afirma Wesseling (1991, p. 121)<sup>132</sup>. Ela cita o exemplo do romance *Flaubert’s Parrot* (*O papagaio de Flaubert*), de Julian Barnes (2011[1984]), que narra os esforços de

---

<sup>131</sup> “[...] the modernist project to incorporate reflections on the search for the past into the very body of the novel has become a firmly established literary convention. Postmodernist novelists have continued this experiment in different ways.”

<sup>132</sup> “Postmodernist novelists also expose the partisan nature of historical knowledge.”

Geoffrey Braithwaite, um biógrafo ficcional de Flaubert que busca traçar os passos da vida do escritor de forma a descobrir qual é a verdadeira entre duas cópias de um papagaio empalhado exposto em dois museus, que ambos alegam ser o papagaio que Flaubert tinha sobre sua mesa quando escrevia “Un Coeur Simple” (“Um Coração Singelo”):

Próximo ao final do romance, descobrimos que Braithwaite está tentando se recuperar do choque do suicídio de sua esposa. Sua busca por Flaubert pode, portanto, ser considerada uma forma de se distrair do sofrimento, uma forma de fugir da desolação do presente. [...] Braithwaite se interessa muito pela forma que Flaubert lidava com o sofrimento e o desespero. Por fim, Braithwaite é semelhante a Flaubert no seu esforço de se voltar para o passado por se desiludir com o presente. (WESSELING, 1991, p. 122)<sup>133</sup>.

Braithwaite, portanto, se constitui como exemplo do historiador movido por interesse próprio – sua obsessão por Flaubert não nasce de um “desejo pela verdade histórica” a respeito de qual seria o verdadeiro papagaio, mas sim de uma tentativa de abstrair seu próprio luto.

A “inconfiabilidade das fontes” alude ao fato de que, ainda que a base da historiografia segundo o modelo novecentista esteja nas fontes primárias, desde Ranke ressalta-se a importância da crítica das fontes e o fato de que elas podem estar e frequentemente estão permeadas de contradições, interesses próprios e falsificações, e não podem ser tomadas imediatamente por verdades absolutas (WESSELING, 1991, p. 123). Uma das formas em que esse aspecto vem à tona nos romances que Wesseling discute é o uso de “fontes” ficcionais, por vezes misturadas com referências a fontes reais. Um exemplo dessa técnica é o romance *Schlachtbeschreibung*, de Alexander Kluge (1964), uma narrativa ficcional da batalha de Stalingrado composta por uma multidão de fragmentos “documentais”, alguns verdadeiros e outros inventados, esses últimos, ressalta Wesseling, podem ser identificados por serem datados posteriormente à publicação do romance (WESSELING, 1991, p. 123).

A técnica faz parte de uma ferramenta bem conhecida do arsenal da arte pós-modernista: trata-se da “colagem”, onde, de forma análoga à técnica homônima das artes

---

<sup>133</sup> “Toward the end of the novel, we find out that Braithwaite is trying to recover from the shock of his wife’s suicide. His quest for Flaubert can therefore be regarded as a diversion from grief, an attempt to escape from the bleakness of the present. [...] Braithwaite takes a great interest in Flaubert’s way of coping with grief and despair. Lastly, Braithwaite resembles Flaubert in his turning to the past out of disillusionment with the present.”

visuais, “citações, alusões e expressões estrangeiras são incorporadas” (HOLMAN, 1980, p.87)<sup>134</sup> no corpo do texto literário. Como coloca Wesseling:

Os romances mencionados de fato consistem em uma colagem de documentos, porque os materiais nos são apresentados com pouquíssima edição. Eles não são arranjados em uma hierarquia de documentos mais ou menos confiáveis. Pelo contrário, são simplesmente justapostos e colocados para falar por si próprios. Esse recurso passa a mensagem de que os documentos não falam por si próprios de forma alguma, mas, pelo contrário, geram ruído, pois não concordam entre si. (WESSELING, 1991, p. 124)<sup>135</sup>.

Chamo atenção, aqui, para como Wesseling descreve o efeito da colagem como “ruído”; esse é um ponto central. As estratégias de ruptura com o modelo mimético tradicional novecentista impulsionadas pelo modernismo e pelo pós-modernismo frequentemente têm como efeito, justamente, a produção de uma escrita “ruidosa”, em que muitas vozes disputam espaço na página sem hierarquia clara, uma escrita cuja experiência de leitura pode, muitas vezes, ser descrita como “difícil”.

A “seletividade” diz respeito ao fato de que os documentos históricos que constituem a base da pesquisa histórica são, eles próprios, produtos de um processo de seleção, condicionados à sobrevivência dos documentos ao longo do tempo, à epistemologia que guia as pesquisas e aos interesses políticos em jogo, como já aludido anteriormente (cf. 2.3.). Wesseling cita, novamente, o exemplo de *Flaubert's Parrot*:

A consciência de Braithwaite sobre a seletividade histórica emerge já no segundo capítulo, no qual ele apresenta dois relatos cronológicos da vida de Flaubert, que oferecem conjuntos de informação extremamente distintos sobre seu predecessor do século XIX. Mesmo um experimento aparentemente tão inocente como a cronologia, portanto, já é matizado pelas preconcepções do historiador. Braithwaite usa uma imagem [...] para iluminar a seletividade da historiografia. O historiador joga uma “rede de pesca” no mar do passado que pesca alguns peixes e exclui outros. Esse último é o que mais preocupa Braithwaite: “Mas considere o que ele não pesca: há sempre muitos mais”.<sup>136</sup> (WESSELING, 1991, p. 126-127)

---

<sup>134</sup> “[...] *collage* is applied in literature to works in which quotations, allusions, and foreign expressions are incorporated.”

<sup>135</sup> “Toward the end of the novel, we find out that Braithwaite is trying to recover from the shock of his wife’s suicide. His quest for Flaubert can therefore be regarded as a diversion from grief, an attempt to escape from the bleakness of the present. [...] Braithwaite takes a great interest in Flaubert’s way of coping with grief and despair. Lastly, Braithwaite resembles Flaubert in his turning to the past out of disillusionment with the present.”

<sup>136</sup> “Braithwaite’s awareness of historiography’s selectivity emerges already in the second chapter, in which he gives two chronological accounts of Flaubert’s life, which yield highly different pieces of information about his nineteenth-century predecessor. Even such an apparently innocent exercise as chronology, then, is already colored by the preconceptions of the historian. Braithwaite uses an image [...] in order to illuminate the selectivity of historiography. The historian casts a “trawling net” into the sea of the past which catches some fish while excluding others. This latter fact preoccupies Braithwaite most of all: ‘Yet consider what he doesn’t catch: there is always far more of that’.”

Por fim, os romances pós-modernistas de temática histórica apontam para a “narratividade” do discurso histórico – a sua natureza construída como produção de linguagem. Como afirma Wesseling, a “narrativa histórica dota eventos com a significância de levarem a, causarem ou culminarem em eventos posteriores” e, também, “impõe continuidade à história ao imbuir eventos isolados em uma sequência teleológica” (WESSELING, 1991, p. 128)<sup>137</sup>. Ao atribuir relações de causa e consequência, uma hierarquia de importância, um ordenamento cronológico para eventos simultâneos, a narrativa histórica impõe uma forma específica ao nosso entendimento do passado. “A ficção histórica pós-modernista”, diz Wesseling,

expressa uma profunda consciência da natureza formativa das convenções narrativas, dando particular atenção à continuidade teleológica, a qual ela tenta suspender de diferentes formas. Alguns romances estraçalham a continuidade teleológica ao contrastar a ordem da narrativa histórica com a natureza múltipla caótica da época com a qual eles tentam lidar. Outros expõem a continuidade teleológica como um dispositivo literário ao acenar ao caos da realidade histórica em geral, independentemente do período representado. (WESSELING, 1991, p. 128)<sup>138</sup>.

Para ilustrar o dismantelamento da confiança na narratividade historiográfica nos romances pós-modernistas, Wesseling aborda *G.*, de John Berger (2011[1972]), um romance que explora a vida de um protagonista mulhengo na Europa do final da *Belle Époque*, enquanto ele, gradualmente, conscientiza-se politicamente ao longo de suas desventuras pelo continente em diferentes eventos históricos, como a revolução italiana de 1898 e o início da Primeira Guerra Mundial. Ao situar o romance nesse período transicional entre o século XIX e o XX, o autor questiona as estruturas historiográficas novecentistas e sua falibilidade diante da “falta de sentido da história do século XX” (WESSELING, 1991, p. 132)<sup>139</sup>. A autora afirma:

---

<sup>137</sup> “[...] historical narratives endow events with the significance of leading up to, causing, or culminating in later events. [...] Historical narrative imposes continuity on history by embedding isolated events in a teleological sequence”

<sup>138</sup> “Braithwaite’s awareness of historiography’s selectivity emerges already in the second chapter, in which he gives two chronological accounts of Flaubert’s life, which yield highly different pieces of information about his nineteenth-century predecessor. Even such an apparently innocent exercise as chronology, then, is already colored by the preconceptions of the historian. Braithwaite uses an image [...] in order to illuminate the selectivity of historiography. The historian casts a “trawling net” into the sea of the past which catches some fish while excluding others. This latter fact preoccupies Braithwaite most of all: ‘Yet consider what he doesn’t catch: there is always far more of that’.”

<sup>139</sup> “[...] the meaninglessness of twentieth-century history [...]”

Ao representar importantes diferenças entre os séculos XIX e XX, o narrador repetidamente expressa a ideia de que essas mudanças exigem que abdicamos dos modos de narração novecentistas. Assim, o autor abre mão da onisciência, da objetividade, da unilinearidade e da teleologia, e medita sobre formas alternativas de contar uma estória sobre o passado. Em contraste com a confiança do narrador onisciente, ele repetidamente confessa sua própria ignorância sobre as motivações de seus personagens. Ele abre mão da pretensão de objetividade ao citar quase literalmente a famosa passagem da *Theory and History of Historiography* (1921) de Croce, na qual este reforça o inevitável presenteísmo de nossas versões da história. [...] Em vez de avaliar a significância dos eventos nos termos de suas causas e efeitos, ele prefere organizá-los sincronicamente.<sup>140</sup> (WESSELING, 1991, p. 132 - 133)

Esses quatro traços, portanto – a parcialidade do conhecimento histórico, a inconfiabilidade das fontes, a seletividade, e a narratividade – são articulados dentro do corpo do próprio texto ficcional, a partir do uso de diversas técnicas típicas das vanguardas literárias do século XX, como a colagem, o pastiche, a fragmentação do discurso, o desordenamento cronológico dos eventos da narrativa, o discurso indireto livre, etc. Modernistas e pós-modernistas, com suas respectivas especificidades, propõem formas de narrar o passado ficcionalmente distintas daquelas do romance histórico novecentista e, assim, engendram também uma consciência histórica própria de seu tempo.

Hutcheon, como mencionado, entende o advento da ficção histórica pós-modernista como a introdução de uma nova forma, distinta do “romance histórico” como tal. A categoria “metaficção historiográfica” busca designar algo que é diverso do romance histórico, ainda que tenha pontos de contato com ele. De Groot, contudo, prefere entender tais romances como desdobramentos da tradição genérica scottiana, ainda que possam assumir a forma de rupturas e experimentações:

Hutcheon argumenta que essa escrita [*a metaficção historiográfica*] não é “apenas mais uma versão do romance histórico”, contudo é evidente que ela é uma evolução dessa escrita, ainda que muito influenciada por modelos teóricos e novos estilos. Não importa se as ficções pós-modernas são romances históricos *stricto sensu*; certamente, suas práticas instituíram uma nova abordagem narrativa que retroalimenta a escrita do romance histórico contemporâneo. [...] A sustentação que Hutcheon tem no modelo de romance histórico de Georg Lukács é envolvente. Ela demonstra que suas definições chave sugerem que o romance histórico e a metaficção historiográfica devem habitar territórios diferentes, ainda que haja

---

<sup>140</sup> “While representing important differences between the nineteenth and the twentieth centuries, the narrator repeatedly expresses the idea that these changes require that we relinquish nineteenth-century modes of narration. Accordingly, the narrator gives up on omniscience, objectivity, unilinearity and teleology, and broods over alternative ways of telling a story about the past. In contrast to the confidence of the omniscient narrator, he repeatedly confesses his own ignorance about the motives of his characters. He renounces the pretension to objectivity by quoting almost literally the famous passage from Croce’s *Theory and History of Historiography* (1921) in which the latter emphasizes the inevitable presentism of our versions of history. [...] Rather than assess the significance of events in terms of their causes and effects, he prefers to organize them synchronically.”

intercessões [...]. Contudo, podemos questionar as suas confiantes afirmações. As metaficções historiográficas sobre as quais ela escreve tomam seus impulsos experimentais de um novo entendimento sobre a história, sem dúvidas, mas elas também tomam sua habilidade formal de interrogar o realismo e ressaltar sua própria metaficcionalidade do conjunto maduro e cético de regras já colocadas para a ficção histórica.<sup>141</sup> (DE GROOT, 2010, p. 119)

Esta tese segue na direção do argumento de de Groot. É evidente que as profundas transformações históricas e epistemológicas do século XX deixaram marcas indeléveis na produção literária, e a ficção histórica não foi exceção. Contudo, uma consciência “historiográfica-metaficcional” sempre esteve latente no romance histórico; a própria crítica de Lukács aos romances do período que ele entende como a “decadência” do gênero, no final do século XIX, direciona-se, em grande medida, às concepções historiográficas (equivocadas, sob a perspectiva marxista do autor) que eles engendraram. Tomando um exemplo isolado, a efeito de ilustração, ao discutir *Salammbô*, de Flaubert, em certa altura Lukács argumenta que, no livro, a “ausência de relação entre a ação política e a tragédia humana que desperta o interesse do leitor mostra claramente a mudança sofrida pelo sentimento histórico nessa época” (LUKÁCS, 2011, p. 233). Por outro lado, em seu elogio a Scott, o filósofo argumenta que a forma que as “grandes figuras históricas” surgem em *Waverley* e nos demais romances históricos do autor evidencia uma consciência histórica consonante à noção hegeliana de “indivíduos histórico-mundiais” (LUKÁCS, 2011, p. 57).

É claro que, a partir do século XX, e em particular na prosa experimental de modernistas e pós-modernistas, o caráter metaficcional dos romances que tomam o passado histórico como matéria se torna muito mais explícito, articulado “a peito aberto” na tessitura do próprio texto. Essa é, sem dúvida, uma transformação. Contudo, argumento aqui na direção de de Groot, no sentido de afirmar que tal transformação, por si só, não configuraria uma ruptura com o que é tomado, nesta tese, como o cerne do romance histórico como gênero: a tematização de um passado histórico por meio da forma do romance que engendra, de diferentes medidas, concepções não só sobre os eventos retratados, mas, principalmente, sobre a própria história e a historiografia. Essa transformação, eu acredito, não é da ficção

---

<sup>141</sup> “Hutcheon argues that such writing is ‘not just another version of the historical novel’, yet it is clear that it is an evolution of such writing, albeit one which is heavily influenced by theoretical models and new styles. Whether such postmodern fictions are strictly historical novels is a moot point; certainly their practice has instituted a new narrative approach that feeds back into contemporary historical novel writing. [...] Hutcheon’s reliance on Georg Lukács modelling of the historical novel form is compelling. She demonstrates that his key definitions suggest that the historical novel and historiographic metafiction might inhabit different, although surely overlapping, territory. [...] However, we might quibble with her confident assertions. The postmodern historiographic metafiction that she writes about take their experimental purchase from their new understanding of history, no doubt, but they also take their formal ability to interrogate realism and to highlight their own metafictionality from the mature, skeptical set of generic rules already in place for historical fiction.”

histórica tão somente; é uma transformação da epistemologia da história no século XX, à qual a ficção histórica não pode deixar de responder. É nesse sentido que os romances sobre a Segunda Guerra Mundial escritos nas últimas duas décadas serão analisados, no capítulo 4, como “romances históricos”. Contudo, o corpus primário desta tese revela um fenômeno intrigante; ainda que os romances analisados certamente sejam tributários dos desenvolvimentos das experimentações estéticas das vanguardas do século XX – na medida em que qualquer produção literária contemporânea não consegue deixar de ser – eles, curiosamente, parecem dever mais ainda ao romance histórico “clássico”, “scottiano” ou “realista” do século XIX.

### 2.3.3. O “realismo com peso na consciência” da literatura contemporânea

O uso do modo realista em ficções sobre o passado não se manteve adormecido enquanto romancistas modernistas e pós-modernistas punham de cabeça para baixo as convenções novecentistas sobre a escrita histórica. É possível dizer que, enquanto nos círculos da literatura canônica acolhida pela crítica e pela academia a metaficção historiográfica dominava o terreno, uma história paralela da ficção histórica estava em curso nos best-sellers da literatura popular – especialmente o gênero editorial reconhecido no mundo anglófono como “*Historical romance*”, uma expressão de difícil tradução para o português visto que, nela, a palavra “*romance*” designa não a “*novel*”, o gênero romanescos, mas sim uma “história de amor”, um “romance” no sentido que a palavra tem no senso comum da língua portuguesa. Uma tradução extremamente imperfeita, em português, seria “romance histórico romântico”. Mais complicado ainda é o esforço de traduzir a designação de obras do gênero que não envolvem o passado histórico: “*romance novels*”, ou, “romances românticos”. Para efeito de clareza, designaremos, nesta tese, esse ramo da literatura popular como *romance*, em itálico, aludindo à palavra de língua inglesa. Como define de Groot:

O *romance* é um subgênero no qual desejos sexuais ou românticos figuram com proeminência, e frequentemente foi definido como vazio e conservador, na medida que ele sustenta os modelos dominantes de ordenamento social: família, relacionamentos heteronormativos e papéis de gênero estritamente definidos. (GROOT, 2010, p. 51-52).<sup>142</sup>

---

<sup>142</sup> “Romance is a sub-genre in which sexual or romantic desire figures high, and has often been characterized as empty and conservative, in so far as it seems to sustain the dominant models of social ordering: family, heteronormative relationships and strictly defined gender roles.”

Essa perspectiva sobre o *romance* é contestada por diferentes autores (HUGHES, 2005; RADWAY, 2009; DE GROOT 2010; 2016), especialmente, por leituras feministas que buscam compreender a recepção de tais obras de formas mais matizadas. O que nos interessa, porém, nesse momento, é entender como o *romance* de matiz histórica tem uma trajetória própria ao longo do século XX, independente das transformações da metaficção historiográfica. Hughes (2005) narra como o gênero já estava presente no início daquele século, na obra de autores como Stanley Weyman, Rafael Sabatini e até Sir Arthur Conan Doyle – embora, a essa época, ainda em um formato que apelava para “ambos os gêneros” – e alcançou grande sucesso com os *romances* “para mulheres” de Georgette Heyer em meados do século. Para efeito de ilustração do impacto do gênero, vale mencionar que, no mercado estadunidense, a publicação de *romances* históricos atingiu a marca estimada de 778 obras publicadas em um só ano em 2001 (DYER, 2005).

De Groot aponta que, além dos romances históricos populares “para mulheres”, na forma dos *romances*, o século XX testemunha também uma notável produção de romances históricos populares “para homens”, na forma de romances de aventura ambientados em períodos de convulsão política e, principalmente, de guerra:

O que imediatamente chama atenção é que a ficção histórica para homens tende a ser mais baseada na aventura e se ocupa principalmente com a guerra. As séries de romances por Frederick Marryat, G. A. Henty, R. M. Ballantyne, C. S. Forester, Richard Woodman, Bernard Cornwell, Patrick O’Brian, Simon Scarrow e Dudley Pope consideram as carreiras de soldados e marinheiros e suas contribuições para a história através de sua participação no combate. Esses romances apresentam um conjunto de masculinidades possíveis em uma narrativa nacionalista relativamente conservadora. Seus modelos de heroísmo são em grande parte diretos, focados no dever, engenhosos, violentos e homosociais. Eles apresentam um processo histórico no qual o personagem central é repetidamente testado, de alguma forma, antes de conseguir algum tipo de sucesso marcial. Os livros são repletos de detalhes, especialmente militares, marciais e técnicos.<sup>143</sup> (DE GROOT, 2010, p. 78)

Alguns exemplos desses romances “de guerra” da literatura popular serão retomados e mais bem delineados no capítulo seguinte. De fato, a guerra – assim como a conquista do Oeste estadunidense do século XIX, as crônicas arturianas, os romances de cavalaria, as

---

<sup>143</sup> “What is immediately striking is that historical fiction for men tends to be more based in adventure and concerned in the main with warfare. The series of novels by Frederick Marryat, G. A. Henty, R. M. Ballantyne, C. S. Forester, Richard Woodman, Bernard Cornwell, Patrick O’Brian, Simon Scarrow and Dudley Pope all consider the careers of soldiers and sailor and their particular contribution to history through their participation in combat. These novels present a set of possible masculinities within a relatively conservative nationalistic narrative. Their models of heroism are largely straightforward, dutiful, resourceful, violent and homosocial. They present a process of history in which the central character is repeatedly tested in some way before achieving some form of martial success. The books abound with detail, mainly military, martial and technical.”

conquistas do império romano, as campanhas de saqueio por parte dos povos nórdicos durante a Idade Média, e outros – é uma temática extremamente recorrente nesse nicho da literatura popular que de Groot chama de “ficção histórica para homens”. É notável, porém, que sua forma de tematizar e articular a experiência da guerra é muito distinta do cânone da literatura de guerra moderna que baliza as discussões desta tese. Como de Groot ressalta, esses romances populares usam a guerra de pano de fundo para a construção de modelos de heroísmo focados em valores patriarcais e heteronormativos, constituindo, em última análise, verdadeiros elogios ao belicismo e ao militarismo – ao contrário da tradição crítica, psicológica, testemunhal, traumática e ambígua dos romances de guerra. Lançando mão da tipologia de Brosman (1992) para as “funções da literatura de guerra”, diríamos que nos “romances históricos para homens”, aos quais de Groot alude, prevalece a “função moral” da literatura de guerra, que compreende as narrativas de “modo heroico”, que tem entre seus propósitos principais “o estabelecimento de parâmetros de conduta militar e a inspiração de um espírito bélico” e “agir na imaginação dos jovens para moldar um senso de propósito nacional”, constituindo para gerações de homens jovens um “fator crucial no seu amor pelas forças armadas e no seu entusiasmo pela guerra” (BROSMAN, 1992, p. 86-87).<sup>144</sup>

Não é possível dizer, porém, que hoje o modo realista ainda esteja confinado à “literatura popular”. Baßler (2016), em um estudo panorâmico sobre a literatura e a televisão alemãs contemporâneas, propõe que, pelo contrário, o realismo é o “procedimento narrativo do nosso presente” (BAßLER, 2016, p. 77). Indo ao encontro da definição proposta acima da literatura de modo realista como uma literatura “sem ruídos”, ele afirma que “o realismo como um procedimento [...] para o leitor, é sobretudo uma coisa: confortável” (BAßLER, 2016, p. 80). Citando a recepção crítica da obra de Bernhard Schlink e da de Judith Hermann, o autor afirma:

Aqui tudo é claro: “Se lê. E se entende”. Assim um resenhista de Bernhard Schlink certa vez descreveu com exatidão o efeito do estilo de narrativa realista. No *mainstream* da literatura e da crítica literária alemã, há tempos já não vale mais como veredito, mas muito mais como um elogio, quando se diz sobre uma autora que ela narra “como se o assalto da modernidade contra o narrar nunca houvesse existido” (como Burkhard Spinnen, em 1998, sobre Judith Hermann). (BAßLER, 2016, p. 81)

---

<sup>144</sup> “[...] has as one of their primary purposes [...] the settings of standards of military conduct and the inspiring of a warlike spirit. [...] Modern war literature [...] have acted on the imagination of the young to shape a sense of national purpose and inspire a bellicose spirit. [...] for many [...] young men, literary texts seem to have been a crucial factor in their love of the military and their enthusiasm for war.”

Baßler ressalta, ainda, que hoje “o fantástico e a escrita realista [...] não são necessariamente antônimos” (BAßLER, 2016, p. 82), constatando que gêneros como o terror, a ficção científica e o fantástico medieval, hoje, dependem de ser uma “literatura especialmente legível, totalmente plena [...] virtualmente o modelo para um realismo popular” (BAßLER, 2016, p. 82). Mas, a exemplo das críticas sobre Schlink e sobre Hermann que ele cita, Baßler reconhece que há, tanto na produção quanto na recepção dessas obras, uma consciência – ou, ainda, como ele coloca, um “peso na consciência” – do legado poético dos experimentalismos “antirrealistas” (como ele coloca) do século XX:

Assim, constatamos: nossa literatura contemporânea é, no fundo, uma literatura realista e legível, mas tem a necessidade de se justificar por isso. Trata-se, por assim dizer, de um realismo com peso na consciência, porque, mediante seus procedimentos, o “registro realista” como “variante mais ingênua da política imagética” [...] necessariamente fica abaixo do nível dos potenciais poéticos da literatura que a modernidade abriu. (BAßLER, 2016, p. 82)

Proponho aqui, portanto, que diversas expressões do romance histórico contemporâneo sobre a Segunda Guerra Mundial compartilham desse movimento de um “realismo com peso na consciência” a que alude Baßler. Suas técnicas narrativas – o modo de descrição, o arranjo cronológico dos eventos, os seus protagonistas – e as perspectivas historiográficas que eles engendram e a forma com que eles o fazem, abdicando da “metaficcionalidade historiográfica” explícita dos pós-modernistas, os aproximam muito mais do legado scottiano do que de seus predecessores imediatos do século XX. É verdade que o legado das vanguardas do século XX é inevitável e, portanto, não deixa de se manifestar ao longo dos romances. Contudo, o “modo” em que eles se articulam é, inquestionavelmente, realista. No quarto capítulo desta tese, discutirei alguns aspectos dos romances do corpus primário com vistas a evidenciar a forma que o romance histórico sobre a Segunda Guerra Mundial assume, como ele articula o modo realista de narrativa, como ele opera a transformação do passado em narrativa ficcional e quais perspectivas historiográficas tais estratégias podem engendrar.

#### **2.4. Quarta encruzilhada: História, memória e ficção**

*Morrer de lembrar  
Lembrar de esquecer  
Esquecer de lembrar*  
(WALTER FRANCO, 1975)

O leitor atento e, especialmente, familiarizado com a fortuna teórica dos *memory studies* certamente terá notado que as diferentes abordagens que fiz ao par memória/história até aqui omitiram um terceiro elemento central para os debates: o **esquecimento**. O termo é justamente o que arremata o título do volume de Ricœur (2007) que tem servido de espinha dorsal para este capítulo, *A memória, a história, o esquecimento*, e é o tema do terceiro capítulo da terceira seção – a última, com exceção do epílogo – do livro, constituindo uma espécie de ponto de fuga para onde apontam as discussões do filósofo sobre a fenomenologia da memória, a epistemologia da história e a metafísica da condição histórica. Em *Espaços da Recordação* (2011), de Aleida Assmann, a categoria surge no momento em que a autora passa a descrever o final da “secularização da memorização” – que coincide com a transformação de “memória” em “história” –, na definição das noções de “memória funcional” e “memória cumulativa”, é pano de fundo para todas as discussões sobre as *media* da memória e é, por fim, uma espécie de ponto de partida para a discussão da autora sobre o arquivo. O esquecimento – ou uma noção dele, ao menos – é também um ponto de partida para Pierre Nora em *Lieux de mémoires* (1996), que inicia com uma constatação sobre a “morte da memória” e o “nascimento da história” como motes provocadores; mas também uma outra noção de esquecimento, um esquecimento aniquilador da própria ambição historiadora, está presente em uma das mais notórias frases do capítulo introdutório do volume, “arquivem o quanto quiserem: algo sempre ficará de fora” (NORA, 1996, p. 9)<sup>145</sup>. É um artigo de Márcio Seligmann-Silva intitulado justamente “Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento” que abre a coletânea *História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes* (2003), de organização do próprio autor, um dos volumes mais importantes sobre a literatura de testemunho – e, talvez, dos *memory studies* de um modo geral – editados no Brasil. Após intitular uma seção do primeiro capítulo de *Memory in Culture* (2011) como “Memória, rememoração ou esquecimento?” (ERLL, 2011, p. 7), Erll responde à própria pergunta afirmando que “[e]ssa, é claro, é a pergunta errada: o estudo da memória não pode existir sem algum desses três termos” (ERLL, 2011, p. 7). Esses são alguns exemplos, e outros poderiam ser elencados, que evidenciam a indissociabilidade da noção de “esquecimento” do par história/memória. Devo afirmar que minha omissão dos debates sobre o esquecimento, até aqui, foi deliberada. Optei por trazer o termo à tona nesta última encruzilhada por acreditar que o esquecimento é, precisamente, a condição necessária para o cruzamento triplo entre as estradas da história, da memória e da ficção.

---

<sup>145</sup> “Archive as much as you like: something will always be left out.”

Partindo do plano da memória individual, a primeira noção sobre esquecimento que, provavelmente, ocorre no senso-comum é de uma disfunção ou falha da memória, às vezes causada pela passagem do tempo, às vezes por alguma ocasião psicopatológica – é o caso da amnésia. “Tratando-se do esquecimento definitivo”, diz Ricœur, referindo-se no uso do termo “definitivo” ao esquecimento que não pode vir a ser remediado por um esforço de rememoração, “atribuível a um apagamento dos rastros, ele é vivido como uma ameaça: é contra esse tipo de esquecimento que fazemos trabalhar a memória, a fim de retardar seu curso, e até mesmo imobilizá-lo” (RICŒUR, 2007, p. 435). O filósofo dedica várias páginas a discutir o fenômeno da “amnésia” em sua raiz cortical, ou seja, fisiológica, em diálogo com os avanços da neurociência da época. Ainda que tal abordagem seja, naturalmente, relevante – e que o próprio esforço de Ricœur em incorporar as neurociências à sua discussão o coloque como um ponto fora da curva no panorama dos *memory studies* da virada do século –, esse aspecto da discussão não será pertinente para esta pesquisa. Nesse sentido, aproprio-me da afirmação do próprio filósofo de que “podemos desenvolver um discurso ético e político sobre a memória – e empreender atividades científicas especializadas em várias ciências humanas – sem mesmo mencionar o cérebro” (RICŒUR, 2007, p. 432).

Interessa-me aqui abordar, inicialmente, duas facetas do “esquecimento” elencadas por Ricœur: o “esquecimento de reserva” e o “esquecimento de recordação”. Por “esquecimento de recordação”, ele se refere aos fenômenos por meio dos quais a atividade de recordação – o esforço mental consciente de recuperação das afecções – é impedida. Ao investigar, então, essa faceta do esquecimento, percebe ser impossível lidar de forma separada com as manifestações individuais e coletivas do esquecimento, pois estão “inextricavelmente misturadas [...] a ponto de as experiências mais perturbadoras do esquecimento, como a obsessão, somente desenvolverem seus efeitos mais maléficos na escala das memórias coletivas” (RICŒUR, 2007, p. 451). A partir dessa constatação, o autor propõe uma tipologia dos “usos e abusos do esquecimento de recordação”, em que investiga e apresenta as formas coletivas de abuso da memória de recordação e os consequentes fenômenos de esquecimento em nível individual e coletivo.

Ricœur dá o nome de “memória impedida” ao primeiro desses abusos da memória de recordação. Nesse primeiro passo, o filósofo ainda se localiza em um nível psicopatológico, não tendo passado ao nível coletivo (RICŒUR, 2007, p. 455). A definição desse abuso consiste em uma articulação dos ensinamentos da psicanálise e da posição de Freud sobre o fenômeno compulsivo da repetição e da obsessão, quando o paciente se fixa em uma determinada memória, palavra ou evento como forma de “encobrir” outro; “o próprio

esquecimento é chamado de trabalho na medida em que é a obra da compulsão de repetição, a qual impede a conscientização do acontecimento traumático” (RICŒUR, 2007, p. 452). Retornamos, aqui, a um terreno já percorrido anteriormente (cf. 2.2.1.) e muito caro à literatura de testemunho: o evento traumático que não se permite recuperar, inenarrável, impensável, inimaginável, ao auxílio do qual – como vimos com Seligmann-Silva (2008) – a ficção frequentemente vai.

O segundo abuso identificado por Ricœur, já ingressando no campo da memória coletiva, é o da “memória manipulada”. Trata-se, aqui, do esquecimento operado no nível ideológico, por meio do caráter seletivo das narrativas memoriais coletivas e do papel dos estados e demais esferas de poder na consolidação das identidades nacionais e na supressão de narrativas divergentes. Retomando uma discussão feita em uma seção anterior do livro à luz da noção de esquecimento, Ricœur afirma:

Por que os abusos da memória são, de saída, abusos do esquecimento? [...]por causa da função mediadora da narrativa, os abusos da memória tornam-se abusos de esquecimento. De fato, antes do abuso, há o uso, a saber, o caráter inelutavelmente seletivo da narrativa. [...] Alcançamos, aqui, a relação estreita entre memória declarativa, narratividade, testemunho, representação figurada do passado histórico. Como notamos então, a ideologização da memória é possibilitada pelos recursos de variação que o trabalho de configuração narrativa oferece. As estratégias do esquecimento enxertam-se diretamente nesse trabalho de configuração: pode-se sempre narrar de outro modo, suprimindo, deslocando as ênfases, refigurando diferentemente os protagonistas da ação assim como os contornos dela. Para quem atravessou todas as camadas de configuração e refiguração narrativa [...] o perigo maior, no fim do percurso, está no manejo da história autorizada, imposta, celebrada, comemorada – da história oficial. O recurso à narrativa torna-se assim a armadilha, quando potências superiores passam a direcionar a composição da intriga e impõem uma narrativa canônica por meio de intimidação ou de sedução, de medo ou de lisonja. Está em ação aqui uma forma artilosa de esquecimento, resultante do desapossamento dos atores sociais de seu poder originário de narrarem a si mesmos. Mas esse desapossamento não existe sem uma cumplicidade secreta, que faz do esquecimento um comportamento semipassivo e semi-ativo, como se vê no esquecimento de fuga, expressão da má-fé, e sua estratégia de evitação motivada por uma obscura vontade de não se informar, de não investigar o mal cometido pelo meio que cerca o cidadão, em suma por um querer-não-saber. (RICŒUR, 2007, p. 455)

O esquecimento da memória manipulada, portanto, opera em pelo menos dois níveis. Por um lado, como parte do aparato ideológico do discurso oficial, ele opera através da seleção, da exclusão, da repressão e da modulação das narrativas da memória coletiva, de forma a conformar o que se vem a entender como “história oficial” – relegando a um “esquecimento”, portanto, as versões divergentes. Por outro, ele opera também – de forma “semipassiva e semiativa” – com a cumplicidade dos sujeitos, na forma do “querer-não-saber”. O exemplo examinado por Ricœur é o do colaboracionismo com o regime nazista na

França e, em especial, da cumplicidade do governo de Vichy – examinado à luz do livro *Le Syndrome de Vichy* [“A Síndrome de Vichy”], de Henry Rousso. O volume, muito criticado pelo seu uso da teoria freudiana para explicar fenômenos históricos, argumentava, em síntese, que a partir dos anos 1950 existe, na França, um período de “repressão” da memória, alimentado pela anistia dos colaboradores e pela renovação da fragmentação da esquerda após o final da guerra, em que o país nega a existência do colaboracionismo ou o reduz a um rodapé na história da guerra (SULEIMAN, 2006, p. 221), reforçando o mito de uma França unida que enfrentou o nazismo alemão. Ricœur retoma a afirmação de Rousso de que “Vichy sempre foi, e ainda é, nulo e inexistente” (ROUSSO apud RICŒUR, 2007, p. 458) e completa afirmando que Vichy foi, então, “posto entre parênteses, ocultando-se assim a especificidade da ocupação nazista. O retorno das vítimas do universo concentracionário torna-se assim o acontecimento mais rapidamente recalçado” (RICŒUR, 2007, p. 458).

O último exemplo de esquecimento como abuso da memória de recordação é o caso da anistia e, “de modo mais marginal, do direito de graça” (RICŒUR, 2007, p. 459). O caso, aqui, é de um esquecimento comandado, mas de natureza distinta da memória manipulada; o procedimento não é ideológico/repressivo, mas diretamente jurídico, e atende a uma necessidade de pacificação social após um período de convulsão interna, como guerras civis. Ricœur recorda a fórmula da anistia registrada por Aristóteles na *Constituição de Atenas*: “é proibido lembrar os males” (ARISTÓTELES apud RICŒUR, 2007, p. 460). Uma proclamação, portanto, que torna a guerra civil um “passado a não ser recordado”; “mais radicalmente, a democracia quer esquecer que ela é poder (*kratos*)” (RICŒUR, 2007, p. 461). O filósofo cita, em seguida, o Edito de Nantes, promulgado por Henrique IV ao final das guerras religiosas na França no século XVI, destacando o Artigo 1, que determina que “a memória de todas as coisas passadas de ambos os lados [...] permanecerá apagada e adormecida como coisa não ocorrida” (RICŒUR, 2007, p. 461); e o Artigo 2, que proíbe “renovar a memória desse passado, atacar, ressentir, insultar ou provocar um ao outro em reprovação pelo que ocorreu por qualquer motivo e pretexto” (RICŒUR, 2007, p. 461). Ricœur conclui, sobre a anistia:

É obviamente útil – é a palavra justa – lembrar que todo o mundo cometeu crimes, pôr um limite à revanche dos vencedores e evitar acrescentar os excessos da justiça aos do combate. Mais que tudo, é útil, como no tempo dos gregos e dos romanos, reafirmar a unidade nacional por uma cerimônia de linguagem, prolongada pelo cerimonial dos hinos e das celebrações públicas. Mas o defeito dessa unidade imaginária não seria o de apagar da memória oficial os exemplos de crimes suscetíveis de proteger o futuro das faltas do passado e, ao privar a opinião pública

dos benefícios do *dissensus*, de condenar as memórias concorrentes a uma vida subterrânea malsã?

Ao se aproximar assim da amnésia, a anistia põe a relação com o passado fora do campo em que a problemática do perdão encontraria com o *dissensus* seu justo lugar. (RICŒUR, 2007, p. 462).

Os três tipos de esquecimento como abusos da memória enumerados por Ricœur oferecerão parâmetros importantes para a análise dos romances que será empreendida no capítulo 4 desta tese. Os dois últimos – a memória manipulada e a anistia –, em particular, serão valiosos para pensar as representações de perpetradores (alemães e espanhóis) nos romances. Contudo, a noção mais global de esquecimento que proporei aqui como a condição possibilitadora do nexos história-memória-ficção é o que Ricœur buscou chamar de “esquecimento de reserva”.

O “esquecimento de reserva” é a condição necessária para o fenômeno do “reconhecimento”, ao qual já aludi anteriormente (cf. 2.1.1.; 2.2.). O reconhecimento – o momento em que se constata que aquilo que pareceu estranho por um momento é, na realidade, familiar – só é possível porque algo que se pensava esquecido fora, de alguma forma, armazenado; ou seja, a afecção original – o *tupos* –, por meio de algum mecanismo, permanece ao longo do tempo e, ainda que não necessariamente disponível a qualquer momento, torna-se acessível no momento do reconhecimento. O reconhecimento é “o ato mnemônico por excelência” (RICŒUR, 2007, p. 438), que resolve o enigma principal que assombra todo o texto do filósofo, a aporia da “presença da ausência”. O “esquecimento de reserva” surge, na teoria de Ricœur, para tentar comportar a noção de que algo da afecção se perde, mas pode ser posteriormente recuperado – “Aparecer, desaparecer, reaparecer” (RICŒUR, 2007, p. 437). O esquecimento de reserva “designa então o caráter *despercebido* da perseverança da lembrança, sua subtração à vigilância da consciência” (RICŒUR, 2007, p. 448) e “reveste-se de uma significação positiva na medida em que o tendo-sido prevalece sobre o não ser mais na significação vinculada à ideia do passado. O tendo-sido faz do esquecimento o recurso imemorial oferecido ao trabalho da lembrança” (RICŒUR, 2007, p. 451). Ele configura, portanto, para Ricœur, um reservatório da rememoração, a potência de permanência para onde o passado desaparece antes de reaparecer no milagre do reconhecimento.

Ao falar com Ricœur sobre um “esquecimento de reserva” estou, portanto, em um terreno muito similar ao que percorri quando falei sobre “memória cumulativa” com Aleida Assmann (cf. 2.1.3.). Essa, convém lembrarmos, é um “depósito de provisões para memórias funcionais futuras” (ASSMANN, 2011, p. 153), que contém “o que se tornou inutilizável,

obsoleto e estranho: o saber objetivo neutro e abstrato-identitário, mas também o repertório de possibilidades perdidas, opções alternativas e chances desperdiçadas” (ASSMANN, 2011, p. 150). Ela constitui, “enquanto contexto das diversas memórias funcionais, o próprio horizonte externo a elas, a partir do qual as estreitas perspectivas em relação ao passado podem ser relativizadas, criticadas e transformadas” (ASSMANN, 2011, p. 154). A coincidência com Ricœur é reforçada pela conexão que Assmann faz entre sua noção de “memória cumulativa” e as duas faces da memória descritas por Lutz Niethammer, “tradição” e “resquício” [*Überrest*]. Na explicação que a autora faz dessa distinção, acredito ser possível identificar uma ressonância das elaborações de Ricœur sobre o “esquecimento de reserva”: “Tradição [...] corresponde à memória consciente e voluntária [...]. Os resquícios, por sua vez, correspondem a uma *mémoire involontaire* que ainda não se presta (ou não se presta mais) à consciência” (ASSMANN, 2011, p. 154-155). Ao falarmos de uma “memória involuntária que ainda não se presta ou não se presta mais à consciência”, creio ser possível perceber que estamos falando do mesmo fenômeno de “aparecimento-desaparecimento-reaparecimento” do esquecimento de reserva; uma memória que foge à consciência, mas não exatamente se perde na amnésia – pensamos aqui, então, no esquecimento não como antimemória, mas como potência de memória. E ao falarmos em potência de memória, é claro, somos inescapavelmente remetidos ao arquivo: “O arquivo adquire um significado de destaque como memória potencial ou pré-condição material para memórias culturais futuras” (ASSMANN, 2011, p. 369).

Contudo, é necessário retornar à máxima de Nora (1996, p. 9): “arquivem o quanto quiserem: algo sempre ficará de fora”. O esquecimento como potência da memória e da história é, sempre, potência – ou seja, pode, ou não, emergir da bruma da reserva ou do arquivo. Ele atesta que o passado é, sempre, um país estrangeiro: pode-se estudá-lo, visitá-lo e escutar os seus nativos, mas nunca ser um deles. O passado permanece estranho ou, ainda, estrangeiro.

Retornemos, brevemente, a Manzoni, sobre o ofício do romancista histórico: “você quer que ele [o romancista histórico] te dê não apenas os ossos da história, mas algo mais rico, mais completo. De certa forma, você quer que ele coloque a carne de volta no esqueleto que é a história” (MANZONI, 1984, p. 68)<sup>146</sup>. Complementemos com a constatação que Suleiman faz sobre a obra testemunhal-ficcional de Jorge Semprún: “Semprún, como testemunha

---

<sup>146</sup> “[...] you want him to give you, not just the bare bones of history, but something richer, more complete. In a way, you want him to put the flesh back on the skeleton that is history.”

sobrevivente, reivindica a veracidade incontroversa do seu testemunho como um todo; mas Semprún, como escritor, reivindica o direito de tomar certas liberdades quando elas são ‘mais efetivas do que a simples realidade’” (SULEIMAN, 2006, p. 136-137). As duas afirmações constataam uma insuficiência ou limitação dos esforços histórico e testemunhal; a história só é capaz de oferecer “os ossos”, enquanto o testemunho estrito oferece apenas uma “simples realidade”. Essa insuficiência, eu acredito, é o esquecimento: é o passado como potência, mas é, também, a amnésia; é o arquivo, mas, também, a impossibilidade do arquivo total. É da insuficiência da memória e da história que emerge a possibilidade da ficção sobre o passado. É onde a historiografia se cala, onde o arquivo não alcança ou onde a memória é impedida – pelo trauma, pela censura ou pela simples amnésia – que a imaginação pode oferecer “algo mais rico, mais completo”, como sugere Manzoni, ou até algo “mais efetivo”, como sugere Semprún. Não fosse o esquecimento, a memória e a história poderiam aspirar a ser arquivos totais, como em um conto de Jorge Luis Borges; nesse caso, toda ficção sobre o passado seria rasura, negacionismo ou, na melhor das hipóteses, experimentalismo pós-modernista. Havendo o esquecimento, a ficção histórica e testemunhal podem falar onde a história e a memória se calam.

Ao longo desta tese, pretendo esboçar uma demonstração de como uma modalidade da ficção – o romance – construiu e reconstruiu imagens do passado sobre os vestígios do esquecimento de um evento – a Segunda Guerra Mundial. No capítulo seguinte, isso se dará por meio de um resgate panorâmico da produção romanesca sobre a guerra em cinco países, que buscará iluminar, na medida do possível, as relações entre testemunho de guerra, *establishment* literário e ofício historiador no entorno das obras, e evidenciar algumas tendências gerais que podem ser notadas acerca das estratégias assumidas por diferentes romancistas e sua relação com o objeto-tema em questão. No capítulo 4, concentrarei minha análise em cinco romances contemporâneos que constituem o corpus primário desta pesquisa. À luz da fortuna crítica e teórica levantada neste capítulo 2, analisarei como os traços dos discursos histórico, histórico-ficcional e testemunhal se manifestam nas obras e, em que medida, a história e a memória da Segunda Guerra Mundial podem ser consideradas elementos constitutivos dessas narrativas em nível tanto diegético quanto extradiegético.

Uma pergunta que pode orbitar ao redor do objeto é: em que medida é possível chamar esses romances produzidos já no século XXI de “históricos” ou “testemunhais”? Em outras palavras, como definir se a representação ficcional do passado nesses romances dialoga mais diretamente com a representação mnemônica ou a historiadora? A resposta, acredito, passará pela argumentação de que esses romances **não** são testemunhais nos termos que aqueles

escritos por sobreviventes da guerra ao longo do século XX o são – ou seja, os romancistas que tomam a Segunda Guerra Mundial como *subject matter* de suas obras no século presente não compartilham do estatuto de *superstes* dos sobreviventes do século passado. Sua reconstrução do passado depende integralmente de narrativas de segunda mão. O estatuto das narrativas de segunda mão que constituem o repositório de referência para os autores, como evidenciarei, é principalmente historiográfico; apenas uma noção como a de “memória funcional”, de Assmann (2011) (cf. 2.1.3.) justificaria considerar a relação estabelecida entre os autores contemporâneos e a guerra que eles retratam como sendo uma de “memória” – e, ainda assim, acredito que esse seria um esforço deliberado de evitar usar a categoria “história”. A noção de pós-memória tampouco supre a questão: ainda que algumas das obras – como *Im Frühling sterben* – possam ser entendidas à luz da teoria de Marianne Hirsch, não há em outras – como *All the Light We Cannot See* – um elo familiar, filial ou étnico que justificaria inscrevê-los todos sob a égide da “pós-memória”. Em comum, como as análises do capítulo 4 evidenciarão, os romances compartilham um olhar para o passado intermediado pelo acúmulo da historiografia do século XX sobre a Segunda Guerra Mundial – o que os inscreve, acredito, firmemente no campo da ficção histórica. Contudo, as obras também compartilham o fato de todas empregarem, de diferentes formas e com diferentes efeitos, uma sucessão de dispositivos, imagens e retóricas diretamente inspirados e alusivos às narrativas de memória, em especial à literatura de testemunho. Em outras palavras: os romances não são testemunhais, mas **incorporam, em sua forma, inúmeros aspectos da literatura de testemunho e das metáforas e imagens da memória**. Ainda que a relação com o passado estabelecida pelas obras seja primariamente histórica/historiográfica, e não memorial/testemunhal, as narrativas apresentam inúmeras estratégias retóricas e linguísticas que reverberam a tradição das literaturas de memória. À luz das afirmações feitas por De Groot (2016) de que toda ficção histórica engendra uma perspectiva historiográfica, buscarei evidenciar, portanto, como a perspectiva historiográfica de vários dos romances históricos recentes sobre a Segunda Guerra Mundial compartilha alguns dos principais impulsos dos *memory studies*, tendo no testemunho sua imagem primordial. Esta tese busca evidenciar que, assim como o romance histórico realista *scottiano* do século XIX ressoava as formulações das ciências históricas daquele século, e as metaficções historiográficas da segunda metade do século XX nasceram das problematizações sobre a epistemologia da história articuladas pelos pós-estruturalistas; o romance histórico sobre a Segunda Guerra Mundial produzido no século XXI parece compartilhar de várias das mesmas inquietações que movimentaram os *memory studies* na historiografia, em particular, e nas humanidades, em geral, a partir dos anos 1980.

### 3. O ROMANCE DA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL

*“I’m getting back in my hole. You just sit tight and wait. If any Japs come, we’ve got to stop them.” Toglio’s voice was portentous, and Hennessey nodded eagerly. This was like a movie, he thought. Vague images overlapped in his mind. He saw himself standing up and repelling a charge.*  
(MAILER, [1948]/2010, p. 36, grifo meu)

Se comparada com sua “antecessora”, a Grande Guerra (1914-1918), a produção literária surgida durante a Segunda Guerra Mundial ou imediatamente após o seu fim não é tão volumosa e, possivelmente, nem tão canônica. Há certa injustiça na comparação, já que a experiência da Primeira Guerra moldou as referências, inclusive as referências literárias, acerca da percepção da guerra no mundo contemporâneo. Nesse sentido, Paul Fussell (2000, p. 156) reconhece que existe uma “[...] literariedade sem paralelo entre as fileiras que lutaram na Grande Guerra”<sup>147</sup> – e, ainda que seu estudo seminal sobre a literatura da Primeira Guerra Mundial e sua influência sobre o pensamento do século XX se concentre na produção inglesa de nomes como Siegfried Sassoon, Wilfred Owen, Thomas Hardy, Edmund Blunden e Robert Graves, é possível notar similar potência literária nas trincheiras opostas, na figura de autores como Ernst Jünger e Erich Maria Remarque. É notável, inclusive, que, em seu estudo sobre esses autores alemães, Krimmer sugira uma constatação parecida com a de Fussell, ao dizer que “[...] nossas noções sobre a literatura de guerra ainda são moldadas pelo vasto corpo de textos que buscavam elaborar a experiência da Grande Guerra”<sup>148</sup> (KRIMMER, 2010, p. 67).

O papel de “mídia oficial” para as narrativas da Segunda Guerra parece recair muito mais sobre o cinema do que sobre a literatura. A importância dos cinejornais durante o período do conflito e sua influência sobre a formação de uma memória coletiva da guerra é inegável. Discutindo a experiência e as memórias estadunidenses sobre o evento, Weinberg (1995, p. 581) chama os cinejornais da época de “o principal formato visual para a disseminação de imagens”,<sup>149</sup> e, ao discutir o surgimento de uma “marca” [*brand*] da Segunda Guerra Mundial no discurso estadunidense do final do século XX e início do século XXI, Salvati e Bullinger (2010, p.158) citam as convenções cinemáticas e documentais dos cinejornais da época da guerra como um dos recursos que atribuem às narrativas contemporâneas sobre o conflito uma dimensão de “autenticidade seletiva”. Na Alemanha, a situação não era muito diferente, ainda que, ao contrário dos estereótipos sobre o Terceiro Reich, grande parte da produção cinematográfica do período da guerra tenha se concentrado

<sup>147</sup> “[...] the unparalleled literariness of all ranks who fought the Great War.”

<sup>148</sup> “[...] our notions of war literature remain shaped by the vast body of texts that sought to come to terms with the experience of the Great War.”

<sup>149</sup> “[...] the main visual format for the dissemination of images [...].”

não em obras de propaganda *stricto sensu*, mas em peças de entretenimento e escapismo (especialmente filmes românticos e comédias) (EVANS, 2016, p. 658; SCHOEPS, 2003, p. 205), a importância dos cinejornais não pode ser subestimada: “O que eles [*o público*] realmente queriam ver era o mais recente cinejornal. (...) O cinejornal satisfazia a necessidade do público de informações de primeira mão a respeito da guerra, e muitas pessoas iam ao cinema para assisti-los, e não ao filme principal” (EVANS, 2016, p. 654). Mesmo no Brasil, observa-se tendência semelhante: em um levantamento da produção cinematográfica brasileira sobre a Segunda Guerra Mundial, Tomaim (2015, p. 183-184) constatou que, de 273 produções lançadas entre 1940 e 2015, 169 foram produzidas entre 1942 e 1945, a maior parte delas, cinejornais criados pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) ou pelas empresas Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil e Pan Filmes do Brasil.

A preponderância das narrativas audiovisuais se estende para além dos cinejornais. Entre os Aliados, isso se observa com mais clareza no caso dos Estados Unidos que, não tendo sofrido os impactos da guerra com a mesma intensidade que os países europeus, pôde manter uma produção profícua e ininterrupta durante e após o conflito. Além disso, sua posição de liderança militar e política do bloco ocidental, que se estabeleceu no fim da II Guerra, alçou o cinema estadunidense a um patamar de potência cultural global incomparável, tornando seus “filmes de guerra” os mais populares do mundo ocidental em termos de bilheterias. O envolvimento da indústria cinematográfica com o esforço de guerra data da aliança entre Hollywood e o *Office of War Information* [“Escritório de Informação de Guerra”] estadunidense para a produção de filmes instrucionais para as tropas e filmes de propaganda para a população civil (HARRIS, 2014; BURNS, 2010). A ida de cineastas como John Ford, Frank Capra, John Huston, William Wyler e George Stevens para o front na Europa levou à produção de obras aclamadas não só por sua importância política-propagandística durante a guerra como também por sua influência sobre a tradição do “cinema de guerra” (ficcional e documental) estadunidense; é possível citar obras como *The Battle of Midway* [*A Batalha de Midway*] (dir. John Ford, 1942), *Prelude to War* [*Prelúdio de uma Guerra*] (dir. Frank Capra, 1942), *The Memphis Belle: A Story of a Flying Fortress* [*Por Céus Inimigos*] (dir. William Wyler, 1944) e *Let There Be Light* [*Que se Faça Luz*] (dir. John Huston, [1946]/1980). Mesmo com o final do conflito, Hollywood ainda se ocupou por algumas décadas em traduzi-lo para as telas do cinema: entre os anos 1940 e 1960, posso ressaltar o lançamento de clássicos como *The Best Years of Our Lives* [*Os Melhores Anos de Nossas Vidas*] (dir. William Wyler, 1946), *The Bridge on the River Kwai* [*A Ponte do Rio Kwai*] (dir. David Lean, 1957) e *The Longest Day* [*O Mais Longo dos Dias*] (dir. Ken

Annakin, Andrew Marton, Bernard Wicki, [1962]/2013). Foi só com o início da guerra americana no Vietnã e o surgimento do movimento antiguerra nos EUA que a Segunda Guerra saiu dos holofotes, em prol de uma nova linguagem cinematográfica que melhor traduzisse os ânimos públicos diante desse novo conflito (FUSSELL, 2000; RAU, 2009).

O cinema também cumpriu papéis importantes durante e após a guerra fora do mundo anglófono. Na União Soviética, quando a vitória na “Grande Guerra Patriótica” servia como “a justificativa para o Estado Soviético, de onde ele tirava sua própria legitimidade” (GILLESPIE, 2018, p. 345)<sup>150</sup>, o cinema de guerra serviu como uma importante ferramenta de propaganda para a demonização do inimigo, tal como nos filmes *Raduga [O Arco-Íris]* (dir. Mark Donskoy, 1943) e *Idi i smotri [Vá e veja]*, (dir. Elem Klimov, [1985]/2017); para o culto às lideranças, como em *Padenie Berlina [“A Queda de Berlim”]* (dir. Mikheil Chiaureli, [1949]/2006); e para a valorização do sacrifício pessoal, como em *Oni srazhalis za rodinu [Eles Lutaram pela Pátria]* (dir. Sergey Bondarchuk, 1975). O cinema soviético, contudo, também pôde apresentar, em determinados períodos, uma reflexão mais crítica sobre os terríveis custos humanos da guerra, como em *Letiat zhuravli [Quando voam as cegonhas]* (dir. Mikhail Kalatozov, [1957]/2020) e *Ballada o soldate [A Balada do Soldado]* (dir. Grigoriy Chukhray, [1959]/2002).

Considerando o estágio do desenvolvimento tecnológico do período, é plenamente compreensível que o cinema tenha se tornado o veículo privilegiado pelas narrativas sobre a Segunda Guerra Mundial. Já em 1936, Benjamin celebrenemente anunciava no seu ensaio sobre a reprodutibilidade técnica que “o cinema é a forma de arte correspondente aos perigos existenciais mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo” (BENJAMIN, 1994, p. 192) – e afinal, qual perigo existencial mais intenso o homem contemporâneo de Benjamin enfrentaria se não a guerra que estava por ser deflagrada na virada daquela década? O filósofo ainda acrescenta que

(...) se pensarmos nas atualidades cinematográficas, cuja significação propagandística não pode ser superestimada, *que a reprodução em massa corresponde de perto à reprodução das massas*. [grifo no original] Nos grandes desfiles, nos comícios gigantescos, nos espetáculos esportivos e guerreiros, todos captados pelos aparelhos de filmagem e gravação, a massa vê seu próprio rosto. Esse processo, cujo alcance é inútil enfatizar, está estreitamente ligado ao desenvolvimento das técnicas de reprodução e registro. De modo geral, o aparelho apreende os movimentos de massas mais claramente que o olho humano. Multidões de milhares de pessoas podem ser captadas mais exatamente numa perspectiva a voo

---

<sup>150</sup> “The victory in the Great Patriotic War (1941-45) served as the justification of the Soviet State, from which it derived its very legitimacy [...]”

de pássaro. E, ainda que essa perspectiva seja tão acessível ao olhar quanto à objetiva, a imagem que se oferece ao olhar não pode ser ampliada, como a que se oferece ao aparelho. Isso significa que os movimentos de massa e **em primeira instância a guerra constituem uma forma do comportamento humano especialmente adaptada ao aparelho.** [grifo meu] (BENJAMIN, [1935-1936]/1994, p. 194-195).

Para Fussell (2000), a adequação entre a Segunda Guerra Mundial e a representação cinematográfica não se limita a uma coincidência histórica, a própria dinâmica do conflito e daqueles que o sucedem – particularmente no que eles se distinguem do caráter estático da guerra de trincheiras – torna o cinema seu meio apropriado. Propondo uma dicotomia entre a Primeira Guerra Mundial como uma guerra “teatral” e a Segunda Guerra como uma guerra “cinematográfica”, o autor afirma:

Tão apropriado quanto parece ser o sentido mais cinético do cinema se acoplar à experiência das guerras posteriores [*à Primeira Guerra Mundial*], guerras caracterizadas por uma nova distância geográfica, mobilidade, rapidez, complexidade tecnológica e crescente incredibilidade. “Foi como um filme”, pensa Hennessey, desembarcando em uma praia remota no sul do Pacífico em *The Naked and the Dead* de [Norman] Mailer. [...] Isso nos leva por alguma distância na direção da identificação que [Thomas] Pynchon faz, em *Gravity's Rainbow*, entre a guerra e o cinema: “No dia D”, diz um engenheiro alemão, “quando eu escutei o General Eisenhower no rádio anunciando a invasão da Normandia, eu achei que era, na verdade, Clark Gable, você já percebeu? as vozes são **idênticas.** [...]” “Sim, é um filme”, Pynchon anuncia, chegando quase à revelação final de que a própria vida moderna – equivalente, como seu livro mostra, à guerra moderna – é também um filme. Se não literalmente, pelo menos da seguinte forma: aqueles que lutaram na Segunda Guerra não conseguiam deixar de notar a dimensão extra de drama acrescida às suas experiências pelas suas memórias de filmes sobre a Grande Guerra. Colocado contra a parede na cabeça-de-praia de Anzio em 1944, Raleigh Trevelyan vê que o que ele está fazendo se relaciona, se não com a vida, pelo menos com a arte: “Estávamos travados da cabeça aos pés, completamente imóveis, com rajadas de sinalizadores chicoteando polegadas acima de nossas cabeças. Era mais uma vez o *set* de filmagens de *Nada de Novo no Front.*”<sup>151</sup> (FUSSELL, 2000, p. 220-221, grifos do autor)

---

<sup>151</sup>[...] Just as appropriate will seem the more kinetic sense of cinema attaching to the experience of later wars, wars characterized by a new geographical remoteness, mobility, rapidity, complex technology, and ever-increasing incredibility. “This was like a movie,” thinks Hennessey, landing on a remote South Pacific beach in Mailer’s *The Naked and the Dead*. [...] That takes us some distance towards Pynchon’s identification, in *Gravity’s Rainbow*, of war with film: “On D-Day,” says a German engineer, “when I heard General Eisenhower on the radio announcing the invasion of Normandy, I thought it was really Clark Gable, have you ever noticed? the voices are *identical.* [...]” “Yes, it *is* a movie,” Pynchon announces, arrived almost at the final disclosure that modern life itself – equivalent, as his book has shown, to modern war – is a film too. If not literally, then in this way: those who fought in the Second War couldn’t help noticing the extra dimension of drama added to their experiences by their memories of the films about the Great War. Pinned down on the Anzio beachhead in 1944, Raleigh Trevelyan sees that what he is doing has a relation if not to life at least to art: “We were jammed head to toe, completely immobile, with volleys of tracer like whiplashes a matter of inches overhead. It was a complete *All Quiet on the Western Front* film set once more.”

A citação de Fussell – em um estudo, percebe-se, sobre literatura e não sobre cinema – nos leva para mais perto do objeto em questão nesta tese. O crítico ressalta o caráter “cinemático” e, por consequência, “cinematográfico” da Segunda Guerra Mundial, mas ele evidencia tal caráter não por meio do estudo de filmes, e sim de romances. O que essa escolha sugere, acredito, é que ainda que o cinema possa ser a principal mídia responsável pela formação de nossas imagens coletivas sobre o conflito, a literatura se oferece como um objeto oportuno para observar quais imagens são essas. Em outras palavras, mesmo que a Segunda Guerra Mundial tenha sido registrada e mitificada como uma guerra mais “cinematográfica” do que “literária”, a literatura ainda constitui um objeto relevante para a investigação dos traços dessa narrativa mitificada. Além disso, acredito que ela abre caminho para a representação de perspectivas minoritárias e não-hegemônicas que raramente alcançam a película. Enquanto o cinema, e especialmente o cinema de guerra do século XX, é uma produção artística coletiva de centenas de pessoas, envolvendo orçamentos exorbitantes e intrinsecamente ligada à indústria cultural nacional e à própria propaganda de guerra, a literatura pode ser vista como seu oposto: ainda que haja uma dimensão coletiva na produção literária (que envolve revisores, editores, círculos literários etc.), existe uma voz autoral no seu centro que tem o potencial (nem sempre realizado, é necessário ressaltar) de andar para fora da curva da hegemonia, em parte, por funcionar em uma escala de criação, produção e financiamento muito distinta daquela em que o cinema opera. Isso não implica dizer que a literatura não possa constituir uma propaganda de guerra ou que seja imune a ela, mas sim reconhecer que, especialmente no que compete à produção ficcional sobre a Segunda Guerra Mundial, ela tende a gozar de uma autonomia ideológica muito maior do que a indústria cinematográfica.

Este capítulo propõe um o traçado de um mosaico histórico da produção romanesca dedicada à Segunda Guerra Mundial em cada um dos cinco países incluídos no escopo desta tese: Estados Unidos, Reino Unido, Alemanha, Espanha e Brasil. No caso dos dois últimos, cujo papel na guerra tende a ser secundarizado frente às grandes potências do Eixo e dos Aliados, o texto busca delinear também um panorama da atuação de cada país, em especial o seu papel no front. O foco na produção romanesca diz respeito ao recorte da pesquisa e, portanto, exclui outros gêneros de literatura ficcional como o conto, a crônica e a dramaturgia, além da poesia e de obras de não-ficção – como as biografias e memórias. Todos esses gêneros têm uma abundância de representantes dentro do panorama mais amplo das literaturas sobre a Segunda Guerra Mundial e sua omissão aqui deve ser entendida como uma mera questão de escopo, e não de importância ou hierarquia.

Cabe ressaltar outro aspecto do recorte deste corpus: o foco aqui são romances que tematizam a Segunda Guerra Mundial como um evento bélico-militar; nos interessam, portanto, as representações das forças armadas, dos efeitos dos bombardeios aéreos em populações civis, da experiência de combatentes e suas relações com oficiais, da condição de prisioneiros de guerra e demais consequências diretamente ligadas às mobilizações de tropas, tomadas de território, sítios etc. Dedico uma atenção reduzida, portanto, às obras que têm na guerra apenas um pano de fundo histórico cronológico, àquelas que focam nas tramas da espionagem internacional (tema particularmente comum em romances *noir*) e às obras que tematizam centralmente o regime nazista e suas políticas, incluindo o caso de presos políticos de células de resistência na França e em outros países ocupados. Ainda que tais experiências possam ser entendidas como “de guerra” em um sentido *lato*, para limitar o recorte desta tese, iremos compreendê-las, principalmente, como experiências de vivência sob regimes autoritários. Dessa forma, uma grande ausência se faz notada: os romances sobre a Shoah. É claro que é impossível dissociar completamente o genocídio industrial empreendido pelo Terceiro Reich da Guerra Mundial que o acompanhou; como afirma Susan Suleiman, “[s]e a Segunda Guerra Mundial foi possivelmente o evento central do século XX [...], é em grande parte porque o Holocausto foi parte dela” (2006, p. 3)<sup>152</sup>. Além do mais, os assassinatos industriais em massa perpetrados durante a Shoah se estendiam, também, a prisioneiros de guerra judeus ou comunistas, criando casos em que as experiências de “soldados” e “vítimas dos campos” acabam se sobrepondo. Contudo, as experiências das vítimas dos campos de concentração apresentam inúmeras particularidades que, quando aglutinadas às das demais vítimas e perpetradores da guerra como fenômeno bélico-militar, correm o risco de ser minimizadas. Embora a Shoah e a guerra sejam, em alguma medida, indissociáveis na memória coletiva contemporânea, como afirma Suleiman, é necessário entender a “literatura da Shoah” como um fenômeno à parte que, inclusive, foi objeto de amplos debates na crítica e na teoria literárias contemporâneas, já superficialmente delineados no capítulo anterior. É evidente, contudo, que há uma zona de intercessão que contempla obras que podem ser categorizadas tanto como “romances de guerra” quanto como “romances da Shoah” – essa zona é particularmente notável em romances mais recentes, discutidos na seção final deste capítulo.

---

<sup>152</sup>“If World War II was arguably the central event of the twentieth century, [...] it is in large part because the Holocaust was part of it.”

O objetivo aqui é preparar o terreno e, especialmente, oferecer um parâmetro de comparação para a análise dos romances do corpus primário da tese; esse corpus, já apresentado brevemente na introdução e aprofundado no próximo capítulo, é composto por **romances históricos** publicados no século XXI. Minha hipótese é de que grande parte das obras elencadas nas seções a seguir, especialmente as publicadas entre as décadas de 1940 e 1960, ao contrário daquelas que compõem o corpus primário, não devem ser definidas como romances históricos, pois, mesmo que tenham sido produzidas após o final do conflito, figuram a guerra não como um passado histórico, mas como um evento vivo e recente, frequentemente resgatado pela chave da memória individual, visto que a grande maioria dos autores são ex-combatentes e/ou vítimas. Colocando nos termos de Seligmann-Silva (cf. 2.2.1.), são romances com um alto **teor testemunhal**. O mosaico histórico delineado a seguir ilustrará como, ao longo das décadas, é possível discernir a passagem da Segunda Guerra Mundial de um tema “atual” para um tema “histórico”, e os efeitos dessa passagem na produção romanesca. A última seção deste capítulo se dedica aos romances publicados após os anos 1980 que representam, junto àqueles do corpus primário, os estágios mais recentes desse percurso histórico-literário. Pretendo, com o desenvolvimento desta tese, evidenciar que há diferenças qualitativas consideráveis entre os romances sobre a Segunda Guerra Mundial publicados no século XXI e aqueles publicados ao longo do século XX, e acredito que o mosaico histórico apresentado neste capítulo será de grande valia para a sustentação dessa hipótese.

Por fim, é preciso deixar claro que o levantamento apresentado neste capítulo não pretende, de forma alguma, ser exaustivo. Há certamente obras dignas de nota que, por quaisquer motivos, não são citadas nas seções a seguir. Buscou-se centrar a exposição naquelas que são mais canônicas ou representativas de algumas tendências gerais de cada literatura nacional discutida. O levantamento também se ancorou muito em esforços semelhantes por parte de outros autores, limitados a escopos nacionais – enquanto aqui busca-se uma abrangência mais transversal. Assim, a seleção de obras acabou determinada também, em grande medida, pela fortuna crítica já existente na área.

### 3.1. O romance estadunidense

Paul Fussell, ao argumentar em defesa do caráter “cinematográfico” da literatura da Segunda Guerra Mundial em trecho citado anteriormente, menciona duas obras de grande importância para a literatura anglófona sobre esse tema – *The Naked and the Dead* [*Os Nus e os Mortos*] [1948]/(2010), de Norman Mailer; e *Gravity's Rainbow* [*O Arco-íris da*

*Gravidade*] [1973]/(2012), de Thomas Pynchon. São exemplos interessantes por ilustrarem dois momentos distintos da produção literária estadunidense sobre o conflito.

*The Naked and the Dead* é, possivelmente, o mais aclamado exemplo de uma leva de romances produzidos nos EUA logo após o final da guerra. A ele, somam-se alguns outros publicados entre as décadas de 1940 e 1950, escritos por veteranos como Norman Mailer, fossem eles ex-combatentes ou jornalistas que cobriram a guerra no front. Dentre os mais notáveis, é possível citar *A Bell for Adano* [“Um sino para Adano”] [1944]/(2019), de John Hersey, que conta sobre um oficial ítalo-americano que se torna o prefeito interino de uma cidade litorânea na Sicília; *Casualty* [“Baixa”] (1946), de Robert Lowry, focado em um desiludido soldado raso do exército estadunidense alocado em uma monótona função burocrática em um acampamento da Força Aérea no interior da Itália; *The Young Lions* [Os Deuses Vencidos] [1948]/(2013), de Irwin Shaw, que acompanha a vida de três protagonistas durante a guerra, um sargento do exército alemão e dois soldados estadunidenses, um deles um tímido homem de origem judaica e o outro um produtor de teatro na Broadway; *Guard of Honor* [“Guarda de Honra”] [1948]/(1964), de James Gould Cozzens, um imenso romance que narra os eventos ao longo de três dias em uma base militar na Flórida em 1942, onde as tensões raciais se agravam após um oficial agredir seu subordinado, um piloto afro-americano; *The Caine Mutiny* [Os Revoltados do Caine], [1951]/(2013), de Herman Wouk, que descreve como a tripulação de um navio da Marinha estadunidense se amotina contra seu novo capitão, e o processo de corte marcial ao qual são posteriormente submetidos; *From Here to Eternity* [A Um Passo da Eternidade] [1951]/(2011), de James Jones, que foca em uma unidade de infantaria do exército estadunidense alocada em uma base no Havaí nos meses imediatamente antecedentes ao ataque contra Pearl Harbor; e *The Crusaders* [“Os Cruzados”] [1948]/(2018), de Stefan Heym, um autor alemão de origem judaica que se naturaliza estadunidense durante a guerra e se envolve no conflito em uma unidade de guerra psicológica que tinha o objetivo de escrever material de propaganda destinado aos soldados inimigos. Heym tem em sua produção literária obras tanto em inglês quanto em alemão.

Apesar de alguns dos romances mencionados terem sido muito bem recebidos à sua época – *From Here to Eternity* inspirou uma adaptação hollywoodiana estrelando Burt Lancaster, Donna Reed e Frank Sinatra que levou 8 dos 13 prêmios Oscar ao qual foi indicada; *The Caine Mutiny* foi adaptado para o cinema e para o teatro, em uma premiada peça da Broadway, além de ter sido vencedor do prêmio Pulitzer no ano de seu lançamento, feito também conquistado por *Guard of Honor* –, James Dawes (2009) reconhece que, de um modo geral, eles não deixaram marcas muito profundas na literatura e na crítica

estadunidenses, à exceção daquele escrito por Mailer, que o crítico afirma ter sido “um romance de estreia tão bem-sucedido que quase arruinou o jovem de 25 anos, por fazer seus trabalhos seguintes parecerem um fracasso” (p. 56)<sup>153</sup>. É interessante notar, por exemplo, que o romance de James Gould Cozzens, embora agraciado com o Pulitzer em 1948, esteve fora de publicação entre 1978 e 1998 e, ainda hoje, é difícil de ser encontrado. Focados em narrativas de front, particularmente da guerra do Pacífico e da frente ocidental europeia, os romances apresentam, em sua imensa maioria, uma perspectiva pessimista e muito pouco romântica sobre a guerra. O mito da “Guerra Boa”, que viria a emergir ao longo das décadas seguintes, impulsionado especialmente pelo cinema, não se faz presente aqui. Nota-se, ainda, nessas obras, uma filosofia “em geral existencialista” e um “fascínio sociológico com expor os espaços ocultos da sociedade (bordéis, redutos de apostas, prisões)” (DAWES, 2009, p. 56-57).<sup>154</sup>

Homberger (1986) reconhece nessas obras uma temática recorrente sobre a derrota do liberalismo, reflexo do desmonte dos programas do *New Deal*, iniciados em 1942 ainda na gestão Roosevelt e, especialmente, da derrota desastrosa de Henry Wallace nas eleições de 1948 e do novo *establishment* conservador que se consolida nos EUA com o início da Guerra Fria. Homberger (1986, p. 38) vê a derrota do liberalismo como “o eixo dramático da virada dos romances”<sup>155</sup> *The Crusaders*, *The Young Lions* e *Guard of Honor*, mas reconhece que é Mailer, em *The Naked and the Dead*, quem oferece a mais persuasiva representação do “liberal derrotado” entre os romances dessa geração, apresentando, na figura do Tenente Hearn, um dos vários protagonistas do livro, uma “figuração nuançada do liberal americano”, “enraizada em um contexto social” (p. 38).<sup>156</sup> Em uma conclusão parecida sobre os quatro importantes romances de 1948 – *The Naked and the Dead*, *The Crusaders*, *Guard of Honor* e *The Young Lions* – Burns (2014, p.109) afirma que, a partir de diferentes pontos de vista, todos eles “tendem a ver o humanismo liberal do intelectual americano do período pós-guerra como inadequado às realidades que emergiam da guerra”<sup>157</sup>.

Mais recentemente, Leah Garret ofereceu uma leitura complementar sobre esses romances em seu estudo *Young Lions: How Jewish Authors Reinvented the American War*

---

<sup>153</sup> “[a] first novel so successful as to almost ruin the 25-year-old, by making what came after seem a failure.”

<sup>154</sup> “Its philosophy is now generally existential [...]” “[...] its sociological fascination with exposing society’s hidden spaces (brothels, gambling dens, prisons) [...]”

<sup>155</sup> “the defeat of liberalism is the dramatic hinge upon which the novels turn”.

<sup>156</sup> “Mailer gives the most nuanced picture of the American liberal, and roots his account of Hearn in a social context.”

<sup>157</sup> “From different political viewpoints, they all tend to view the liberal humanism of the American intellectual in the postwar period as inadequate to the realities that emerged from the war.”

*Novel* (2015); em suas discussões sobre os já mencionados *The Naked and the Dead*, *The Young Lions*, *The Crusaders*, *The Caine Mutiny* e outros cinco romances, *An Act of Love* [“Um Ato de Amor”] (1948), de Ira Wolfert; *That Winter* [“Aquele Inverno”] (1948), de Merle Miller; *Point of No Return* [“O Ponto sem Retorno”] [1948]/(2016), de Martha Gellhorn (publicado à época sob o título *The Wine of Astonishment* [“O Vinho do Assombro”]); *Battle Cry* [*Grito de Guerra*] [1952]/(2005), de Leon Urís; e *Catch-22* [*Ardil-22*] [1961]/(2011), de Joseph Heller. Garret explora um traço pouco abordado sobre vários dos romances de guerra mais populares dos EUA durante aquele período: o fato de seus autores e/ou personagens terem origens judias. O livro explora

[...] como judeus, tradicionalmente denegridos como fracos e covardes, pela primeira vez tornaram-se os representantes na literatura popular de o que significava ser um soldado. A habilidade do soldado judeu de matar alemães, ao invés de ser morto por eles, simbolizava o quão superior à Alemanha era a América, que usava alguns dos seus melhores homens e mulheres ao invés de tentar exterminá-los como pragas. Intencionalmente ou não, o soldado judeu-americano apresentava um claro contraste com o estereótipo negativo da vítima do Holocausto: a América havia transformado o judeu de um sofredor fraco em um guerreiro proativo que luta e mata o inimigo.<sup>158</sup> (GARRET, 2015, p. 4)

O exemplo de Garret é oportuno não apenas pelo seu importante olhar sobre o caráter “judaico” do romance de guerra estadunidense do período, mas por estabelecer uma ponte entre dois “momentos” dessa produção romanesca: ao dedicar o último capítulo de seu livro à obra *Catch-22*, de Joseph Heller, Garret introduz as continuidades e rupturas entre os romances do imediato pós-guerra, apresentados até aqui, e aqueles experimentais e pós-modernos dos anos 1960 em diante. Como a autora defende, “*Catch-22* foi inovador por ter sido o primeiro romance americano de grande sucesso que oferecia uma perspectiva modernista e satírica sobre a Segunda Guerra Mundial” (GARRET, 2015, p. 167)<sup>159</sup>. *Catch-22* se concentra na experiência das aeronaves bombardeiras da Força Aérea Americana a partir do olhar do protagonista Capitão John Yossarian, cuja função a bordo de um avião B-25 é a mesma exercida pelo autor, Joseph Heller, quando serviu na Força Aérea durante o

---

<sup>158</sup> “[...] how Jews, traditionally denigrated as weak and cowardly, for the first time became the popular literary representatives of what it meant to be a soldier. The ability of the Jewish soldier to kill Germans, rather than be killed by them, symbolized the superiority over Germany of America, which was utilizing some of its best men and women rather than seeking to exterminate them like vermin. Intentionally or not, the Jewish American soldier stood in stark contrast to the negative stereotype of the passive Holocaust victim: America had transformed the Jew from a weak sufferer into a proactive warrior who fights and slays the enemy.”

<sup>159</sup> “*Catch-22* was groundbreaking because it was the first broadly successful American novel that offered a modernist, satirical take on World War II.” Presume-se que a autora usa o termo “modernista” aqui em um sentido amplo, como uma estética que se contrapõe à tradição realista/naturalista/mimética que rege os romances da onda anterior.

conflito. O romance compartilha com seus antecessores uma postura cínica em relação à guerra e, especialmente, às Forças Armadas, mas o tom e a linguagem por meio dos quais esse cinismo é comunicado apresentam uma radical ruptura. Como Dawes (2009) argumenta:

Em *Catch-22*, de Joseph Heller, a repulsa – embora ainda forte – cede espaço para o pastelão. [...] Impregnado de raiva (uma raiva muito semelhante à de [Norman] Mailer e [James] Jones, focada na burocracia do exército como a inimiga) e estruturado pela tragédia [...] ele é, ao mesmo tempo, um romance hilário.<sup>160</sup> (DAWES, 2009, p. 61)

A “hilaridade” é certamente o traço distintivo de *Catch-22*: com um humor absurdista, cada capítulo funciona como um sketch de comédia (FUSSELL, 2000, p. 220) que explora o ridículo das normas, da hierarquia e da ideologia das Forças Armadas diante da barbárie da guerra aérea. A partir de sua ruptura com o modo “realista” ou “mimético”, como o chama Hölbling (2009, p. 214), Heller inicia uma “fase”, “onda” ou “modo” pós-modernista nos romances estadunidenses sobre a Segunda Guerra Mundial (HÖLBLING, 2009; DAWES, 2009), ajudando a inaugurar a “tendência de uma literatura individualista, contracultural e boêmia”, que “instituiu uma rebelião narrativa contra a voz ‘middle-brow’ de *best-sellers* como *The Caine Mutiny*, de Wouk [...] que muitos intelectuais americanos acusavam de imbecilizar a vida americana e afastá-la da arte autêntica” (GARRET, 2015, p. 167)<sup>161</sup>. Apesar dos seus contornos de “alta literatura”, a obra de Heller foi um imenso sucesso de vendas, com mais de dez milhões de cópias vendidas e traduções publicadas em dezenas de idiomas.

A guerra aérea é também o mote de outro livro extremamente popular e influente da onda “pós-modernista” dos romances estadunidenses sobre a guerra: *Slaughterhouse-Five* [*Matadouro Cinco*], de Kurt Vonnegut [2010]/(1969). Enquanto a obra de Heller observa os bombardeios “de cima para baixo”, de dentro da cabine do avião bombardeiro B-25 do Capitão Yossarian, Billy Pilgrim; o protagonista de *Slaughterhouse-Five* os testemunha “de baixo para cima”, escondido dentro de um matadouro abandonado durante o bombardeio de Dresden em 1945. Combinando ficção científica, autoficção testemunhal, humor absurdista e uma narrativa completamente desorganizada do ponto de vista cronológico, o romance apresenta um esforço por parte de Kurt Vonnegut – que sobreviveu ao bombardeio sob as

---

<sup>160</sup> “In Joseph Heller’s *Catch-22* (1961), disgust – though strong – loses out to slapstick. [...] Suffused with anger (an anger much like that of Mailer and Jones, focused on army bureaucracy as the enemy), and structured by tragedy [...] it is also, simultaneously, a laugh-out-loud novel.”

<sup>161</sup> “*Catch-22* helped to initiate a trend of individualistic, countercultural, bohemian literature. [...] he was instituting a narrative rebellion against the ‘middle-brow’ voice of best sellers such as Wouk’s *The Caine Mutiny* [...] that a range of American intellectuals were attacking as dumbing down American life and making it turn away from authentic art.”

mesmas circunstâncias que o protagonista – de “reinventar a si mesmo e ao seu mundo”, usando dos *topoi* e das convenções da ficção científica como forma de se aproximar de seu próprio “outro traumático” (MATA MACHADO, 2018, p. 154). As coincidências entre *Slaughterhouse-Five* e *Catch-22* – dois romances experimentais dos anos 1960 cujas narrativas são construídas a partir de procedimentos de ficcionalização da experiência de seus autores com a guerra aérea durante a Segunda Guerra Mundial – renderam uma farta fortuna crítica que aproxima as duas obras e a forma com a qual elas lidam com o trauma, a guerra, a ideia de “verdade” e o modo satírico (AANENSEN, 2011; CACICEDO, 2005; DAWES, 2009; HÖLBLING, 2009; SIMMONS, 2011). Mais do que os temas abordados, entretanto, o que vale ressaltar em ambos são os traços que compartilham com outros romances, como o já mencionado *Gravity’s Rainbow*, de Thomas Pynchon; *Castle Keep* [“Fortaleza do Castelo”] (1965), de William Eastlake; e *The Cannibal* [“O Canibal”] (1949), de John Hawkes (provavelmente o pioneiro do “modo pós-moderno” nas literaturas estadunidenses sobre a Segunda Guerra Mundial):

A maior parte das obras nesse estilo [*o modo pós-moderno*] foram escritas sob a sombra da escalada do conflito no Vietnã e apresenta realidades (fissionais) bastante diferentes daquelas do modo mimético. Mais importante, a “guerra” nesses romances não é mais um evento histórico concreto circunscrito no espaço e no tempo, mas se torna uma complexa metáfora para nossa sociedade industrial contemporânea, em que as tradicionais distinções entre “paz” e “conflito” rapidamente perdem sua validade. A guerra periga se tornar um modo de vida, dominada pelos interesses comerciais das corporações militar-industriais globais. [...] Assim, [...] a guerra é onipresente e constante. A paz existe, se é que existe, apenas de forma temporária, na forma de espaços ideais que contrastam com o mundo ficcional da guerra [...] e inevitavelmente revelam-se apenas uma invenção resultada dos pensamentos otimistas do protagonista ou narrador.<sup>162</sup> (HÖLBLING, 2009, p. 218)

Hölbling chama atenção, nesse trecho, para um elemento contextual vital para a onda de romances sobre a Segunda Guerra que surge nos EUA a partir dos anos 1960: o impacto da Guerra do Vietnã no imaginário popular daquela década. Um aspecto digno de nota sobre a relação entre esse contexto e a recepção das obras é o quão bem-sucedidas elas foram, especialmente *Catch-22*, *Slaughterhouse Five* e *Gravity’s Rainbow*, e, principalmente, o

---

<sup>162</sup> “Most of the works in this style were written under the shadow of the escalating Vietnam conflict and they present quite different (fictional) realities from those in the mimetic mode. Most importantly, “war” in these novels is no longer a concrete historical event limited in space and time, but becomes a complex metaphor for our contemporary industrialized society in which traditional distinctions between “peace” and “conflict” are rapidly losing their validity. War threatens to become a way of life, dominated by the business interests of global military-industrial corporations. [...] Accordingly [...] war is ubiquitous and ever-present. Peace exists, if at all, only temporarily, in the shape of ideal contrasting spaces to the fictional world of war [...] and inevitably turns out to be but a figment of the narrator’s or protagonist’s wishful thinking.”

impacto indelével que deixaram na literatura e na crítica estadunidense. Como já mencionado, o contrário ocorreu com os romances da primeira onda que, apesar de terem atingido algum sucesso à época de seu lançamento, não causaram um impacto de longo prazo comparável ao de seus sucessores. Creio ser relevante atribuir essa diferença, pelo menos em parte, não ao que essas duas ondas têm de discrepante, e sim ao que elas guardam em comum: o cinismo em relação às estruturas militares e ao papel das Forças Armadas (tão forte em *The Naked and the Dead* e *From Here to Eternity* quanto é em *Catch-22* ou *Slaughterhouse Five*) parece ressoar melhor com a consciência pública de rechaço à guerra do Vietnã, em especial a partir do final da década de 1960 e do fiasco da Ofensiva Tet e do massacre de My Lai em 1968. Embora alguns veteranos da Segunda Guerra Mundial, como Mailer e Jones, pudessem manifestar certo cinismo e decepção com as próprias ações na Europa, o discurso hegemônico no país já caminhava na direção da consolidação do “mito da Boa Guerra” que cercaria a memória estadunidense da Segunda Guerra Mundial ao longo do resto do século (HYNES, 1997, p. 112-113). Porém, com a rejeição pública à empreitada dos EUA no sudeste asiático, o terreno parecia mais fértil para o humor mordaz antimilitar de Heller, Vonnegut e Pynchon. Christopher Buckley, em introdução a uma edição de 2010 de *Catch-22*, reconhece que

[p]ara a geração do Vietnã, encarando a loucura e o terror daquela guerra, rastejando por plantações de arroz contaminadas por malária enquanto pacificavam vilarejos com *napalm* e isqueiros Zippo, o livro oferecia um conforto existencial e a sabedoria de que eles não estavam sozinhos.<sup>163</sup> (BUCKLEY apud HELLER, 2011, pos. 153)

Contudo, é *Gravity's Rainbow* [1971]/(2012) o exemplo paradigmático da ruptura que a segunda fase do romance estadunidense sobre a Segunda Guerra Mundial estabelece com seus antecessores. É sintomática a constatação de que o mais jovem dos romancistas citados nesta seção, Pynchon, nascido em 1937, seja o único que não testemunhou o conflito em primeira mão, pois, à época, era apenas uma criança e vivia a um oceano de distância da Europa ou do teatro do Pacífico. Ainda que seja possível alegar que seu tempo de serviço na Marinha estadunidense nos anos 1950 informa a escrita de *Gravity's Rainbow*, é necessário reconhecer que sua visão da guerra é profundamente mediada e midiaticizada; é uma visão informada, sim, por memórias de infância e relatos de amigos, familiares e veteranos, mas também, e talvez com a mesma intensidade, por romances de espionagem e pelo cinema de guerra. *Gravity's Rainbow* é um ponto de inflexão na história do romance estadunidense sobre

---

<sup>163</sup> “To the Vietnam generation, enduring its own terror and madness, crawling through malarial rice paddies while pacifying hamlets with *napalm* and Zippo lighters, the book amounted to existential comfort and the knowledge that they were not alone.”

a Segunda Guerra Mundial. Se a obra pode ou não ser considerada uma “metaficção historiográfica” (HUTCHEON, 2004; cf. 2.3.1, 2.3.2.) ou “romance histórico” é uma discussão teórica em aberto cuja resposta foge ao escopo desta tese; porém, acredito que ela constitua, sim, um passo decisivo para o afastamento da Segunda Guerra Mundial como um evento da “memória” ou do “testemunho”, rumo ao domínio da “história”.

Com mais de 700 páginas e 400 personagens, o denso volume de Pynchon tensiona o gênero romanesco aos limites da linguagem, da não-linearidade, do experimentalismo e até do bom-gosto. A sua recepção é sintomática:

*Gravity's Rainbow* é um livro extenso que é ou uma conquista literária magistral e única (se você concordar com o julgamento do National Book Award) ou ‘ilegível’, ‘túrgido’, ‘exagerado’ e ‘obsceno’ (se você concordar com o comitê consultivo do Prêmio Pulitzer, que negou a premiação a Pynchon em 1974 apesar da recomendação unânime do júri).<sup>164</sup> (DAWES, 2009, p. 64)

Assim, com Heller, Vonnegut e Pynchon, a Segunda Guerra Mundial conquista um espaço no cânone da literatura estadunidense, de forma tardia e sob a égide ideológica da Guerra Fria, ingressando nas fileiras do romance pós-moderno. A partir dos anos 1980, a produção romanesca sobre a Segunda Guerra Mundial sofreu uma grande desaceleração nos EUA – assim como a produção cinematográfica –, à medida que a Guerra do Vietnã passava a encher as prateleiras das livrarias do país. É só na virada do século, após a consolidação do processo de “americanização do Holocausto” e o imenso sucesso de *O Resgate do Soldado Ryan* (cf. 1.), que romancistas estadunidenses retornam ao tema. Contudo, em outros lugares do mundo anglófono – como o Reino Unido, o Canadá e a Índia – as décadas de 1980, 1990 e 2000 ofereceram um *boom* de novos romances que exploravam perspectivas inéditas sobre o conflito.

### 3.2. O romance britânico

Enquanto a primeira fase do romance estadunidense da Segunda Guerra Mundial foi composta centralmente por narrativas militares de combate, escritas por veteranos ou jornalistas que cobriram o front, é possível afirmar que a experiência britânica do conflito deu vazão a uma produção literária mais diversa, em particular pela proeminência de narrativas do

---

<sup>164</sup> “*Gravity's Rainbow* is a sprawling book that is either a unique and masterful literary achievement (if you agree with the judgment of the National Book Award) or ‘unreadable,’ ‘turgid,’ ‘overwritten,’ and ‘obscene’ (if you agree with the Pulitzer Prize advisory committee, which denied Pynchon the prize in 1974 despite unanimous jury recommendation).”

chamado *homefront*, ou “front interno”, focadas em experiências de civis ou de militares da retaguarda lidando com os impactos da guerra nas ilhas britânicas. Isso se deve, naturalmente, ao papel central que a Blitz – os bombardeios alemães sobre a Grã-Bretanha – ocupa na experiência britânica da guerra:

A blitz estava em uma escala totalmente diferente da maioria dos desastres naturais. [...] Durante os primeiros três anos de guerra, foram mortos mais civis do que soldados. [...] Hull foi atacada 70 vezes à noite e 101 vezes de dia ao longo de vários meses entre 1941-42. Os bombardeios maiores duravam das 21h15 às 04h, havia “barulho incessante de bombardeio aéreo”, ruas inteiras de residências operárias foram postas ao chão. [...] Apenas 6.000 das 93.000 casas de Hull foram poupadas dos danos das bombas. [...] Em junho de 1941, mais de duas milhões de casas na Grã-Bretanha já haviam sido danificadas ou destruídas; ao final da guerra, duas de cada sete casas estavam danificadas, um quinze avos delas de forma irreparável; na região central de Londres, apenas uma em cada dez casas escapou incólume. [...] Milhares de pessoas “faziam trilha” todas as noites saindo das cidades em que trabalhavam rumo ao campo, frequentemente dormindo ao relento. Até 177.000 pessoas dormiam, todas as noites, em condições imundas nas estações ferroviárias subterrâneas de Londres; quando as bombas explodiam nesses espaços confinados, mortes e mutilações chegavam às centenas.<sup>165</sup> (SINFIELD, 1997, p. 7-8)

A Blitz cria uma espécie de achatamento da experiência da guerra no Reino Unido, em especial nas grandes cidades, fazendo com que a experiência de civis e de militares tenham mais semelhanças do que de diferenças. Enquanto nos EUA as condições em geral estáveis e favoráveis do front interno (a despeito do racionamento, do rearranjo da indústria, do deslocamento de mulheres para a força de trabalho, etc.), aliadas ao robusto trabalho de propaganda empreendido pelo *Office of War* com a ajuda da indústria do entretenimento, impulsionavam figurações das experiências de guerra em grande parte motivadas por um interesse e por uma curiosidade da população em saber o que estava acontecendo no além mar, o contrário ocorria na Inglaterra: as duras condições de vida sob os bombardeios e a constante ameaça de uma ofensiva terrestre alemã ocupavam as mentes da população civil britânica, não deixando muito espaço para o nascimento de um interesse sobre a experiência militar. Burns (2009, p.299) especula que, por ter sofrido em primeira mão as consequências da guerra, “é possível que tais ficções [*romances de combate*] ressoassem menos com um

---

<sup>165</sup> “The blitz was on an entirely different scale from most natural disasters. [...] In the first three years of the war, more civilians were killed than soldiers. [...] Hull was attacked 70 times by night and 101 times by day over several months in 1940-1. The larger raids lasted from 9.15 p.m. to 4.00 a.m., there was ‘incessant noise of aerial bombardment’, whole streets of working-class housing were flattened. [...] Only 6,000 of the 93,000 homes in Hull escaped bomb damage. [...] By June 1941 more than two million houses in Britain had been damaged or destroyed; by the end of the war, two out of every seven houses were damaged, one fifteenth of them beyond repair; in central London, only one house in ten escaped damage [...]. Thousands of people ‘trekked’ nightly from the towns where they worked to the countryside, often sleeping in the open. Up to 177,000 people slept, nightly, in filthy conditions in the stations of the London underground railway; when bombs exploded in those confined spaces, deaths and maimings were counted in hundreds [...]”

público leitor para quem o front interno se parecia tanto com a linha de frente”<sup>166</sup>. Rawlinson (2009, p.202-203) argumenta na mesma direção, afirmando que “[O] front interno, com os bombardeios, blecautes, filas, evacuados, defesas civis e voluntariado da Home Guard dominam a escrita do período, e cenas de combate ficam em segundo lugar”<sup>167</sup>. Klein (1984), em seu panorama, cita comentários feitos por uma série de críticos como Tom Harrisson, Granville Hicks, Vernon Mallinson, P.H. Newby e John T. Frederick que, escrevendo entre 1941 e 1956, sustentavam a mesma posição.

O período da guerra testemunhou uma queda na produção de romances no Reino Unido, motivada não só pelos fatores citados acima, mas, principalmente, por uma crise de escassez de papel que desacelerou todo o mercado editorial britânico (MENGHAM, 2009). A carência, aliada às rápidas e sucessivas mudanças na conjuntura geopolítica do país, fizeram com que a primeira onda de resposta literária ao conflito orbitasse muito mais na direção do conto do que do romance:

[...] houve um crescimento [...] no número de volumes de contos. O conto permitia respostas rápidas às condições em constante mudança da Guerra de Mentira<sup>168</sup>, alistamento obrigatório, Blitz, blecautes, evacuações, a crise de habitação e a reorganização da força de trabalho. Sua brevidade e capacidade de foco preciso o tornavam um meio mais adequado para refletir as rupturas com o ritmo da vida cotidiana e um profundo senso de descontinuidade histórica. Tanto em forma quanto em conteúdo, o conto foi o meio escolhido para comunicar uma experiência compartilhada de fragmentação, imprevisibilidade e o desgaste psicológico de ter que viver de momento a momento. [...] Os romances que foram escritos e publicados durante a guerra frequentemente gravitavam na direção do problema da integração, muitas vezes especificamente do desafio de apreender os meios imaginativos, se não os práticos, de manter a continuidade das tradições, costumes e ideias britânicas sobre identidade em um período de irresolução histórica.<sup>169</sup> (MENGHAM, 2009, p. 26)

<sup>166</sup> “[...] the British population suffered from the war at first hand, and it is likely that such fictions had less resonance for a reading public for whom the home front often seemed to resemble the front line.”

<sup>167</sup> “The home front, with its bomb damage, blackout, queues, evacuees, civil defense, and Home Guard voluntarism dominates the writing of the period, and scenes of combat take second place.”

<sup>168</sup> A expressão “Guerra de Mentira” – *Phoney War*, em inglês, *Drôle de guerre*, em francês, *Sitzkrieg*, em alemão – se refere ao período de oito meses entre a invasão da Polônia pelo exército alemão, em 1939, e a invasão da França e dos Países Baixos, em 1940, período durante o qual a guerra já havia sido formalmente declarada entre os Aliados e a Alemanha, mas poucas ações efetivas tinha sido tomadas por tropas britânicas e francesas, tendo a maior parte das ações de retaliação sido restritas a sanções e bloqueios de ordem econômica e política.

<sup>169</sup> “[...] there was a [...] increase in the number of short story titles. The short story enabled rapid response to the constantly changing conditions of Phoney War, conscription, Blitz, blackout, evacuation, the housing crisis, and the reorganization of the workforce. Its brevity and capacity for sharp focus made it more suitable as a means of reflecting disruptions in the rhythm of everyday life and a profound sense of historical discontinuity. Both in form and content, the short story was the medium of choice for conveying a shared experience of fragmentation, unpredictability, and the psychological stress of having to live from moment to moment. [...] Those novels that were written and published during the war often gravitated towards the problem of integration, often specifically towards the challenge of grasping the imaginative, if not the practical, means of maintaining the continuity of British traditions, customs, and ideas about identity, at a time of historical irresolution.”

O foco dos romances sobre a guerra publicados durante e logo após o conflito, portanto, tendia a orbitar, em geral, ao redor dos temas que afetavam a população civil e suas discontinuidades práticas e culturais na vida cotidiana britânica. Contudo, esse recorte temático amplo constitui, como afirma Rawlinson (2009), uma dificuldade em categorizar o que, exatamente, é a “literatura britânica da Segunda Guerra”, visto que praticamente quaisquer romances cuja ambientação diegética seja a Grã-Bretanha entre os anos de 1940 e 1945 tematizam, em alguma medida, a inescapável experiência britânica da guerra. Burns argumenta na mesma direção, dizendo que “a ficção de guerra britânica é uma categoria que se mostra como uma questão de gradação e ênfase” (BURNS, 2009, p. 300)<sup>170</sup>. Klein (1984, p.5), de forma semelhante, reconhece que um conceito de “ficção de guerra” que “se concentrasse na representação ficcional da batalha e seus efeitos sobre os homens [...] segregaria um aspecto da experiência de guerra e excluiria muitas importantes vias de investigação”<sup>171</sup>.

Essa soma de fatores levou a uma longa tradição crítica que minimiza a produção britânica de literatura da Segunda Guerra Mundial, em especial diante de comparações com a celebrada literatura britânica canônica da Primeira Guerra Mundial. Críticos e escritores tão diversos quanto John Keegan, George Orwell, Malcolm Bradbury e Anthony Burgess declaram a escassez e a pobreza de romances britânicos sobre a guerra, com afirmações tais como a de que a consciência civil já teria aprendido tudo que poderia aprender sobre a guerra moderna com a literatura da Grande Guerra (Keegan), a de que Segunda Guerra Mundial não poderia oferecer informações mais definitivas sobre a guerra do que sua antecessora (Orwell), ou, ainda, a de que os mesmos horrores não poderiam ser escritos duas vezes (Bradbury) (BURNS, 2009). Mesmo Salman Rushdie, importante crítico de verve eminentemente pós-colonial, afirmara, em 1983, que “se você pensar na Segunda Guerra Mundial – América, Alemanha e a Itália todas produziram incríveis romances a respeito; a Inglaterra não” (RUSHDIE apud LASSNER, 1998).

É possível atribuir ao trabalho da crítica britânica Phyllis Lassner a relativamente recente redescoberta dos romances britânicos sobre a Segunda Guerra Mundial por parte de estudiosos do tema. A autora, em seu estudo *British Women Writers of World War II: Battlegrounds of their Own* (1998), traz à tona a rica contribuição que escritoras mulheres

---

<sup>170</sup> “British war fiction is a category that turns out to be a question of gradations and emphasis”.

<sup>171</sup> “[...] concentrating on the fictional representation of battle and its effects on men [...] would segregate one aspect of the war experience and preclude many important avenues of investigation.”

tiveram para o panorama literário britânico das décadas de 1940 e 1950, com obras que tematizavam importantes aspectos da experiência de guerra – contribuição essa que, afirma Lassner, foi historicamente subestimada ou até ignorada pela crítica ao longo do século XX.

A partir do estudo de Lassner, é possível destacar alguns romances responsáveis por capturar não apenas a experiência britânica da guerra no front interno sob os sucessivos bombardeios da Blitz, como também a crescente preocupação com um processo de fascistização da Inglaterra e a ameaça de uma possível ocupação alemã. São dignos de nota, dentre as várias obras discutidas por Lassner, *The Heat of the Day* [“O Calor do Dia”] [1948]/(2015), de Elizabeth Bowen; *Then We Shall Hear Singing: A Fantasy in C Major* [“Então ouviremos cantoria: Uma fantasia em dó maior”] (1942), de Storm Jameson; *On the Side of Angels* [“Ao lado dos anjos”] [1945]/(2015), de Betty Miller; *At Mrs. Lippincote’s* [“Na Senhora Lippincote”] [1945]/(2006), de Elizabeth Taylor; e *Grand Canyon* (1942), de Vita Sackville-West. Vale mencionar que os romances de Storm Jameson e Vita Sackville-West são obras de ficção especulativa/ficção científica, narrativas contrafactuais que vislumbram o que seria da Europa (no caso de *Then We Shall Hear Singing*) e do mundo (no caso de *Grand Canyon*) se a Alemanha nazista terminasse a guerra vitoriosa. Todas essas autoras escreviam a partir de suas experiências concretas do front doméstico britânico, a maioria delas “representavam suas vidas em tempos de guerra em um presente cinzento e tempestuoso”<sup>172</sup> (LASSNER, 1998, p. 2). Para Lassner, a escrita dessas mulheres “desafia o projeto de recuperar escritoras e as experiências de mulheres em tempos de guerras”<sup>173</sup> (LASSNER, 1998, p. 3):

Pois, embora estudos sobre mulheres e guerras tenham exposto as ideologias masculinistas de todas as guerras e todos os tipos de resistência feminina a elas, eles ignoram as particularidades da Segunda Guerra Mundial que engendraram uma nova definição de resistência. Muitas escritoras britânicas resistiram às políticas de pacificação em relação à Hitler ao insistirem que essa guerra, ao contrário de outras, era a única forma de salvar as vítimas do Führer. Com plena compreensão de que mulheres raramente influenciavam a política governamental, muitas se tornaram resistência ativa através de uma escrita que questionava seu status social e político em relação a definições aceitas de vitimização. [...]

Esse discurso feminino sobre a Segunda Guerra Mundial desestabiliza as conclusões antiguerra universalistas de muitos estudos influentes sobre mulheres e guerra. Esses estudos [...] pressupõem que todas as guerras são erradas e que elas destroem a cultura feminina. Embora muitas mulheres britânicas compartilhassem desse pressuposto após a Primeira Guerra Mundial, muitas também mudaram de ideia ao reconhecer que as consequências excepcionalmente horripilantes das políticas nazistas se diferenciavam dos objetivos auto-enganosos, das perdas sem sentido e da

---

<sup>172</sup> “[...] most British women writers represented their wartime lives in a grey and stormy present.”

<sup>173</sup> “[...] these writers challenge the project of recovering women writers and women’s wartime experiences.”

paz incômoda que justificara sua denúncia da “guerra para acabar com todas as guerras”<sup>174</sup>. (LASSNER, 1998, p. 3-4)

Dentre os romances estudados por Lassner, *Heat of the Day*, de Elizabeth Bowen é possivelmente o mais notório, sendo mencionado em outros estudos panorâmicos recentes sobre a ficção britânica da Segunda Guerra Mundial (BURNS, 2009; MENGHAM, 2009). Trata-se de uma amálgama entre um thriller de espionagem e uma história romântica, focado na ambivalente reação de sua protagonista, Stella, ao descobrir que seu parceiro romântico é um espião nazista. Enquanto Burns (2009, p. 300) entende a obra como um exemplo de “romance civil em tempos de guerra” em que a “guerra é usada como pano de fundo para um enfoque quase exclusivo nas vidas emocionais de três ou quatro personagens”<sup>175</sup>, tanto Mengham quanto Lassner reforçam o enfoque político do romance, destacando como Bowen usa de sua protagonista para explorar, sem nunca de todo resolver, a lealdade dividida entre a fidelidade ao seu par romântico e o compromisso político com sua nação.

A produção romanesca feminina sobre o conflito não se limitou à década de 1940; entre os romances produzidos no pós-guerra, é digna de nota também a “Trilogia dos Bálcãs” de Olivia Manning, *The Great Fortune* [“A Grande Fortuna”] [1960]/(2013), *The Spoilt City* [“A Cidade Destruída”] [1962]/(2011) e *Friends and Heroes* [“Amigos e Heróis”] [1965]/(2011), que explora a vida de um jovem casal britânico que vive na Romênia quando a guerra eclode – a trilogia viria a ser adaptada para uma série de TV da BBC, *Fortunes of War* [“Fortunas da Guerra”] (dir. James Cellan Jones, [1987]/2020), estrelando Kenneth Branagh e Emma Thompson.

Além da prolífica e subestimada produção feminina destacada por Lassner, há alguns romances escritos por homens sobre a experiência do front interno que conquistaram algum nível de reconhecimento por parte da crítica. Klein (1984), Mengham (2009) e Rawlinson (2009) mencionam o exemplo de *Caught* [“Capturado”] [1943]/(2013), de Henry Green, sobre a experiência de combate aos incêndios causados pela Blitz – experiência compartilhada entre o protagonista Richard Roe e seu autor, ambos bombeiros durante a Blitz. Rawlinson, porém, defende que o romance “é menos sobre combater incêndios (que acabam por fugir à

---

<sup>174</sup> “For while studies of women and war have exposed the masculinist ideologies of all wars and all kinds of women’s resistance, they ignore the particularities of World War II that engendered a new definition of resistance. Many British women writers resisted policies of making peace with Hitler by insisting that this war, unlike others, was the only way to save the führer’s victims. With full recognition that women rarely influenced government policies, many became active resisters through writing that questioned their social and political status in relation to accepted definitions of victimization. [...]”

<sup>175</sup> “Civilian novel set in wartime [...]. Bowen seems to use the war as a backdrop for a nearly exclusive concentration on the emotional lives of three or four charaters.”

capacidade de lembrança e comunicação do herói) do que sobre a desorientação sensual e sexual do blecaute” (RAWLINSON, 2009, p. 202)<sup>176</sup>.

Não foi apenas a experiência londrina da Blitz que chegou às páginas dos romances da época. Como relembra Rawlinson (2009), a poderosa e terrível imagem do bombardeio de pequenas cidades provinciais inspirou pelo menos duas obras notáveis, *The Trap* [“A Armadilha”] [1950]/(2018), de Dan Billany; e *Jill* [1946]/(2012), o romance de estreia de Phillip Larkin. Billany, desaparecido durante a guerra após ser feito prisioneiro na Itália em 1942, escreveu *The Trap* (além de *The Cage*[“A Jaula”]) enquanto se escondia no interior do país após a capitulação de 1943; os manuscritos foram entregues a um amigo que, enfim, os levou à Inglaterra ao final do conflito. O romance, escrito em um estilo evidentemente herdado da prosa modernista britânica de autores como Virginia Woolf e James Joyce, rico em fluxos de consciência e explorações da psiquê interna de seu narrador e de alguns dos demais personagens, explora a narrativa de um soldado inglês servindo no norte da África e a história de sua esposa que testemunha a destruição de sua vila natal na Cornuália pelos bombardeios alemães. Já *Jill*, de Phillip Larkin, apresenta a realidade da cidade universitária de Oxford durante a guerra e, ao final, retrata o retorno do protagonista à sua cidade natal, Huddlesford, que ele encontra devastada. O romance de Larkin ecoa a experiência do próprio autor, também egresso de Oxford e nascido em Coventry, cidade cujo notório bombardeio leva Rawlinson a afirmar que “como uma Dresden britânica, Coventry permanece uma contraimagem dos mitos políticos humanistas dos bombardeios como a força da unidade nacional” (RAWLINSON, 2009, p. 201)<sup>177</sup>.

A prevalência de narrativas sobre a experiência do front interno e o relativo desinteresse do público leitor por romances de combate não implica dizer que esses últimos não existiram. Além de *The Trap*, que é “metade” de combate, outras narrativas sobre a experiência de soldados britânicos nos mais diversos fronts foram publicadas na forma de romances, a maior parte delas, contudo, após o final da guerra, como é o caso de *From the City, From the Plough* [“Da cidade, do arado”] [1948]/(2019) de Alexander Baron, um relato sobre um batalhão que espera embarcar para a invasão da Normandia; *Look Down in Mercy* [“Olhe para baixo com misericórdia”] [1951]/(2014), de Walter Baxter, sobre um oficial britânico que lida com os horrores da guerra em Burma e com sua própria insegurança e

---

<sup>176</sup> “[...] less about fighting fires (which prove to evade de hero’s powers of recall and relay) than the sensuous and sexual disorientation of the blackout.”

<sup>177</sup> “Like a British Dresden, Coventry remains a counter-image to humanist political myths of the bombing as a force for national unity”.

covardia enquanto desenvolve uma paixão por seu auxiliar; e *Gone for a Burton* [“Desaparecido”]<sup>178</sup>, de Arthur Gwynn-Browne (1945), esse último exemplar de outro fator que justifica a escassez de romances de combate durante o período: embora concluído em 1943, a obra de Gwynn-Browne teve de esperar até 1945 para ser publicada, devido à rígida censura imposta sobre escritas de soldados por parte das forças armadas (MENGHAM, 2009). Ao longo das décadas seguintes à guerra, alguns outros romances de combate foram publicados, grande parte deles inspirados nas experiências reais de seus autores durante a guerra, como *Flesh Wounds* [“Feridas superficiais”] [1966]/(2007), de David Holbrook; e a comédia *How I Won The War* [“Como eu ganhei a guerra”] [1963]/(2012), de Patrick Ryan – notório pela sua (infame) adaptação para o cinema de 1967, dirigida por Richard Lester e estrelando o *beatle* John Lennon.

A censura que afetava a produção literária de soldados tinha, é claro, motivações políticas, mas também refletia um outro aspecto da guerra no front interno que encontrou terreno fértil na ficção britânica sobre a guerra: a espionagem e a sabotagem. Os gêneros *thriller* e policial britânicos foram alimentados por décadas pela paranoia a respeito de espiões nazistas – uma temática presente, por exemplo, no já mencionado *The Heat of the Day*. Críticos debatem se eles podem ser categorizados como “romances de guerra”, aludindo à dificuldade de delimitação desse campo mencionada anteriormente (KLEIN, 1984).

Presença também notável “às margens” da literatura de guerra *stricto sensu* são as distopias, histórias alternativas e ficções científicas produzidas na esteira do conflito, encenando os receios e temores de autores britânicos a respeito de uma eventual derrota na guerra. Além dos já mencionados *Then We Shall Hear Singing* e *The Grand Canyon*, críticos (BURNS, 2009; KLEIN, 1984; RAWLINSON, 2009) também destacam *The Aerodrome* [1941]/(1993), de Rex Warner, incluído, junto com *The Heat of the Day*, na prestigiosa lista de noventa e nove melhores romances ingleses entre 1939 e 1984, publicada pelo romancista e crítico Anthony Burgess (1984, p. 37; p. 60). *The Aerodrome* consiste em uma narrativa distópica sobre um vilarejo – nunca nomeado – cuja gestão política é, gradual e violentamente, assumida pela Força Aérea, representada como uma potência não só militar mas, também, de controle e autoridade; segundo Burns, o romance permite vislumbrar a “preferência ideológica do autor por uma democracia bagunçada ao invés de um fascismo

---

<sup>178</sup> “To go for a Burton” é uma expressão idiomática intraduzível que expressa o sentido de “desaparecer” ou “morrer em combate”, a depender do contexto.

organizado”<sup>179</sup> (BURNS, 2009, p. 300) ao estabelecer o contraste entre “o culto à eficiência, à ordem e à supressão das emoções” do Aerodrome – base da Força Aérea no romance – e “a celebração das relações pessoais no vilarejo, onde as diferenças individuais, mesmo a excentricidade, é bem-vinda”<sup>180</sup> (BURNS, 2009, p. 300-301).

Ainda pensando em uma literatura “às margens”, Klein reconhece que, a partir dos anos 1970, uma torrente de ficções de combate sobre a Segunda Guerra Mundial chegou ao mercado editorial britânico na forma de histórias em quadrinhos, coletâneas de contos e romances *pulp*, em uma “crescente maré” de “romances curtos e bastante estereotipados” (KLEIN, 1984, p. 3), e “difícilmente ‘grandiosos’ no sentido aplicado a Dickens ou Scott” (KLEIN, 1984, p. 4). Entre os exemplos, o crítico cita a série de Frederick E. Smith, iniciada com *633 Squadron* [“Esquadrão 633”] (1956); a série *Tank* [“Tanque”], de David Williams, iniciada em 1976; e os três volumes de *A Family at War* [“Uma família em guerra”], escritos respectivamente por Kathleen Barker (1970), Jonathan Powell (1971) e Roy Russell (1972), adaptação para romance da série de TV homônima. Os comentários de Klein a respeito dessa geração de romances evidenciam que, já nessa época, há uma crescente cisão entre a literatura sobre a guerra acolhida pelo cânone, e aquela que, ainda que possa alcançar algum sucesso editorial ou de público, permanece às margens da literatura. Em outros termos: manifesta-se, aqui, a já antiga (e contenciosa) divisão, por vezes dicotômica, entre “alta literatura” e “baixa literatura”, literatura “*high-brow*” e “*low-brow*”, literatura “popular” e seu oposto, seja ele qual for, ou, nos termos que o mercado editorial anglófono costuma localizar a questão, “romances literários” [*literary novels*] e “romances de entretenimento” [*genre novels*]<sup>181</sup> – uma divisão, é claro, controversa e cada vez menos rígida desde o auge do período pós-modernista na literatura anglófona, mas que ainda assim se mostra como um fenômeno concreto e observável em algumas instâncias, como na literatura sobre a guerra. Como será exposto mais adiante nesta tese (cf. 3.6.), essa cisão é notável até hoje, no século XXI, na produção romanesca recente sobre o conflito.

---

<sup>179</sup> “[...] the ideological preference of the author for a messy democracy over an orderly Fascism”.

<sup>180</sup> “The Aerodrome’s cult of efficiency, order, and the suppression of emotions is presented as inhuman compared to the villagers’ celebration of personal relationships, where individual difference, even eccentricity, is welcomed.”

<sup>181</sup> Essa é uma dicotomia que ressurgue ao longo da tese. O uso dos termos “romance literário” e “romance de entretenimento” é a opção adotada, de um modo geral, pelo mercado editorial brasileiro – decisão evidenciada pelos nomes das categorias de premiação do Prêmio Jabuti nos últimos anos. Opto, porém, por, quando usar tal distinção se mostrar necessário, usar os termos “literatura popular” e “literatura institucional” para delimitar esses dois campos, por acreditar que são categorias que implicam menos juízo de valor estético do que “*high/low brow*”, “literário” e “de entretenimento”, ou “alta literatura” e “baixa literatura”.

O fato é que, mesmo frente à constatação do grande volume de produção de romances do Reino Unido ambientados na Segunda Guerra Mundial, a postura histórica da crítica diante deles realmente evidencia que essas obras não se firmaram no cânone da literatura britânica. A virada do século, porém, trouxe consigo uma nova geração de romances britânicos sobre a guerra, com autores como Ian McEwan, A. L. Kennedy, Sarah Waters e Rachel Seiffert – esses sim recebidos com aclamação por público e crítica.

### 3.3. O romance alemão

Se o bombardeio aéreo foi o elemento central da ficção britânica sobre a guerra, o contrário pode ser dito sobre a produção ficcional alemã – ou, pelo menos, é esse o argumento de W.G. Sebald em *Guerra Aérea e Literatura* [2003]/(2011), um volume que contempla o conteúdo de uma série de conferências proferidas pelo teórico e romancista alemão em Zurique em 1997. A argumentação de Sebald não questiona o impacto concreto e inegável dos bombardeios aéreos contra cidades alemãs, mas sim a sua sobrevivência na memória coletiva e cultural do país (SEBALD, 2011, p. 13). O autor sustenta que o efeito dos bombardeios “ingressou nos anais da nação [...] apenas em forma de generalizações vagas e parece mal ter deixado um vestígio de dor na consciência coletiva [...] nunca se tornando [...] uma cifra publicamente legível” (SEBALD, 2011, p. 14). Isso reflete-se, segundo o autor, na produção romanesca sobre o conflito:

Contra a suposição geral, esse déficit em testemunhar as experiências de então não foi compensado pela literatura do pós-guerra, que se reconstituiu conscientemente a partir de 1947 e da qual seria legítimo esperar alguma elucidação sobre a verdadeira situação. Se a velha guarda da chamada emigração interna estava ocupada, antes de mais nada, em construir uma nova reputação e, como nota Enzesberger, em evocar a ideia de liberdade e a herança humanista ocidental por meio de intermináveis e empoladas abstrações, a geração mais jovem, constituída por escritores recém-chegados das frentes de batalha, estava de tal maneira fixada em relatos de sua experiência de guerra que descambava constantemente para o sentimentalismo e o queixume, e, assim, parecia mal ter olhos para os horrores da época, visíveis por todos os lados. Até a tão propalada Literatura dos Escombros, *Trümmerliteratur*, que se impunha programaticamente um senso de realidade incorruptível e que, segundo a profissão de fé de Heinrich Böll, tratava sobretudo de “aquilo que nós (...) encontramos no regresso”, mostra-se, numa análise mais cuidadosa, um instrumento previamente sintonizado com a amnésia individual e coletiva, e guiado, talvez, por processos pré-conscientes de autocensura para o encobrimento de um mundo que se tornara incompreensível. (SEBALD, 2011, p. 18-19).

No trecho, além de expor seu argumento de que a literatura, assim como a memória nacional alemã, silenciou sobre o horror dos bombardeios aliados, ele também menciona três instâncias de produção literária que emergiram logo após a guerra: a “velha guarda da

chamada emigração interna”, a geração de “escritores recém-chegados das frentes de batalha” e a “tão propalada Literatura dos Escombros, *Trümmerliteratur*”. Convém examinar cada uma dessas três cenas.

A *Trümmerliteratur* que Sebald menciona é uma categoria que busca agrupar a escrita de autores (contistas, romancistas e poetas), em geral veteranos de guerra, que retornam às suas cidades e precisam lidar com a realidade dos escombros com que se defrontam. Ainda que, intuitivamente, seja possível presumir que uma produção literária com tal premissa seria particularmente adequada e dedicada a refletir e a representar a experiência da guerra aérea, Sebald argumenta, como mencionado acima, que nem ela consegue superar os “processos pré-conscientes de autocensura para o encobrimento de um mundo que se tornara incompreensível”. É, contudo, de um representante da *Trümmerliteratur*, possivelmente o mais notório deles, Heinrich Böll, que vem o mais antigo exemplo de “exceção” à tradição literária de silenciamento sobre a guerra aérea: o romance *Der Engel schwieg* (1992), lançado no Brasil como *O Anjo Silencioso*, em 2003. Há, entretanto, uma ressalva: o romance, concluído em 1950, só viria a ser publicado em 1992.

De todas as obras literárias surgidas no fim dos anos 1940, apenas o romance de Heinrich Böll *O anjo silencioso* oferece de fato uma ideia aproximada da dimensão do horror que ameaçava tomar conta de qualquer um que realmente olhasse para as ruínas ao seu redor. Sua leitura deixa logo claro que justo esse texto, que parece contaminado por uma melancolia sem cura, seria intolerável para os leitores da época, como a editora e seguramente até o próprio Böll acreditavam, vindo, por isso, a ser publicado apenas em 1992, com quase cinquenta anos de atraso. (SEBALD, 2011, p. 19)

*O Anjo Silencioso* não foi a única obra de Böll sobre a guerra, embora ele seja relativamente único em sua bibliografia na forma como lida com a vida nos escombros dos bombardeios aéreos. Um veterano que recebe seu alistamento obrigatório em 1939, Böll lutou por seis anos de guerra na França, Rússia, Romênia e Hungria (BARNOUW, 2009). Seu romance de estreia, *Der Zug war pünktlich* [“O trem estava no horário”] [1949]/(2009) acompanha a jornada de trem de um soldado durante a guerra, em 1943. O soldado tem a certeza de que morrerá antes do final da viagem e, a cada parada, pergunta-se exatamente onde, quando e como será morto. Ao contrário de *Der Engel Schwieg*, a ruína física das cidades alemãs causada pelos bombardeios está ausente em *Der Zug war pünktlich*, que se concentra muito mais na angústia e no pânico interno do protagonista que “sabe” que vai morrer, na amargura e no cinismo de soldados que passam a notar que a guerra será perdida em breve e, em especial, na culpa alemã que viria a ser a tônica de parte da produção literária

do pós-guerra. Enquanto Sebald (2011, p.35) associa a ausência da guerra aérea nos romances de Böll ao “sentimento de vergonha ou despeito para com os vencedores”, afirmando que falta aos protagonistas do romancista “uma genuína vontade de viver”, carência causada pela “herança da existência sob os destroços, sentida como vergonhosa” (SEBALD, 2011, p. 35), Barnouw (2009) entende que a causa principal dessa omissão é a disparidade entre civis e militares alemães no que compete às suas experiências de guerra:

Embora críticos da guerra em geral e dessa guerra em particular, esses textos iniciais eram muito oblíquos, muito privados para serem persuasivos. Como a maioria dos homens alemães jovens e de meia-idade, ele passou pela incomum experiência de um soldado comum, mas teve pouca experiência com a guerra aérea.<sup>182</sup> (BARNOUW, 2009, p. 107)

As cartas de Böll durante a guerra sugerem que ele próprio reconhecia essa falta de experiência com a guerra aérea, ao ponto de o autor afirmar que a vida dos civis no front interno era mais dura do que a dos combatentes da *Wehrmacht* nas frentes de batalha, como aponta Krimmer:

As cartas de Böll refletem esse fato. Em sua maioria, elas contêm reclamações sobre tédio, falta de sono, o clima inclemente, o efeito desumanizante da caserna – em *Kreuz ohne Liebe* ele chamava de “systematische Zersetzung der Menschenwürde” (dissolução sistemática da dignidade humana) – e expressões de seu desejo frustrado de ler, escrever e pensar em paz. O próprio Böll aponta, em uma carta para sua esposa, que cada criança em casa sentia a guerra de forma mais direta que ele: “jedes Kind zu Hause hat letztlich mehr vom Krieg gespürt als ich” (no fim das contas, cada criança em casa sentiu mais a guerra do que eu). Muitas das cartas de Böll dão testemunho de uma inversão dos papéis tradicionais de soldados e esposas de soldados. Enquanto a posição de Böll no front ocidental está razoavelmente segura e estável, sua esposa e família em Colônia são ameaçadas por bombardeios aéreos.<sup>183</sup> (KRIMMER, 2010, p. 117)

No trecho acima, Krimmer alude a outro importante romance de Böll sobre a guerra, *Kreuz ohne Liebe* [“Cruz sem amor”] [2002]/(2006), uma obra escrita em 1947 que, assim como *Der Engel schwieg*, só foi publicada décadas depois de ser finalizada. Apesar de

---

<sup>182</sup> “Though critical of war in general and this war in particular, these early texts were too oblique, too private to be persuasive. Like most young and middle-aged German men, he experienced the uncommon life of the common soldier but had little experience of air war.”

<sup>183</sup> “Böll’s letters reflect this fact. For the most part, they contain complaints about boredom, lack of sleep, inclement weather, the dehumanizing effect of life in the barracks – in *Kreuz ohne Liebe*, he referred to it as ‘systematische Zersetzung der Menschenwürde’ (systematic dissolution of human dignity) – and expressions of his unfulfilled desire to read, write, and think in peace. Böll himself notes in a letter to his wife that every child at home felt the war more directly than he: ‘jedes Kind zu Hause hat letztlich mehr vom Krieg gespürt als ich’ (all in all, every child at home felt the war more than I did). Many of Böll’s letter testify to an inversion of the traditional roles of soldier and soldier’s wife.”

representar proeminentemente as condições dos campos de concentração por meio da personagem de Joseph, membro de um grupo de resistência cristã antinazista que é feito prisioneiro, *Kreuz ohne Liebe* não retrata diretamente o assassinato de judeus, embora o apresente de forma alegórica por meio de uma história-dentro-da-história baseada na mitologia cristã. O efeito da alegoria, contudo, defende Krimmer, é dúbio pois, enquanto “ela tenta desfazer a alterização dos judeus, ela também transpõe os judeus para um paradigma cristão e dota seu sofrimento de um significado redentor [...] consistente com a crença de Böll [...] de que a dor tem um efeito enobrecedor”<sup>184</sup> (KRIMMER, 2010, p.125).

A tentativa de condenar as políticas nazistas ao reenquadramento do genocídio judeu em uma perspectiva cristã-católica é, segundo Krimmer (2010, p.127), uma constante nas obras de Böll que lidam, em alguma medida, com a Shoah, além de *Kreuz ohne Liebe*, a crítica também localiza essa tendência no romance *Wo warst du, Adam* [“Onde você estava, Adam”], de 1951 e no conto “Todesursache” [“Causa mortis”], de 1983 (escrito originalmente em 1947). Böll antecipa algumas das discussões sobre a culpabilidade alemã que ganhariam força a partir dos anos 1970 mas, ao mesmo tempo, tematiza em grande medida a “vitimização” alemã; sua escrita é marcada por oscilações e contradições como essas. Krimmer afirma que enquanto parte do público via em Böll a “consciência moral da Alemanha por causa de sua inabalável dedicação ao *Vergangenheitsbewältigung*<sup>185</sup>, outros o acusavam [...] de cumplicidade com a ‘linguagem do silêncio’ [...], de retratar o alemão médio como uma vítima [...]” (KRIMMER, 2010, p. 111)<sup>186</sup>. De modo geral, afirma Krimmer, “[o]s textos de Böll não apresentam uma ideologia consistente. Pelo contrário, eles acolhem e até flertam com a contradição”<sup>187</sup> (KRIMMER, 2010, p. 131).

Sebald afirma que, além de Böll, apenas Peter von Mendelssohn, autor exilado durante a guerra devido à sua ascendência judaica, e dois escritores da outrora chamada *Innere Emigration*, Herman Kasack e Hans Erich Nossack, “escreveram de fato sobre o tema da destruição das cidades e a sobrevivência em um país de ruínas” (SEBALD, 2011, p. 47) durante os anos do pós-guerra, com, respectivamente, os romances *Die Kathedrale* [“A

---

<sup>184</sup> “While it seeks to undo the Othering of Jews, it also transfixes Jews into a Christian paradigm and endows their suffering with a redemptive meaning [...] consistent with Böll’s belief [...] that pain has an ennobling effect.”

<sup>185</sup> “Reconciliação com o passado” ou “perlaboração do passado”, palavra alemã que designa os processos políticos, discursivos, ideológicos e estéticos pelos quais a Alemanha, como país, lidou e lida com o problemático legado histórico do nazismo, através do debate público sobre a culpa coletiva, a memória, os papéis de vítimas e perpetradores etc.

<sup>186</sup> “[...] Germany’s moral conscience because of his relentless dedication to *Vergangenheitsbewältigung*, others accused [...] of complicity in a ‘language of silence’ [...], of portraying the average German as victim [...]”

<sup>187</sup> “Böll’s texts do not present a consistent ideology. Rather, they embrace and even court contradictions”

Catedral”] (1983), *Die Stadt hinter dem Strom* [“A cidade atrás do riacho”] [1947]/(2000) e *Nekyia* [1947]/(2016).

A expressão *Innere Emigration*, ou “Emigração Interna”, designa escritores, poetas e intelectuais que, embora fossem antinazistas e afirmassem concordar politicamente com os escritores da Literatura de Exílio (*Exilliteratur*), optaram por permanecer em território alemão, frequentemente tendo que modular e ajustar o seu posicionamento estético e político para preservar suas condições de produção literária sob o regime nazista. É um termo circunscrito ao contexto do Terceiro Reich, que descreve a relação que esse grupo de escritores estabeleceu com o regime e as suas estratégias de produção sob o contexto ditatorial. Cornelsen define:

A expressão *Innere Emigration* (“Emigração Interior”) foi criada por Frank Thieß em 1933 como definição para o comportamento de escritores que permaneceram na Alemanha durante o período nazista e que optaram, por assim dizer, por uma emigração “intelectual”, como Werner Bergengruen, Reinhold Schneider, Jochen Klepper, Ernst Wiechert, Ricarda Huch, Elisabeth Langgässer, entre outros. Isto só foi possível por se tratar de autores que no passado não haviam criticado o nacional-socialismo, e cujas obras não haviam sido destruídas pelo “auto-de-fê” em maio de 1933. O conceito em si implica um retraimento ante o mundo político-cultural, marcado pela falta de liberdade e pelas mais diversas formas de intimidação e terror. O refúgio na criação poética dava ao escritor a certeza de poder preservar os elementos de sua própria identidade e de sua postura ético-moral diante do nazismo. O perfil dos emigrantes interiores como grupo social difuso pode ser definido por uma característica fundamental: o conservadorismo. Enquanto intelectuais de esquerda optaram ou por deixar a Alemanha ou por desenvolverem atividades culturais clandestinas (distribuição de obras proibidas, confecção e distribuição de panfletos, etc.), os emigrantes interiores, em sua maioria, evitavam o confronto direto com o regime. Por isso, tiveram de adequar o seu modo de escrever à realidade totalitária imposta pelo Estado no âmbito cultural, caso quisessem ter o direito de escrever e publicar suas obras, sem necessariamente terem de incentivar o regime nazista. (CORNELSEN, 2004, p. 1)

Kasack, escritor fora da chamada *Innere Emigration*, desenvolve em *Die Stadt hinter dem Strom* um romance existencialista sobre um pesquisador orientalista, Robert Lindhoff, que é incumbido da tarefa de registrar as crônicas de uma estranha cidade, repleta de catacumbas, habitada por pessoas fantasmagóricas que executam tarefas repetitivas. Não é um “romance de guerra” em sentido estrito, porém, como ressalta Sebald, é uma “obra à qual se atribuiu então, em geral, importância fundamental e que foi considerada, por muito tempo, um ajuste de contas definitivo com a loucura do regime nacional-socialista” (SEBALD, 2011, p. 48). Contudo, o teórico contesta o triunfo do romance, associando sua linguagem mítica e seu apelo ao misticismo ao próprio pensamento fascista (SEBALD, 2011, p. 50).

*Nekyia*, de Nossack – autor que também compôs a *Innere Emigration* –, é similar a *Die Stadt hinter dem Strom*, em sua temática de uma cidade fantasmagórica cujo passado

catastrófico o protagonista deve buscar reconstruir de alguma forma – uma temática inequivocamente atrelada ao testemunho das cidades bombardeadas. O romance, no espírito de sua época, busca nos mitos da antiguidade clássica uma estrutura narrativa pela qual pode narrar os temas da culpa, da memória e do esquecimento, oferecendo uma reinterpretação das peregrinações alucinadas de Orestes na Odisseia. Dessa forma, afirma Sebald, assim como Kasack, “com *Nekya* [*sic*], Nossack também cai na tentação de fazer os horrores reais desaparecerem através da arte de abstração e trapaças metafísicas” (SEBALD, 2011, p. 50-51).

O romance inacabado do escritor exilado Peter von Mendelssohn, *Die Kathedrale*, constitui ainda outra tentativa de figurar a destruição da guerra aérea, narrando a história de um jovem arquiteto responsável pelo projeto de uma catedral que resiste ao bombardeio aéreo, enquanto toda a cidade ao seu redor é destruída. Para Sebald, as descrições do romancista, contudo, são “constrangedoras”, oscilam “entre os deslizos gramaticais e a imitação barata”, e apresentam uma “tendência nefasta para o melodramático” (SEBALD, 2010, p. 53). Ainda que se trate de uma obra incompleta, o teórico não poupa críticas às intenções de Mendelssohn, acusando-o de “se entregar cegamente ao sensacionalismo” (SEBALD, 2010, p. 56).

É em sua análise de duas obras tardias – que, estabelecendo paralelo com a discussão já realizada sobre os romances estadunidenses, poderíamos chamar de representantes de uma fase “pós-modernista” – que Sebald reconhece esforços bem-sucedidos de capturar em texto a experiência humana de testemunhar a guerra aérea: *Detlevs Imitationen “Grünspan”* [“Imitações de Detlev ‘Grünspan’”], de Hubert Fichte [1971]/(2005); e *Der Luftangriff auf Halberstadt am 8. April 1945* [“O bombardeio aéreo de Halberstadt em 8 de abril de 1945”], de Alexander Kluge [1977]/(2008). A obra de Fichte explora a questão dos sucessivos bombardeios da cidade de Hamburgo a partir de três pontos de vista: o de Detlev, um jovem órfão que testemunha os ataques em primeira mão, vivendo em Hamburgo antes e durante a ocupação estadunidense entre 1943 e 1949; o de Jäcki, um personagem que vive na mesma cidade entre 1968 e 1970, cujas experiências são afetadas pelos eventos anteriores da vida de Detlev – o que o leva a empreender uma investigação jornalística-bibliográfica para aprender e entender as circunstâncias e consequências dos bombardeios; e o ponto de vista “do próprio autor” – ou, ainda, uma construção narrativa de autoria, ao estilo pós-moderno –, que, em alguns capítulos, se dirige diretamente ao leitor com discussões e provocações de caráter teórico. O bombardeio não é o tema central da narrativa, que é mais dedicada a explorar, por exemplo, questões sobre sexualidade e etnia por meio da figuração de personagens

homossexuais e afro-americanos. Porém, as “notas descontínuas de Jäckli durante suas investigações acerca do ataque a Hamburgo”, afirma Sebald (2011, p. 57), “convencem plenamente como método literário, antes de tudo provavelmente porque não apresentam um caráter abstrato e imaginário, mas concreto e documental”, ao contrário do que o autor percebe no romance de Mendelshsohn. É interessante notar que a obra apresenta, na figura de Jäckli, um exemplo dos “personagens de tipo historiador”, que Wesseling menciona como típicos do romance histórico pós-moderno (ou da “metaficção historiográfica” nos termos de Hutcheon) (cf. 2.3.2.), uma indicação sugestiva de que *Detlevs Imitationen “Grünspan”* é um exemplo do movimento mais amplo dos romances sobre a Segunda Guerra Mundial que se afastam de um polo mais estritamente testemunhal e se aproximam da ficção histórica.

Algo semelhante pode ser dito de *Der Luftangriff auf Halberstadt am 8. April 1945* [1977]/(2008), um exemplo extremamente peculiar da literatura alemã sobre a guerra. O texto consiste em uma coletânea de relatos testemunhais, observações posteriores e entrevistas sobre o bombardeio aéreo à cidade de Halberstadt; assim, não é exatamente um romance, tampouco um registro documental ou jornalístico, pois Kluge – ele próprio, também, um romancista cuja abordagem pode ser descrita como “pós-modernista” – não se furta de lançar mão da imaginação e da criação literária para conseguir contemplar tanto a dimensão concreta da destruição quanto seu impacto humano. A combinação entre recortes de relatos e documentos e sua criação e recriação estético-literária está, como já discutido (cf. 2.3.2.), no arsenal de estratégias da metaficção historiográfica, o que aproxima o texto do campo da ficção histórica. Para Sebald, contudo, mesmo em Kluge, “o mais esclarecido de todos os escritores, se manifesta a suspeita de que não somos capazes de apreender nada da desgraça que causamos” (SEBALD, 2011, p. 64).

As conferências de Sebald em Zurique foram controversas e produziram inúmeras respostas, reabrindo o debate na Alemanha sobre a memória nacional da guerra aérea. A reação inicial às conferências o levou a incluir, na edição impressa, um *post-scriptum* em que aborda algumas das principais críticas recebidas. Como sintetizado por Pereira:

Ele afirma que esperava que sua lista de livros e sua tese fossem completadas e corrigidas, mas que as cartas que recebeu acabaram servindo como confirmação para sua tese. Grande parte da correspondência que ele recebeu fazia menção a relatos não publicados, escritos principalmente com a intenção de manter a memória da própria família. Além disso, muitos escreveram sobre livros de baixa qualidade que tratavam do fato, e um professor escolar declarou ter verificado que os bombardeios foram descritos em diversos livros infanto-juvenis lançados entre 1945 e 1960. Sebald, contudo, não tem nenhum interesse por esses gêneros, que ele considera como baixa literatura. (PEREIRA, 2013, p. 94)

Em seu *post-scriptum*, Sebald se mostra quase disposto a conceder o mérito a uma obra, *Vergeltung* [“Represália”] [1956]/(2015), de Gert Ledig; contudo, a recepção negativa que ela teve pelo público à época de seu lançamento, motivada pelo fato de o texto ir “além dos limites do que os alemães estavam dispostos a ler a respeito do seu passado mais recente” (SEBALD, 2011, p. 86), constitui, para o autor, apenas mais uma evidência de que a guerra aérea não consolidou espaço na memória literária alemã. Ao discutir a recepção de *Vergeltung* e analisar o romance atualmente, já à luz das conferências de Sebald, Pereira pondera que talvez não seja o caso, como sugere o crítico, de que os alemães não produziram literatura que estivesse à altura da tarefa de representar os bombardeios aéreos, mas sim que o contexto de recepção dessa literatura não era favorável à sua consolidação no cânone nacional:

Em suas conferências, Sebald acusou os alemães de não terem produzido eficientes representações do que foi vivenciado em decorrência dos ataques aéreos. O que se observa, no entanto, é que essa falha não envolvia a ausência de um impulso da escrita e da representação, mas sim a ausência de um público que lesse esse material. [...] O distanciamento dos acontecimentos era necessário para que se pudesse tratar o trauma. (PEREIRA, 2013, p. 106)

A postura de Sebald em relação aos escritores que constituíram a *Innere Emigration* é também passível de críticas, em especial, sua afirmação de que “a linguagem secreta, pretensamente cultivada pela emigração interna, era em grande parte idêntica ao código do pensamento fascista” (SEBALD, 2011, p. 50). Cornelsen afirma:

[...] os emigrantes interiores, como todo autor que pretende escrever e publicar uma obra crítica ao regime político em um Estado autoritário ou totalitário, precisaram desenvolver uma estratégia fundamental que os permitia, de um lado, burlar a censura e, de outro, fazer chegar ao leitor sua intenção crítica: o disfarce. (CORNELSEN, 2004, p. 2)

Sebald, ao que me parece, subestima os perigosos obstáculos enfrentados pela atividade intelectual contra-hegemônica no contexto de um regime fascista, e toma por adesão tácita fenômenos que, talvez, sejam melhor entendidos como resistência tímida. Sua “linguagem secreta” consistia em uma contingência imposta pelas circunstâncias, assim como, por exemplo, a predileção de alguns de seus autores pelo romance histórico (CORNELSEN, 2004, p. 2). Ainda que os emigrantes interiores fossem, em sua maioria, herdeiros de um conservadorismo histórico-filosófico que se via em grande medida sem forças para enfrentar o nacional-socialismo (CORNELSEN, 2004, p. 2), minimizar seus esforços de oposição ao regime implica uma injustiça histórica. Como coloca Cornelsen:

[...] não se deve duvidar do antifascismo subjetivo da “Emigração Interior” e nem tampouco dos esforços individuais de escritores, jornalistas, e artistas contra a tirania do regime nazista. O editor Peter Suhrkamp, por exemplo, sofreu represálias que culminaram com sua detenção. Em 1938, o escritor Ernst Wiechert foi preso no campo de concentração de Buchenwald por ter defendido o pastor Martin Niemöller, um dos líderes da “Igreja Confessionária” (*Bekennende Kirche*), instituição evangélica que se opunha ao regime. Além disso, durante a guerra, Reinhold Schneider, Werner Bergengruen e Rudolf Hagelstange difundiram seus versos ilegalmente, não obstante os perigos a que se expunham. (CORNELSEN, 2004, p. 3)

Posta de lado a questão da guerra aérea na literatura alemã, em especial por parte dos representantes da *Trümmerliteratur* e da *Innere Emigration*, cabe ainda apresentar duas outras facetas da produção romanesca nesse país sobre a Segunda Guerra Mundial que são frequentemente abordadas pela crítica: os romances dedicados à guerra no front oriental e a obra do romancista Günter Grass.

Bance argumenta que a ficção alemã sobre o front oriental “tanto reflete quanto contribui para uma ilusão alemã dos anos do pós-guerra de que o exército estaria eximido de culpa pelos crimes cometidos em nome da Alemanha” (BANCE, 1986, p. 98)<sup>188</sup>. A ideia de que os crimes do regime nazista durante a expansão militar do território alemão eram de responsabilidade única dos agentes políticos – as SS e as SD – foi uma tônica do discurso histórico alemão do pós-guerra, afirma Bance, que a produção literária dos anos 1940, 1950 e 1960 acabou por refletir. Não se trata, exatamente, da sobrevivência do culto ao militarismo prussiano, visto que, como reconhece o crítico, “a dissecação crítica da mentalidade da casta oficial prussiana se torna praticamente um *topos*” (BANCE, 1986, p. 87)<sup>189</sup> dessas obras – a questão é a resistência ou recusa em reconhecer a participação da Wehrmacht, seus oficiais e seus soldados nos crimes de guerra conduzidos pela Alemanha nazista.

Dentre os romances contemplados por Bance, está *Stalingrad* [“Stalingrado”], de Theodor Plievier [1945]/(2018), escrito durante a guerra enquanto o autor vivia em exílio na URSS, onde teve acesso direto a prisioneiros alemães e a combatentes russos no front, experiências que moldaram sua escrita do longo volume sobre a batalha de Stalingrado. A obra investiga o confronto pelo ponto de vista de dois personagens, um comandante de uma divisão de Panzers e um oficial não-comissionado de um *Strafbattailon* (um “batalhão penal”, composto por prisioneiros civis e militares alistados obrigatoriamente) responsável por recolher os corpos e membros dos combatentes mortos em batalha. A partir da perspectiva do comandante, que sente que seus homens são sacrificados por uma causa perdida; e do

---

<sup>188</sup> “War fiction reflects, as much as it contributes to, a German delusion of the post-war years that the Army was exempt from guilt for the crimes committed in the name of Germany.”

<sup>189</sup> “[...] the critical dissection of the mentality of the Prussian officer caste becomes practically a *topos* [...]”.

soldado, que sofre um processo de desumanização causado pelo contato constante com os cadáveres de seus camaradas, Plievier desenvolve uma crítica do militarismo alemão, mas, ainda assim, figura seus combatentes como vítimas – um dos motivos que levou *Stalingrad* a ser censurado na URSS, fato que motivou o romancista a romper com o comunismo soviético.

A batalha de Stalingrado configura um tema recorrente na ficção alemã do front oriental. Nesse sentido, é também digno de nota o romance *Die verratene Armee* [“O exército traído”], de Heinrich Gerlach [1957]/(2000), romancista que, diferentemente de Plievier, de fato lutou na batalha e foi feito prisioneiro pelo Exército Vermelho. Durante o período em que esteve preso, Gerlach redigiu um manuscrito a partir de suas experiências e dos relatos de seus colegas de campo; o texto, contudo, foi confiscado pelas autoridades, obrigando-o a escrever a versão final do romance tendo apenas suas memórias como referência. O manuscrito original foi recuperado em 2012, editado e publicado em 2016 sob o nome de *Durchbruch bei Stalingrad* [“Avanço por Stalingrado”].

Ainda sobre Stalingrado, convém mencionar *Schlachtbeschreibung* [“Relatório de batalha”] (1964), de Alexander Kluge, obra em que o autor antecipa algumas das estratégias das quais lançaria mão no já discutido *Der Luftangriff auf Halberstadt am 8. April 1945*, que publicaria treze anos depois. *Schlachtbeschreibung* se estrutura como uma montagem/colagem de materiais diversos, incluindo fragmentos de diários, relatórios governamentais e entrevistas, na qual, documentos históricos oficiais se misturam a “documentos” ficcionais, constituindo um exemplo pioneiro de uma abordagem pós-modernista para a escrita romanesca (cf. 2.3.2.).

Além dos romances sobre Stalingrado, Bance (1986) menciona outras narrativas sobre o front oriental, como *Letzte Ausfahrt* [“Última saída”] [1952]/(1971), de Herbert Zand – autor de outros romances de guerra com pouca circulação e sem reedições, como *Die Sonnenstadt* [“A cidade do sol”] (1947) e *Erben des Feuers* [“Herdeiros do fogo”] (1961) –; a trilogia *08/15* [1954-55]/(2012), de Hans Hellmut Kirst; *Die verratenen Söhne* [“Os filhos traídos”] [1957]/(1983), de Michael Horbach; o romance de pilotos de caças *Die sterbende Jagd* [“A caça moribunda”], de Gerd Gaiser [1959]/(1978); e *Die unsichtbare Flagge* [“A bandeira invisível”] [1952]/(1989), de Peter Bamm. O crítico menciona, ainda, a existência dos “romances de guerra triviais” (BANCE, 1986, p. 111)<sup>190</sup>, dentre os quais ele inclui a trilogia de Kirst, como exemplo de “nível um pouco mais alto”<sup>191</sup>, e as publicações das

---

<sup>190</sup> “[...] the trivial war novel [...]”

<sup>191</sup> “[...] at a slightly higher level [...]”

revistas baratas, como a *Landserhefte* que trazem histórias de guerra baseadas em *topos* e fórmulas narrativas tradicionais da literatura popular, apresentando inimigos estereotipados, embora Bance (1986, p. 111-112) não cite nenhum autor em específico que se enquadraria nessa categoria. Concluindo seu artigo acerca da ficção alemã sobre o front oriental, o crítico afirma:

Romances alemães sobre a Segunda Guerra Mundial são raramente de natureza militarista; deveras, independentemente da coloração política de seus autores, cada um deles alerta contra os horrores da guerra e contra um retorno da guerra. Contudo, a efetividade da mensagem deve ser posta em dúvida quando consideramos como a ênfase dos alertas é deslocada do sofrimento, em parte pelas mãos da Wehrmacht, das vítimas da agressão alemã – os judeus acima de tudo, mas também e mencionados com maior frequência *partisans* e a população comum russa – para a miséria dos alemães derrotados, assim alimentando a concepção alemã do pós-guerra de que o país fora a vítima traída e explorada de uma conspiração imposta por um tirando demoníaco.<sup>192</sup> (BANCE, 1986, p. 112)

Apesar de não mencionada no artigo de Bance, ainda cabe incluir nesse rol da “literatura trivial” ou “popular” a obra de Heinz Konsalik, autor de 155 romances, vários deles dedicados à experiência militar da Segunda Guerra Mundial, como *Sie fielen vom Himmel* [“Eles caíram do céu”] [1963]/(2020), *Manöver im Herbst* [*Manobras de Outono*] [1967]/(2019), *Das Herz der 6. Armee* [*O Coração do 6º Exército*] [1977]/(2017), e sua mais famosa publicação, *Der Arzt von Stalingrad* [*O Médico de Stalingrado*] [1956]/(2021), adaptado para o cinema em 1957. Embora tenha sido um autor em grande medida ignorado pela crítica literária tradicional, Konsalik é, possivelmente, o romancista alemão mais comercialmente bem-sucedido a retratar as campanhas militares alemãs durante a Segunda Guerra Mundial.

Há mais um autor veterano digno de menção: Dieter Noll. Filho de uma mãe de ascendência judaica, Noll serviu, primeiramente, na *Luftwaffe* e, posteriormente, na *Wehrmacht*, a partir de 1944, até ser feito prisioneiro de guerra pelo exército estadunidense. Com o fim do conflito, tornou-se membro do Partido Comunista, na Alemanha Oriental e, entre 1960 e 1963, publicou seus dois romances mais notáveis, a duologia *Die Abenteuer des Werner Holt* [“As aventuras de Werner Holt”] [1960-1963]/(2012), uma narrativa ficcional de

---

<sup>192</sup> “German novels about the Second World War are very rarely militaristic in nature; indeed, whatever the political colour of their authors, to a man they warn against the horrors of war and a renewal of war. Yet the effectiveness of the message must be in doubt when we consider how the emphasis of the warning is shifted from the sufferings, partly at *Wehrmacht* hands, of the victims of German aggression – above all the Jews, but also the more frequently mentioned *partisans* and the ordinary Russian population – to the miseries of the defeated Germans, thus feeding the Germans’ post-war conception of themselves as the betrayed and exploited victims of a conspiracy imposed upon them by a demonic tyrant.”

teor biográfico que acompanha sua jornada desde a juventude, passando pelas forças armadas, pela prisão militar e por sua adaptação ao regime socialista durante os primeiros anos do pós-guerra. A obra recebeu uma aclamada adaptação para o cinema pouco depois da publicação de seu segundo volume, em 1965, um longa-metragem produzido na Alemanha Oriental e dirigido por Joachim Kunert.

A “primeira” literatura alemã sobre a Segunda Guerra Mundial, exemplificada pelos representantes da *Trümmerliteratur*, pelos escritores que compuseram a *Innere Emigration* e pelos autores combatentes do front oriental contribuiu, em certa medida, para a construção de uma narrativa de vitimização alemã, em que soldados e civis são traídos e explorados pelos sinistros oficiais nazistas e enganados pelo carisma contagiante do Führer. A produção romanesca sobre a guerra foi, nesse período, relativamente pouco expressiva, em grande medida pelas contingências da época; os racionamentos impostos pelo regime de guerra favoreciam formatos menores (contos, poemas, peças teatrais) e a censura – inicialmente por parte do regime nazista e, imediatamente após o final do conflito, por parte dos exércitos de ocupação – criava dificuldade para a circulação de romances que tematizassem explicitamente o conflito. Nesse contexto de difícil produção, os autores cuja obra romanesca sobre a guerra melhor resistiram ao teste do tempo foram, provavelmente, Heinrich Böll e Dieter Nöll, no âmbito de uma literatura institucional; e Henrik Konsalik, no âmbito da literatura popular. No final dos anos 1950, porém, um escritor tomaria de assalto a atenção da cena literária alemã, conquistando o posto de, possivelmente, o mais importante romancista alemão a tomar a guerra como tema e enfrentar a questão da culpabilidade alemã: Günter Grass.

Após um livro de poesia e três peças, Grass lançou seu romance de estreia em 1959, *Die Blechtrommel* [*O tambor*] (2015). Trata-se do primeiro volume de uma trilogia – que conta ainda com *Katz und Maus* [*Gato e Rato*] [1961]/(2015) e *Hundejahre* [“Anos de Cão”, lançado no Brasil como *O Cão de Hitler*] [1963]/(2015), focado na cidade de Danzig, no período que compreende o entreguerras até o pós-guerra. O autor afirma que “todos os três narradores em primeira pessoa em todos os três romances escrevem com um sentimento de culpa: culpa reprimida, culpa irônica, [...] um desejo patético por culpa” (GRASS apud KRIMMER, 2011, p. 134)<sup>193</sup>.

*Die Blechtrommel* se passa em Danzig entre 1924 e 1954 e é narrado em primeira pessoa por um protagonista não confiável, Oskar Matzerath, um homem que, aos três anos de

---

<sup>193</sup> “Alle drei Ich-Erzähler in allen drei Büchern schreiben aus Schuld heraus: aus verdrängter Schuld, aus ironisierter Schuld, [...] aus pathetischem Schuldverlangen.”

idade, “desiste de crescer” e retém a estatura e a aparência de uma criança pelo resto da vida – uma aparência da qual se aproveita para conseguir se passar por inocente, quando necessário. Krimmer afirma, sobre o protagonista:

O romance pinta uma imagem de Oskar que deve parecer invejável para qualquer contemporâneo do Terceiro Reich. Enquanto Oskar insiste que suas capacidades mentais já eram completamente desenvolvidas no momento do seu nascimento, ele também se apropria do poder social e da consciência moral de uma criança. Assim, Oskar se mantém na confortável posição de sempre ter entendido o que se passava no Terceiro Reich, e ainda assim não ter poder para fazer nada a respeito.<sup>194</sup> (KRIMMER, 2011, p. 136)

Grass já era uma figura de algum reconhecimento na cena literária alemã do pós-guerra com seus poemas e peças, mas foi *Die Blechtrommel* que o catapultou à uma posição de notoriedade. O romance de estreia foi recebido com aclamação, inspirou uma adaptação para o cinema em 1979 premiada com a Palme D’Or no festival de Cannes e o Oscar de Melhor Filme em Língua Estrangeira e, como afirma Mews, permanece a maior obra do autor, diretamente responsável pela sua consagração ao prêmio Nobel:

O romance foi tão elogiado quanto criticado, e permanece seu trabalho mais bem conhecido; foi, em última análise, *Die Blechtrommel* que rendeu a Grass o Prêmio Nobel de 1999 [...] em reconhecimento a um feito literário singular após uma guerra catastrófica com consequências devastadoras para a vida intelectual e cultural [...]. O ano de 1959 já foi muitas vezes declarado como o *annus mirabilis* da literatura moderna do pós-guerra na Alemanha (Ocidental), devido à publicação de três romances significativos – além de *Die Blechtrommel*, *Billiard um halbzehn* de Heinrich Böll e *Mutmaßungen über Jakob* de Uwe Johnson surgiram no mesmo ano. Böll (1917-85), que conquistou o Nobel em 1972, e Johnson (1934-84) não estão mais vivos<sup>195</sup> e, portanto, não recebem o mesmo tipo de publicidade através de aparições públicas, entrevistas, leituras e demais atividades que costumam preceder e suceder a publicação de obras de ficção, mas o autor de *Die Blechtrommel* esteve sob o holofote desde a sua estreia literária.<sup>196</sup> (MEWS, 2008, p. 1)

---

<sup>194</sup> “The novel paints an image of Oskar that must seem enviable to every contemporary of the Third Reich. While Oskar insists that his mental capacities were fully developed at the moment of his birth, he also lays claim to the social power and moral consciousness of a child. Thus, Oskar is in the comfortable position of always already having understood the goings-on of the Third Reich and yet being powerless to do anything about it.

<sup>195</sup> Grass viria a falecer em 2015, sete anos após a publicação do livro de Mews.

<sup>196</sup> “The novel was both praised and reviled and has remained his best-known work; it was ultimately *Die Blechtrommel* for which Grass was awarded the 1999 Nobel Prize [...] in recognition of a singular literary accomplishment after a catastrophic war with its devastating consequences for intellectual and cultural life [...]. The year 1959 has often been declared to be the *annus mirabilis* of modern postwar (West) German literature, owing to the publication of three significant novels – in addition to *Die Blechtrommel*, Heinrich Böll’s *Billiard um halbzehn* and Uwe Johnson’s *Mutmaßungen über Jakob* appeared in the same year. Böll (1917-1985), who was awarded the Nobel Prize in 1972, and Johnson (1934-84) are no longer alive and hence do not generate the kind of publicity via the public appearances, interviews, readings, and the like that often precede and follow the publication of works of fiction, but the author of *Die Blechtrommel* has been in the limelight ever since his literary breakthrough.”

Ao longo de sua carreira, Grass se tornaria um dos principais escritores da cena literária alemã ocidental a incorporar vários dos experimentalismos e recursos associados no mundo anglófono às estéticas “pós-modernistas” – seu romance *Örtlich betäubt* [*Anestesia local*] [1969]/(2015), por exemplo, foi acusado por um crítico da *Die Zeit* de ter perdido “imaginação, temperamento e originalidade: o contador de estórias que já foi inovador silenciou e agora apela às técnicas de montagem e colagem” (MEWS, 2008, p. 104)<sup>197</sup>.

Após sua “Trilogia de Danzig”, Grass se voltou para temas prementes para a Alemanha durante sua vida. Contudo, o tema da culpabilidade alemã nos crimes contra a humanidade durante o período nazista é recorrente nas obras, como por exemplo na inclusão do tema da perseguição e extermínio dos judeus em Danzig em *Aus dem Tagebuch einer Schnecke* [“Do diário de um caracol”] [1972]/(2015) (a cidade de Danzig/Gdansk também seria uma ocorrência comum em seus romances). Assim, o autor causou grande surpresa com a publicação de *Im Krebsgang* [*Passo de Caranguejo*], de 2002:

Como Grass foi por muito tempo identificado com o *Vergangenheitsbewältigung* alemão e sua insistência na lembrança e na responsabilização, sua novela *Im Krebsgang* instigou um acalorado debate público. Diversos críticos sentiam que o poeta laureado revisara sua antiga posição política de esquerda.<sup>198</sup> (KRIMMER, 2011, p. 133)

A recepção controversa de *Im Krebsgang* se dava, primeiramente, pela temática explorada: o afundamento do navio de passageiros alemão MV Wilhelm Gustloff, atacado por um submarino russo em janeiro de 1945. As vítimas fatais do ataque foram estimadas entre 6.600 até 9.000, em sua maioria civis. O navio fora batizado em homenagem a um oficial nazista, Wilhelm Gustloff, assassinado por um estudante judeu, David Frankfurter, na Suíça, o que fez do oficial uma espécie de “mártir” para o nazismo alemão. O assassinato de Gustloff foi tomado pela cúpula do partido nazista como justificativa para a deflagração da *Reichkristallnacht*, a “noite dos cristais”, a série de *pogroms* promovidos contra estabelecimentos de proprietários judeus por toda a Alemanha em 09 de novembro de 1938. Essa combinação de fatores fez com que o afundamento do cruzador tenha passado, com os anos, a ocupar um lugar de proeminência nos discursos revisionistas e negacionistas impulsionados pela direita alemã e, especialmente, pelo neonazismo, como um grande

---

<sup>197</sup> “[...] lack of imagination, temperament and originality: the once innovative storyteller has fallen silent and is now resorting to the techniques of montage and collage.”

<sup>198</sup> “Since Grass had long been identified with German *Vergangenheitsbewältigung* and its insistence on remembrance and accountability, his novella *Im Krebsgang* instigated a heated public debate. Numerous critics felt that the poet laureate had revised his previous leftist political stance.”

símbolo das supostas “agressões” sofridas pela Alemanha. Tal escolha temática rendeu inúmeras críticas a Grass por parte daqueles que entendiam que o autor estava revisando sua posição anterior e buscando reabilitar o discurso da “vitimização” alemã. Krimmer entende que *Im Krebsgang* opera de forma mais complexa do que isso, em especial pelo fato de o seu narrador, assim como o de *Die Blechtrommel*, não ser confiável:

Ao longo de *Im Krebsgang*, a questão de contar ou não a estória [story] da vitimização alemã é de importância fundamental. A recusa inicial do narrador é espelhada pela de “Der Alte” (o velho), uma versão funcionalizada do próprio Grass, que confessa ter sentimento de culpa por não conseguir escrever sobre o sofrimento alemão. “Der Alte” alega que seu silêncio deixou a história da vitimização alemã para os extremistas de direita. Como a esquerda se calou, a narrativa de Nemmersdorf – um vilarejo conquistado pelos russos e tomado de volta pelos alemães, que circularam imagens de estupros e atrocidades russas para efeitos de propaganda – se tornou o paradigma central para a narração do sofrimento alemão. Para retomar a agência narrativa, a esquerda precisa romper com o silêncio. Mas, de forma significativa, não é “der Alte” que conta a história, mas a vítima-narrador Paul, assim introduzindo mais uma camada de diálogo intratextual que leva os leitores a questionarem as estórias de Paul sobre o passado. [...] Ao escrever *Im Krebsgang*, Grass insistiu na necessidade de representar o sofrimento alemão e na incapacidade dos narradores-vítimas alemães de o fazerem sem correr o risco de endossar as narrativas nazistas. [...] A única forma de combater esse ciclo vicioso de mentiras é refletir criticamente sobre sua própria prisão narrativa.<sup>199</sup> (KRIMMER, 2011, p. 147-148)

Pouco após a publicação de *Im Krebsgang*, Grass publica um livro de memórias, *Beim Häuten der Zwiebel* [*Nas peles da cebola*] [2006]/(2015). Em uma entrevista, meses antes da publicação do livro, o autor compartilhou pela primeira vez detalhes sobre seu passado que afetaram profundamente a perspectiva do público alemão sobre sua biografia. Grass confessou ter servido na *Waffen-SS* nos últimos meses da guerra, aos 17 anos de idade, contrariando a versão anterior que sustentava sobre sua vida, na qual afirmava ter servido em uma unidade antiaérea da *Wehrmacht* (RIDING, 2006). A publicação de suas memórias, afirmava o autor, era a maneira de acertar as contas com o próprio passado. A revelação foi

---

<sup>199</sup> “Throughout *Im Krebsgang*, the question of whether or not to tell the story of German victimization is of paramount importance. The initial refusal of the narrator is mirrored by that of “der Alte” (the old man), a fictionalized Grass character, who professes to feelings of guilt because of his failure to write about German suffering. “Der Alte” claims that his silence left the story of German victimization to the right-extremists. Because the left had remained silent, the narrative of Nemmersdorf – a village that was conquered by the Russians and taken back by the Germans, who then broadcast pictures of Russian rape and atrocities for propaganda purposes – became the central paradigm for the telling of German suffering. In order to regain narrative agency the left must break the silence. But, significantly, it is not “Der Alte” who tells the story but the victim-narrator Paul, thus introducing yet another layer of intratextual dialogue that helps readers to question Paul’s stories about the past. [...] In writing *Im Krebsgang*, Grass insisted on the necessity of representing German suffering and on the inability of German victim-narrators to do so without running the danger of endorsing Nazi narratives. [...] The only way to counter this vicious circle lies in the critical reflection of one’s own narrative entrapment.”

recebida com choque por grande parte do público e crítica alemães, especialmente pelo fato de Grass ter se tornado, ele próprio, um crítico ferrenho das narrativas de vitimização alemã.

Apesar da controvérsia, é inegável que, partindo de *Die Blechtrommel* e chegando até *Im Krebsgang*, Grass sagrou-se como o principal romancista alemão a tematizar e refletir sobre a Segunda Guerra Mundial no país e, principalmente, o papel de seus cidadãos no conflito e no regime nazista. Ao lado de outros nomes como Alexander Kluge, ele é também responsável por introduzir na literatura alemã sobre a guerra diversas técnicas experimentais que viriam a influenciar uma próxima geração de escritores. Desde a reunificação da Alemanha, vários outros autores, de diferentes gerações, têm seguido os passos de Grass e oferecido novos olhares sobre o período nazista, como Michael Degen, Bernhard Schlink, Marcel Beyer e Ralf Rothmann. Cabe ressaltar, porém, que a temática do nazismo ocupa uma posição mais central na literatura alemã atual que se debruça sobre o período, em detrimento da temática da guerra como evento bélico propriamente dito.

### 3.4. O romance espanhol

A história e a memória da participação espanhola na Segunda Guerra Mundial, como muito da história recente do país ibérico, são marcadas pela profunda divisão cuja Guerra Civil foi o evento transbordante – divisão frequentemente articulada em torno da noção de “duas Espanhas”: uma republicana e outra fascista ou, ainda, uma “vermelha” (*roja*) e uma “patriótica”. Os próprios termos de tal divisão, evidentemente, traduzem a natureza cindida da memória da Guerra Civil, da sangrenta ditadura franquista e do duro processo de transição democrática do país – nesse sentido, a Espanha é um caso exemplar das “crises de memória” ao redor da Segunda Guerra Mundial às quais alude Suleiman (2006; cf. 1.). De um lado dessa crise estão as histórias de soldados republicanos, muitos deles exilados em outros países europeus após a derrota na Guerra Civil, que se juntam às forças armadas dos países Aliados ou, ainda, a grupos de resistência organizada em territórios ocupados pelo Eixo. Um exemplo paradigmático dessa última tendência é o XIV Corpo de Guerrilheiros, ajuntamento criado por iniciativa do Comitê Central do Partido Comunista Espanhol, entre 1942 e 1943, para atuar junto à resistência francesa na região centro-sul do país ocupado. (VALENCIA, 2019, p. 160-161). No âmbito da literatura de guerra, é possível reiterar o exemplo da produção romanescodememorialística de Jorge Semprún, já aludida anteriormente (cf. 2.2.1); o autor, sobrevivente do campo de concentração de Buchenwald, fora um prisioneiro de guerra, detido por tropas nazistas durante suas ações junto à Resistência Francesa sob comando do Partido Comunista Espanhol. Do outro lado dessa crise de memória, falar sobre uma “literatura espanhola da

Segunda Guerra Mundial” é falar da literatura sobre a Divisão Espanhola de Voluntários, popularmente conhecida como a Divisão Azul. Embora a posição oficial do Estado espanhol, sob o comando do *Caudillo* Francisco Franco, tenha sido de “não-beligerância”, ao longo da maior parte da guerra (após uma posição de “neutralidade” entre 1939 e 1940), essa era uma condição ambígua: a proximidade entre o falangismo espanhol e o nazismo alemão desde o período da Guerra Civil se traduziu em diversas políticas de efetiva cooperação militar entre os dois países durante a Segunda Guerra Mundial, que culminaram na criação de uma divisão de combatentes voluntários espanhóis dentro da *Wehrmacht* durante a ofensiva no front oriental. Em função da temática central de *Añoranza de Guerra*, romance espanhol elencado como objeto de análise do *corpus* primário desta pesquisa, me concentrarei, ao longo da seção a seguir, no caso da Divisão Azul. O surgimento da Divisão e sua trajetória durante a guerra na Rússia não ocupam o mesmo lugar de privilégio no “mito” da Segunda Guerra Mundial que a Blitz na Inglaterra, que as campanhas estadunidenses no Pacífico e na Europa ou que a própria incursão alemã no front oriental – assim sendo, justifica-se aqui uma breve contextualização histórica sobre as condições que propiciaram a formação da divisão e sobre sua atuação no front.

A narrativa histórica oficial sobre a não-beligerância da Espanha no conflito, sustentada ao longo de todo o período da ditadura franquista, era a de que Francisco Franco teria exibido uma “hábil prudência” (GUZMÁN MORA, 2016a, p. 211) ao manter uma posição diplomaticamente favorável em relação aos países Aliados, ainda que suas preferências pelo bloco fascista fossem conhecidas. Isso teria permitido ao país não se envolver no conflito no momento que ele se recuperava de sua Guerra Civil. Segundo esse discurso oficial, a “manobra” de Franco colocaria a Espanha em uma posição privilegiada durante a Guerra Fria, como uma aliada estratégica dos países do bloco capitalista contra o comunismo soviético.

Para Reig Tapia (apud GUZMÁN MORA, 2016a, p. 209)<sup>200</sup>, porém, essa perspectiva constitui um revisionismo alimentado pela propaganda da ditadura franquista. A verdade é que a posição da Espanha na guerra, como indica a historiografia mais recente (pós-ditadura),

---

<sup>200</sup> A maior parte das discussões e exposições sobre a Divisão Azul e a participação espanhola na Segunda Guerra Mundial apresentadas nesta tese se sustentam sobre a monumental tese de doutorado de Jesús Guzmán Mora (2016) e alguns de seus artigos. Sua pesquisa é extremamente ampla e abarca desde os aspectos históricos e historiográficos até os memorialísticos e literários. Além disso, grande parte de suas fontes primárias e secundárias são de muito difícil acesso para pesquisadores fora da Espanha, não estando disponíveis online nem em bibliotecas. Assim, mesmo contribuições de outros autores – como é o caso da citação de Reig Tapia – são incluídas aqui da forma que foram citadas no trabalho de Guzmán Mora. Algumas das fontes teóricas e historiográficas citadas por Guzmán Mora estão incluídas na seção de Bibliografia Complementar desta tese.

pode ser atribuída mais à inépcia político-diplomática de Franco do que a sua suposta “hábil prudência”. As duas tentativas do ditador de interceder por seu país junto às potências do Eixo – para impedir a ocupação da Polônia e o pacto germano-soviético em 1939 (GUZMÁN MORA, 2015a, p. 200) e para assegurar a promessa de anexação do protetorado francês no Marrocos ao território espanhol em 1940 (VELASCO DE CASTRO apud GUZMÁN MORA, 2016a, p. 202) – foram frustradas e a incapacidade do ditador espanhol de negociar com suas contrapartes italiana e alemã levaram à não integração efetiva da Espanha ao Eixo. Porém, a inépcia diplomática do regime de Franco não pode ser atribuída somente ao próprio *Caudillo*; uma parcela considerável de responsabilidade repousava sobre os ombros de Ramón Serrano Suñer, ministro do governo (*Ministro de la Gobernación*, cargo análogo às Casas Civas do regime brasileiro) e cunhado do ditador espanhol, representante diplomático de seu país na Itália e no Terceiro Reich durante as negociações. A escolha de Serrano Suñer para a condução das tratativas causou estranheza na comunidade internacional, pois o então presidente do partido único da ditadura franquista, a FET y de las JONS, era ministro do governo, e não das relações exteriores, posto à época ocupado pelo coronel Beigbeder. Isso se explica, porém, porque

[...] indiscutivelmente, Serrano era, nessa época, o político mais influente da Espanha. Cunhado de Franco, pode-se acreditar que gozava da plena confiança do Caudillo e que estava informado do que ele pensava e projetava; por outro lado, era também um dos principais líderes da Falange, único partido legal da Espanha, germanófilo e muito anglofóbico; por último, Franco queria fazê-lo ministro dos Assuntos Exteriores.<sup>201</sup> (PROCTOR apud GUZMÁN MORA, 2016a, p. 204)

Seja pela inépcia diplomática de Franco, pelos reais objetivos de Hitler ou simplesmente pela incompatibilidade entre as estratégias coloniais de cada país, o fato é que as negociações entre os países se mostraram um fiasco, consolidando a posição espanhola de “não beligerante” no conflito.<sup>202</sup> A escolha pelas aspas não é incidental, já que a pretensa “não beligerância” foi, no mínimo, atípica, e não apenas pela afinidade ideológica entre a Espanha franquista e os países do Eixo. Sua colaboração em diferentes instâncias ao longo da guerra, como o abastecimento e a manutenção de submarinos alemães nos portos espanhóis na

---

<sup>201</sup> “[...] indiscutiblemente, en esa época era Serrano el político más influyente de España. Cuñado de Franco, era creíble que gozaba de la plena confianza del Caudillo y que estaba informado de cuanto éste pensaba y proyectaba; de otra parte, era también uno de los jefes principales de la Falange, único partido legal de España, germanófilo y muy anglofobo; por último, quería Franco hacerle ministro de Asuntos Exteriores.”

<sup>202</sup> A respeito do único encontro entre Franco e Hitler, Guzmán Mora ressalta a contribuição historiográfica de Xavier Moreno Juliá e seu livro sobre as relações entre os dois ditadores, *Hitler y Franco: diplomacia en tempos de guerra (1936-1945)* (2007).

Galícia e nas ilhas Canárias (GUZMÁN MORA, 2016a, p. 213); a colaboração entre a polícia espanhola e a alemã para a condução e a coordenação de atividades de espionagem por parte de agentes do Terceiro Reich (GUZMÁN MORA, 2016a, p. 213); e o fornecimento de mão de obra fabril espanhola para a ocupação dos postos de trabalho vagados na Alemanha pelo crescente contingente de homens enviados ao front (GUZMÁN MORA, 2016a, p. 214-215) demonstram que a suposta postura de não envolvimento com a guerra não consistia em algo que fosse além de uma retórica diplomática esquiva por parte do governo de Franco.

Uma aceção bastante estrita da ideia de “não-beligerância” até pode sustentar o argumento de que os exemplos citados acima constituiriam uma forma de colaboração diplomática, mas, ainda assim, não um envolvimento bélico propriamente dito. Tal otimismo ou boa vontade para com o discurso oficial é mais difícil de se sustentar ao considerar-se a Divisão Azul.

A Divisão Espanhola de Voluntários foi gestada em 1941, no bojo da invasão alemã sobre o território russo com o início da Operação Barbarossa. O discurso franquista e falangista da época via a ofensiva como uma continuidade de sua própria Guerra Civil, o avanço da guerra contra o comunismo empreendida por países cristãos. É importante entender que o campo fascista espanhol buscava enquadrar a Guerra Civil não como um conflito entre compatriotas, mas como uma guerra de “espanhóis verdadeiros” contra “maus espanhóis”, “agentes estrangeiros” a serviço do comunismo soviético, aqueles que eram “cidadãos de todas as pátrias menos da sua própria”, como afirmou um editorial do jornal ABC de 1941 (GUZMÁN MORA, 2016a, p. 216). Assim, circulava entre os setores mais engajados do falangismo o desejo expresso de “devolver a visita” russa, e a ofensiva alemã no Leste oferecia uma oportunidade.

As primeiras movimentações para enviar tropas espanholas ao front oriental vieram antes do falangismo do que do governo franquista propriamente dito. Jorge Martínez Reverte remonta a gênese da divisão a um jantar entre o já citado ministro de governo, presidente da FET y de las JONS [“Falange Espanhola Tradicionalista e das Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista”] e cunhado de Franco, Ramón Serrano Suñer, o poeta, ativista e então ministro da propaganda Dionisio Ridruejo, e o político e militar falangista Manuel de Mora-Figueroa. No encontro, os três teriam discutido não simplesmente o ingresso formal da Espanha na guerra, como a criação de tropas espanholas de caráter puramente falangista, inspiradas no modelo das *Waffen-SS* alemãs. (GUZMÁN MORA, 2016a, p. 219).

Uma vez apresentada a Franco e ao resto de seu governo, a proposta de Serrano Suñer encontrou resistência no setor militar, representado principalmente pelo general José Enrique

Valera, ministro do Exército, que via na proposta uma tentativa do falangista de assegurar para si e para seu grupo político o monopólio sobre os louros da vitória, caso o avanço nazista sobre a Rússia fosse triunfante (GUZMÁN MORA, 2016a, p. 220). Guzmán Mora (2016a, p. 235) argumenta que o enfrentamento entre o Exército e a Falange é uma das características singulares da Divisão Azul, assim como a compreensão, por parte de seus combatentes, de que a campanha na Rússia era a “continuação da Cruzada” contra o comunismo iniciada na Guerra Civil (GUZMÁN MORA, 2016a, p. 228), e a profunda heterogeneidade de seu corpo de voluntários e alistados obrigatórios (GUZMÁN MORA, 2016a, p. 231).

O consenso sobre a formação da Divisão Azul, por fim, foi alcançado na decisão de se criar um corpo de composição mista entre oficiais de carreira e militantes falangistas, comandado pelos chefes e oficiais do Exército (GUZMÁN MORA, 2016a, p. 236). Contudo, a divisão deveria ser formada sob um regime que preservasse a condição de “não beligerância” do estado espanhol. Tal feito se efetivou por meio do distanciamento simbólico entre a divisão e a figura do chefe de estado e de exército do país, Francisco Franco.

Assim, em 24 de junho de 1941, foi iniciada a convocação oficial para formação da Divisão Espanhola de Voluntários, a “Divisão Azul”, assim apelidada em alusão à camisa azul usada pela militância da Falange, que compunha um amplo setor do contingente alistado na divisão. O início da convocação foi marcado por um emblemático discurso feito por Serrano Súñer para uma multidão de militantes falangistas diante da sede da Falange em Madrid, em que o cunhado de Franco exclamava que “A Rússia é a culpada! Culpada por nossa guerra civil! Culpada pela morte de José Antonio, nosso fundador, e pela morte de tantos camaradas [...] caídos naquela guerra contra a agressão do comunismo!”<sup>203</sup> (SERRANO SÚÑER apud GUZMÁN MORA, 2016a, p. 221)

Uma vez devidamente incorporada à *Wehrmacht*, a Divisão Azul seria conhecida oficialmente como a 250ª Divisão de Infantaria (*250 Infanterie-Division*). Seu contingente, composto por voluntários falangistas, franquistas, “*joseantonianos*”, militares de carreira, carlistas, além de alguns republicanos e ex-republicanos alistados como punição por suas ações na Guerra Civil ou voluntariados com o objetivo secreto de desertar e emigrar para a Rússia, somava cerca de dezoito mil homens. Guzmán Mora (2016a., p. 232-234) destaca essa diversidade de perfis entre os divisionários, que contesta a noção de que se tratava de uma “divisão falangista”.

---

<sup>203</sup> “¡Rusia es culpable! ¡Culpable de nuestra Guerra Civil! ¡Culpable de la muerte de José Antonio, nuestro Fundador, y de la muerte de tantos camaradas y tantos soldados caídos en aquella guerra por la agresión del comunismo!”

Com a professa missão de “devolver a visita” à Rússia soviética, a Divisão Azul começa a enviar suas primeiras unidades para serem treinadas e incorporadas à *Wehrmacht* em Grafenwöhr a partir de julho de 1941. Lá, os soldados divisionários juram sua lealdade ao Führer, um ato cujo significado político e simbólico é amplamente debatido entre historiadores da Divisão Azul, que questionam – sem consenso – se tal jura significara um endosso às políticas de extermínio da Alemanha nazista por parte dos divisionários espanhóis (GUZMÁN MORA, 2016a, p. 244-245).

Após três semanas de treinamento, a primeira leva de combatentes se dirigiu para o front. Uma vez em Suwałki, na Polônia; e Hrodna, na Bielorrússia, os divisionários partiram em uma longa caminhada de novecentos quilômetros, percorridos ao longo de um mês. A marcha foi resultado de desencontros e problemas logísticos entre os governos alemão e espanhol, que tiveram como consequência a ausência de caminhões para transporte das tropas, obrigando os soldados a percorrerem o longo trajeto entre a fronteira polonesa e a margem do rio Volkhov a pé e a cavalo, nesse percurso, 44 animais faleceram, além de 11 soldados, que também morreram no trajeto (GUZMÁN MORA, 2016a, p. 247). Essa caminhada se tornaria um “dos mitos da mística divisionária” (MORENO JULIÁ apud GUZMÁN MORA, 2016a, p. 246).

Em vez de serem dirigidos à capital Moscou, onde acreditavam que lutariam, os divisionários foram alocados no front de Novgorod, iniciando sua campanha pela tomada do rio Volkhov. A Divisão Azul combateu em diversas cidades da região, conquistou vitórias e sofreu derrotas durante seus dois anos de serviço. Assim Guzmán Mora sintetiza o percurso da divisão em combate:

Durante esse período, [os divisionários] foram protagonistas tanto de momentos de grande efetividade contra o exército soviético quanto vítimas de ataques que deixaram um grande número de fatalidades. Há que se destacar, em termos gerais, três pontos no mapa da aventura divisionária: o rio Volkhov, o cerco a Leningrado e a batalha de Krasny Bor. A esses nomes, que funcionam como caixas que contém outros mais pontuais, mas não por isso menos importantes ou presentes nos textos divisionários – o lago Ilmen, Novgorod, Possad, Oteski, a *Posição Intermediária*, Mondelevo, Kolpino, o *Alcázar* ou o *Dedo* são alguns exemplos – se unem os da retaguarda, onde a estrela é, sem dúvidas, a cidade de Riga. Na capital da Letônia, os divisionários se recuperavam em um dos hospitais destinados para tal fim e, na maioria das ocasiões, desfrutavam de uma cidade afastada do terrível *front* onde os prazeres que pareciam os mais distantes para um soldado estavam à sua disposição.<sup>204</sup> (GUZMÁN MORA, 2016a, p. 248-249)

---

<sup>204</sup> “Durante este periodo fueron protagonistas tanto de momentos de gran efectividad contra el Ejército soviético como víctimas de ataques que dejaron un alto número de decesos. A grandes rasgos, hay que señalar tres puntos en el mapa de la aventura divisionaria: el río Voljov, el cerco de Leningrado y la batalla de Krasny Bor. A estos nombres, que actúan como cajones que encierran otros más concretos pero no por ello menos importantes o

A batalha às margens do Volkhov foi marcada por vitórias e derrotas no campo divisionário; após um grande avanço militar durante os primeiros meses, com a tomada de centenas de prisioneiros russos (GUZMÁN MORA, 2016a, p. 250), a chegada do inverno obriga a *Wehrmacht* a tomar uma posição defensiva a partir de novembro. Em 27 de dezembro de 1942, os voluntários se envolvem em um dos combates mais lembrados pela memória da Divisão Azul, a disputa pela “*Posición Intermedia*”, a região que se encontrava entre as municipalidades de Urdanik e Lobkovo. A batalha se tornou famosa pela brutalidade e crueldade de ambos os lados. Em sua primeira ofensiva, os russos haviam varrido os espanhóis da posição e cravado picaretas de gelo nos cadáveres dos combatentes caídos. Em retaliação, o contra-ataque espanhol resultou em 1080 baixas soviéticas e nenhum prisioneiro (GUZMÁN MORA, 2016a, p. 251). Ao final de 1941, a Divisão Azul somava mais de 1400 baixas em suas fileiras, em apenas três meses de combate efetivo.

A segunda grande operação na qual a Divisão Azul se envolveria seria o cerco a Leningrado. Embora esse tenha sido um dos mais dramáticos eventos da Segunda Guerra Mundial, com baixas civis cujas estimativas circulam entre 600 mil e 1,3 milhão de vítimas muitas das quais morreram de fome, devido à crise de distribuição causada pelo cerco nazista à cidade, quando a Divisão Azul chega à região, em setembro de 1942, as atenções tanto de Stálin quanto de Hitler já se dirigiam à titânica batalha de Stalingrado, deixando o cerco à capital pré-revolucionária em “ponto morto” (GUZMÁN MORA, 2016a, p. 255). Ao longo dos últimos meses daquele ano, o cerco a Leningrado custaria à Divisão Azul uma cifra de 257 mortos e 1.051 feridos (GUZMÁN MORA, 2016a, p. 256). Em fevereiro de 1943, os voluntários espanhóis se envolveram em um dos mais memoráveis e trágicos eventos da memória da Divisão Azul: a batalha de Krasny Bor, um “massacre fulminante” (GUZMÁN MORA, 2016a, p. 258) que, como afirma Guzmán Mora, oferece uma “dupla leitura”:

[...] por um lado, trata-se de um drama que deixou mais de mil mortos e duzentos prisioneiros que permaneceram em condições sub-humanas no *gulag* por mais de uma década. Por outro lado, pode ser considerado um dos grandes gestos senão apenas do grupo, mas de toda a história militar espanhola recente, devido ao ímpeto de luta espartano por parte dos voluntários, que causaram uma cifra maior de baixas

---

presentes en los textos divisionarios —el lago Ilmen, Novgorod, Possad, Otenski, la Posición Intermedia, Mestelewo, Kolpino, el Alcázar o el Dedo son ejemplo de ello—, se unen los de la retaguardia, donde la estrella es, sin lugar a dudas, la ciudad de Riga. En la capital de Letonia los divisionarios se recuperaban en uno de los hospitales destinados para tal fin y, en la mayoría de las ocasiones, disfrutaban de una ciudad alejada del terrible frente y donde los placeres que parecían más lejanos para un soldado estaban a su disposición.”

apesar de contarem com um efetivo muito menor que o soviético.<sup>205</sup> (GUZMÁN MORA, 2016a, p. 258)

O legado de Krasny Bor é importante não só pela sua fatalidade, mas também pelo seu número de prisioneiros: dos cerca de quatrocentos divisionários levados aos *gulags* russos durante a guerra, entre duzentos e trezentos foram capturados ali (GUZMÁN MORA, 2016a, p. 259). A experiência dos prisioneiros espanhóis nos *gulags* viria a se tornar tão central para a memória da Divisão Azul quanto aquelas em combate, não apenas pelas terríveis condições de vida, mas pelo tratamento excepcional dispensado a eles. Devido à posição peculiar da Espanha durante e após a guerra – um país “não-beligerante”, mas aliado ao Eixo, cujos soldados poderiam ser facilmente categorizados como “fascistas” por parte da URSS, dado o atrelamento da Divisão Azul ao falangismo militante –, foi negada aos divisionários a condição de prisioneiros de guerra. Assim, foram tratados como presos políticos e, para além de todas as privações, foram mantidos na Rússia até 1954 quando, um ano após a morte de Stalin, finalmente receberam o direito de retornar para a terra natal a bordo do navio grego Semíramis. Aos divisionários voluntários, somavam-se ainda outros perfis de prisioneiros espanhóis nos *gulags* russos: combatentes republicanos que, após a Guerra Civil, fugiram para a URSS em busca de asilo mas, uma vez desiludidos com a experiência soviética, se viram presos políticos do regime que defenderam; aviadores e marinheiros civis que estavam em território russo quando da ruptura das relações diplomáticas entre os dois países; os “filhos da guerra” – crianças espanholas evacuadas para o território soviético durante a Guerra Civil; desertores da Divisão Azul que buscavam se juntar às fileiras do Exército Vermelho para se salvar; e trabalhadores espanhóis que moravam em Berlim à época da tomada da cidade e que, ao tentarem ocupar a Embaixada da Espanha para se salvarem, foram feitos prisioneiros pelas autoridades soviéticas (GUZMÁN MORA, 2016a, p. 312).

A experiência da Divisão Azul se manteve em grande medida desconhecida por boa parte da população espanhola durante o intervalo entre o final da guerra e o retorno dos prisioneiros a bordo do Semíramis. É a partir de 1954 que um “mito da Divisão Azul” começa a se conformar no imaginário espanhol – e a literatura cumpre um importante papel nesse processo. Somando mais de 130 obras publicadas entre as décadas de 1940 e 1980 (GUZMÁN MORA, 2016a, p. 337), a produção literária sobre a divisão contempla diferentes

---

<sup>205</sup> “[...] por un lado, se trata de un drama que dejó más de mil muertos y doscientos prisioneros que permanecieron en condiciones infrahumanas en el gulag durante más de una década. Por otro lado, puede ser considerada como una de las grandes gestas no solo del grupo, sino de la historia militar española reciente, debido al ímpetu de una lucha espartana por parte de los voluntarios, que causaron una cifra mayor de bajas a pesar de contar con un número de efectivos mucho menor que el soviético.”

gêneros, como poesia, autobiografia, memórias, crônicas e romances, e há uma profunda hibridização entre os gêneros ficcionais e não-ficcionais, na forma de autoficções e romances autobiográficos:

A complexidade dos temas que [os *divisionários*] tiveram de enfrentar como membros da Wehrmacht exigiu, em um primeiro momento, um distanciamento que, pelo menos no âmbito nominal, se cumpriu na maioria dos casos. A distância não implicava a ocultação do *orgulho* em fazer parte da Divisão Espanhola de voluntários nem a escolha de um tema alternativo na hora de escrever, mas, se fosse possível, o nome do protagonista do romance não coincidiria com o do autor. Uma coisa era colaborar na luta contra o comunismo e outra era cair na suspeita de coautoria do Holocausto. (GUZMÁN MORA, 2016a, p. 348-349).<sup>206</sup>

Guzmán Mora propõe uma periodização que divide a produção literária sobre a Divisão Azul em quatro momentos. Entre 1943 e 1946, as obras são marcadas pelo “entusiasmo do soldado”, e consistem em obras laudatórias, hagiográficas e belicistas, que exaltam o papel dos *guripas*<sup>207</sup> no combate contra o comunismo. Da produção romanesca desse período, é possível mencionar *¡Guerra! Historia de la vida de Luis Pablo* [“Guerra! História da vida de Luis Pablo”], de Rodrigo Royo (1944), o primeiro de três romances do autor sobre a Divisão Azul, junto com *El sol y la nieve* [“O sol e a neve”] (1956) e *El sepulturero* [“O coveiro”] (1976). Publicado antes mesmo de a guerra se encerrar, *Historia de la vida de Luis Pablo* é “fiel aos postulados falangistas de sua juventude” (GUZMÁN MORA, 2016a, p. 350) e, portanto, ilustrativo da primeira fase da produção romanesca divisionária. *De las memorias de un combatiente sentimental* [“Das memórias de um combatente sentimental”], de Alberto Crespo (1945), é digno de nota por exemplificar a tendência ao “romance autobiográfico” mencionada anteriormente; as “memórias” da narrativa, afirma o autor, não foram “encontradas [...] na sacola de algum soldado espanhol morto [...] mas sim tiradas das vidas deles e da minha quando marchávamos por aquelas terras de Deus” (ALBERTO CRESPO apud GUZMÁN MORA, 2016a, p. 350)<sup>208</sup>. *Ida y vuelta* [“Ida e volta”], de Antonio José Hernández Navarro [1946]/(1971), aclamado por Caballero e

<sup>206</sup> La complejidad de los temas a los que debieron enfrentarse como miembros de la Wehrmacht exigió en un primer momento un distanciamiento que, al menos en el ámbito nominal, se cumplió en la mayoría de los casos. La lejanía no implicó la ocultación del orgullo por formar parte de la División Española de Voluntarios ni la elección de un tema alternativo a la hora de escribir pero, si era posible, el nombre del protagonista de la novela no concordaría con el del autor. Una cosa era colaborar en la lucha contra el comunismo y otra el caer en la sospecha de la co-autoría del Holocausto.

<sup>207</sup> Expressão informal usada para designar os combatentes, particularmente os de baixa patente. Análogo ao “praça” ou “pracinha” do português brasileiro, usado para os combatentes da Frente Expedicionária Brasileira.

<sup>208</sup> “[...] no fueron encontradas por mí en el macuto de algún soldado español muerto [...] sino sacadas de la vida de ellos y la mía cuando marchábamos juntos por aquellas tierras de Dios”.

Ibáñez (apud GUZMÁN MORA, 2016a, p. 351) por dispor de um “perfeito estilo literário” (afirmação contestada por Guzmán Mora) e ter no seu protagonista “o protótipo do falangista comprometido alistado na Divisão Azul”, foi um dos últimos romances desse primeiro “momento” da produção literária sobre a divisão, publicado logo antes do período de “silêncio” que imperaria na segunda metade dos anos 1940.

O “primeiro tempo do silêncio”, como Guzmán Mora o chama (2016a, p. 345), vai de 1947 a 1953. Com o final da Segunda Guerra Mundial, a Espanha se encontra em uma posição delicada na diplomacia internacional: apesar de ser vista pelo emergente bloco ocidental, liderado pelos EUA, como uma aliada na luta contra o comunismo soviético, e embora tenha sido uma força não-beligerante no conflito encerrado em 1945, sua afinidade com potências do Eixo e sua colaboração com o nacional-socialismo alemão durante a guerra ainda eram um lembrete inconveniente da real face do regime franquista. Como afirma Guzmán Mora (2016b, p. 107), “a delicada situação da Espanha na geopolítica internacional tornava inconveniente a exaltação dos combatentes do *front* oriental”<sup>209</sup>. No controle de boa parte da produção cultural e editorial do país, por meio da censura e dos veículos oficiais, o governo espanhol reduz o tanto quanto possível qualquer manifestação que remeta à colaboração com o regime alemão durante a guerra. A única obra a romper o silêncio literário sobre a Divisão Azul durante esse período é o romance *4 infantes, 3 luceros* [“4 crianças, 3 estrelas”], de Jaime Farré Albiñana (1949), que ainda segue, em grande medida, a tônica das obras do período anterior, exaltando a vida e a história de seu protagonista falangista, Luis Díez Anchurrio, um soldado ferido no combate na Rússia que, convalescendo em uma cama na Espanha, narra suas experiências do front para sua mãe e sua madrinha de guerra<sup>210</sup> (GUZMÁN MORA, 2016a, p. 352).

A partir de 1954, com o retorno dos prisioneiros espanhóis detidos no Gulag a bordo do navio Semíramis, uma segunda e frutífera leva de obras sobre a experiência divisionária veio à tona. Chamada por Guzmán Mora de fase da “recuperação do anticomunismo” (2016a) ou do “auge propagandístico” (2016b), essa onda de produção foi apropriada pela propaganda franquista, que pôde usar os sobreviventes dos campos recém-regressos como a concretização de “uma nova vitória diante do comunismo por parte do Estado franquista” (GUZMÁN

---

<sup>209</sup> “La delicada situación de España en la geopolítica internacional no hacía conveniente la exaltación de los combatientes en el frente del Este.”

<sup>210</sup> “Madrinhas de guerra” eram mulheres espanholas que se voluntariavam a trocar correspondências com divisionários solteiros no *front* russo para elevar a moral das tropas, uma espécie de “namorada por correspondência” como as define Guzmán Mora (2016, p. 570).

MORA, 2016b, p. 106)<sup>211</sup>. O autor explica, citando a obra do veterano divisionário Ramón Eizaguirre:

A imagem negativa do governo dos soviets e, por extensão, de sua personificação na figura do *vermelho* foi um dos temas que a direita espanhola desenvolveu desde os primeiros momentos da Revolução de 1917. Seguindo esta linha, um dos companheiros de cativeiro de Ramón P. Eizaguirre ressaltava que os voluntários azuis não haviam vindo “para lutar contra o povo russo [...] mas sim contra o comunismo [...]”. (GUZMÁN MORA, 2016b, p. 110).<sup>212</sup>

A produção desse período, portanto, tende a se estender para além da experiência no front, contemplando, também, o período de cárcere dos combatentes. Há, inclusive, nessa mesma época, a publicação de memórias, biografias e romances escritos por e/ou sobre outros passageiros do Semíramis que não integraram as fileiras da Divisão Azul, espanhóis mantidos prisioneiros nos *gulags* por motivos diversos à campanha espanhola no front oriental (GUZMÁN MORA, 2016b).

Um dos primeiros romances divisionários publicados nesse período foi *División 250* [“Divisão 250”], de Tomás Salvador (1954), e já é visível nessa obra inaugural uma tendência que se repetiria em outros livros dessa onda: uma ruptura com o “discurso hagiográfico” que caracterizava grande parte dos textos literários sobre a unidade nos períodos anteriores (GUZMÁN MORA, 2016a). O crítico explica:

Seu valor reside em abrir caminho para novas criações mais inconformistas nos anos seguintes, seja pela decepção falangista ou pela desmistificação do conflito. O conformismo e a lealdade fiel não são a tônica do texto de Salvador que, por exemplo, não quer identificar a morte unicamente como mais um dever do divisionário no campo de batalha, mas sim a relaciona com a elevada quantidade de mortos [...]. (GUZMÁN MORA, 2016a, p. 353)<sup>213</sup>.

Essa postura um pouco mais crítica – embora, de forma nenhuma, “de esquerda”, “antifascista” ou “antifranquista” – pode ser também notada em *Algunos no hemos muerto* [“Alguns de nós não morremos”], de Carlos María Ydígoras (1957), que, desde o seu título, já denuncia “o esquecimento que tanto o governo quanto a própria sociedade impuseram à

<sup>211</sup> “[...] una nueva victoria ante el comunismo por parte del Estado franquista[...]”.

<sup>212</sup> La imagen negativa del Gobierno de los soviets y, por añadido, de su personificación en la figura del *rojo*, fue uno de los temas que desarrolló la derecha española desde los primeros momentos de la Revolución de 1917. En esta línea, uno de los compañeros de cautiverio de Ramón P. Eizaguirre señalaba que los voluntarios azules no habían acudido ‘a luchar contra el pueblo ruso [...] sino contra el comunismo [...]’.

<sup>213</sup> “Su valor reside en la apertura del camino a nuevas creaciones más inconformistas en los años posteriores, ya lo hicieran desde la decepción falangista o la desmitificación del conflicto. El conformismo y la fiel lealtad nos es la tónica del texto de Salvador, quien, por ejemplo, no quiere identificar únicamente la muerte como un deber más del divisionario en el campo de batalla, sino que relaciona este hecho con la elevada cifra de caídos [...]”.

Divisão Azul” (GUZMÁN MORA, 2016a, p. 354)<sup>214</sup>. O romance não pode ser descrito como antiguerra, visto que apresenta uma rememoração positiva de eventos figurados como heroicos e “foge dos arrependimentos e exalta a missão de quem estava lá” (GUZMÁN MORA, 2016a, p. 354); contudo, ao não se furtar de denunciar o abandono por parte do governo após o final da guerra, a obra se aproxima do exemplo de Tomás Salvador por apresentar uma postura mais crítica em relação ao regime franquista. Ainda entre os romances escritos por divisionários durante esse período, Guzmán Mora cita o romance epistolar *Las Cartas del Sargento Basilio* [“As cartas do Sargento Basílio”], de García Luna (1959), organizado na forma de uma antologia de fragmentos de correspondências ficcionais de diferentes soldados, familiares e madrinhas de guerra enviadas ao “Sargento Basilio” do título; e o já mencionado *El sol y la nieve* (1956), o segundo livro de Rodrigo Royo sobre a experiência divisionária.

O crítico cita também um romance escrito por um autor que não serviu na Divisão Azul, mas que a tomou com objeto de sua ficção durante essa frutífera onda de publicações sobre o tema: *La paz empieza nunca* [“A paz nunca começa”], de Emilio Romero (1957), acompanha seu protagonista, um falangista que se junta à rebelião militar de 1936 e, posteriormente, à Divisão Azul, desde a proclamação da Segunda República espanhola até o pós-Segunda Guerra Mundial. A narrativa, afirma Guzmán Mora (2016a, p. 358), oferece um panorama ideológico da Espanha da época, focando no tema do “desencanto”.

O último período elencado pelo crítico, que vai de 1961 até a morte de Franco em 1975, é definido como um “segundo tempo de silêncio” e de “nostalgia” (GUZMÁN MORA, 2016a, p. 346), quando um crescente desinteresse pelo tema leva a uma queda no volume de produção de obras literárias sobre a Divisão Azul. Contudo, a relegação da temática divisionária para um lugar secundário e de menor destaque permitiu que viessem à tona temas e abordagens distintas sobre o conflito, como no romance *Los hombres se matan así* [“Os homens se matam assim”], de Eleuterio Paniagua (1961),

[...] um livro que rompe com os esquemas propostos até aquele momento, tanto por aqueles que defendiam uma apologia do falangismo sem limites quanto por quem pretendia renovar o discurso por uma perspectiva muito mais humana. Escrito em um tom antibélico, tanto que para Caballero e Ibáñez era “facilmente comparável com *Nada de Novo no Front*”, era considerado “um ‘livro negro’ pelos próprios divisionários” [...]. Guardadas as devidas proporções, o tom remarquiano da obra é

---

<sup>214</sup> “[...] el olvido que tanto el gobierno como la propia sociedad aplicó a la División Azul [...]”.

precisamente o que valida o relato e o distingue de outros textos de orientação monotemática. (GUZMÁN MORA, 2016a, p. 356-357).<sup>215</sup>

Outra obra desse período cuja abordagem foge aos padrões estabelecidos nos períodos anteriores é *La última oportunidad* [“A última oportunidade”], de Ramón Zulaica (1963), em que três membros da Divisão Azul são condenados à morte pelo exército alemão sob acusação de estupro contra camponesas russas. É também digna de nota a trilogia de Fernando Vadillo, composta por *Orillas del Voljov* [“Margens do Volkhov”] (1967), *Arrabales de Leningrado* [“Arredores de Leningrado”] (1971) e *Y lucharon en Krasny Bor* [“E lutaram em Krasny Bor”] (1975), uma obra monumental que tenta traduzir para o gênero romanesco toda a jornada divisionária, desde o anúncio do alistamento por Serrano Suñer até a desarticulação da unidade após os últimos terríveis dias do cerco a Leningrado. O autor ainda publicaria, posteriormente, uma segunda trilogia focada na experiência dos *gulags*. O esforço enciclopédico de Vadillo, que dedica oitocentas páginas à batalha de Krasny Bor e busca apresentar não uma visão particular de um protagonista, mas um amplo leque de soldados, cada qual com sua própria interioridade, “supera qualquer exemplo visto anteriormente”, segundo Guzmán Mora (2016a, p. 358).

A partir do final da ditadura de Franco, a memória da Divisão Azul fica “dormente” nas últimas décadas do século XX, enquanto a Espanha iniciava seu duro processo de trabalho com a memória da Guerra Civil e da ditadura – um processo ainda hoje marcado por uma sociedade cindida. Algumas obras, especialmente de caráter memorialístico (sejam memórias, biografias ou romances biográficos), surgem a partir de um esforço editorial de empresas ligadas à extrema direita – Guzmán Mora (2016a, p. 473–475) calcula cerca de quarenta obras produzidas por veteranos divisionários e seus familiares entre 1979 e 2016. Contudo, a produção romanesca só passa a retomar o tema substancialmente a partir da virada para o século XXI e o *boom* de uma literatura memorialística sobre a Guerra Civil, quando há também uma nova onda de romances sobre a experiência divisionária.

### 3.5. O romance brasileiro

---

<sup>215</sup> “[...] un libro que rompe con los esquemas propuestos hasta el momento, tanto por aquellos que abogaban por una apología falangista sin límites como quienes pretendían renovar el discurso desde una perspectiva mucho más humana. Escrita en tono antibelicista, tanto que según Caballero e Ibáñez era ‘fácilmente comparable a *Sin novedad en el frente*’, estaba considerada ‘por los propios divisionarios como ‘libro negro’’. Con toda salvedad de distancias, el tono remarquiano de la obra es precisamente el que otorga validez al relato y le distingue de otros textos de línea monotemática.”

O caso da Divisão Azul apresenta uma peculiaridade interessante: embora composta por um contingente relativamente pequeno, com cerca de dezoito mil homens, a campanha espanhola na Rússia proporcionou o surgimento de uma ampla literatura, não apenas estritamente memorial, mas também ficcional e lírica. Guzmán Mora associa esse fato à composição da Divisão, que tinha em suas fileiras um enorme efetivo de jovens universitários ligados à Falange: “[A] presença de universitários [...] foi determinante para o número de memórias e ficções literárias que o grupo gerou nas décadas seguintes. A necessidade de recordar foi saciada [...] por um grupo de jovens com ampla formação acadêmica e cultural” (GUZMÁN MORA, 2016a, p. 234)<sup>216</sup>. Ao considerar a produção literária ficcional sobre a participação do Brasil na Segunda Guerra Mundial, um fenômeno diametralmente oposto é verificável: embora o plano inicial para a composição da Força Expedicionária Brasileira (FEB), em 1944, propusesse a constituição de uma divisão de “elite”, com um contingente de 60.000 homens no auge da forma física, mental e psicológica, as condições materiais precárias da maior parcela da população brasileira da época logo mostraram a impossibilidade de tal empreitada: “Ocorrências [...] como desnutrição e parasitoses crônicas, além de doenças circulatórias, pulmonares e dermatológicas eram comuns entre os examinados, incluindo oficiais regulares do exército e oficiais não comissionados” (CARVALHO; FERRAZ, 2022, pos. 1275)<sup>217</sup>. Assim, os parâmetros de julgamento dos candidatos a combatentes foram severamente rebaixados. Como consequência, a Força Expedicionária Brasileira

[...] não era mais a planejada “elite”, mas um retrato mais fiel do Brasil: jovens trabalhadores rurais e urbanos, intercalados com alguns de classe média e alguns poucos membros da classe alta. Sua escolaridade média era baixa, assim como seu entendimento da guerra e dos motivos pelos quais ela era travada.<sup>218</sup> (CARVALHO; FERRAZ, 2022, pos. 1277)

Se for razoável considerar, portanto, a hipótese de que a formação acadêmica universitária de uma grande parcela da Divisão Azul é um fator explicativo para a volumosa produção ficcional sobre e, especialmente, escrita por voluntários espanhóis, é também razoável considerar o fenômeno oposto no Brasil, ao constatar que a produção literária

---

<sup>216</sup> “La presencia de universitarios [...] fue determinante en el número de memorias y ficciones literarias que generó el grupo en las dos décadas siguientes. La necesidad de recordar fue saciada [...] a un grupo de jóvenes con una amplia formación académica y cultural.”

<sup>217</sup> “Occurrences [...] such as malnutrition and chronic and parasitic diseases, as well as circulatory, pulmonary, and dermatological diseases, were common among those tested, including regular army officers and NCOs.”

<sup>218</sup> “The Brazilian Expeditionary Force was no longer the planned ‘elite’, but a more faithful portrait of Brazil: young rural and urban workers interspersed with some from the middle classes and a few members of the upper classes. Their average education was low, as was their understanding of the war and why it was being fought.”

ficcional originada diretamente da experiência brasileira na guerra não soma nem sequer meia dezena de obras.

A história do envolvimento do Brasil na Segunda Guerra Mundial não se inicia com o envio da Força Expedicionária Brasileira, em 1944. A declaração oficial de guerra por parte do país, à época sob o regime ditatorial do Estado Novo de Getúlio Vargas, ocorreu em agosto de 1942, mas, mesmo antes do estado oficial de beligerância, o Brasil já cumpria um papel comercial e estratégico considerável tanto para os Aliados quanto para o Eixo. Do lado aliado, o Brasil representava um importante mercado consumidor e produtor de matéria-prima para os EUA, além de ser alvo prioritário da “Política da Boa Vizinhança”, por meio da qual o país norte-americano buscava fortalecer seu *soft power* na América Latina com a promoção do “intercâmbio cultural” com países latino-americanos – um intercâmbio que era, em grande medida, unilateral (CARVALHO; FERRAZ, 2022). As elites econômicas estadunidenses, porém, não tinham interesse na industrialização brasileira, temendo que o país pudesse apresentar uma concorrência com suas próprias indústrias de siderurgia, armamentos e automóveis. Enquanto isso, até a véspera da guerra, o Brasil consistia no maior consumidor não-europeu de produtos alemães e era, também, o lar de uma grande e ativa colônia alemã no sul do país, onde cidades inteiras falavam alemão e “círculos” – *Kreise* – do Partido Nazista se organizavam (ATHAÍDES, 2007). Além disso, o governo alemão prometia construir um complexo industrial siderúrgico no Brasil e já estava vendendo armamentos navais e artilharia antiaérea para o país, o que ia ao encontro do projeto getulista de industrialização e autonomia militar e política em relação aos EUA (CARVALHO; FERRAZ, 2022, pos. 1258-1259). A aproximação entre a Alemanha nazista e o Brasil getulista pressionou os EUA a assinarem, em 1940, um acordo para a construção de uma usina siderúrgica em Volta Redonda, que só viria a ser inaugurada em 1946, iniciando o processo de consolidação da parceria comercial entre os dois países americanos e o afastamento entre Vargas e Hitler.

Embora a história oficial aponte o bombardeio de navios brasileiros por submarinos alemães como o fator principal que teria levado o Brasil a declarar guerra contra o Eixo (CENTRO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL DO EXÉRCITO, 2021, p. 7), a historiografia mais recente evidencia que as relações diplomáticas e comerciais entre o governo Vargas e os EUA cumpriram um papel preponderante nessa tomada de decisão. Entre 1941 e 1942, o Brasil se tornou um aliado estratégico para a indústria de guerra estadunidense, especialmente com a exportação de borracha, produzida por meio da extração do látex na região amazônica, impulsionando a chamada “Batalha da Borracha”, que não só falharia em atender às expectativas estadunidenses de produção como levaria a um volume de mortes catastrófico:

entre 15 e 20 mil trabalhadores brasileiros perderam a vida em função de vários fatores que permeavam as condições de trabalho desses “soldados da borracha” (CYTRYNOWICZ, 2000, p. 219). A partir de setembro de 1942, teve início a “Batalha da Produção”, uma mobilização em escala nacional de impulsionamento da produção de matéria-prima para exportação para os EUA, como manganês, bauxita, cobalto, carnaúba, óleo de rícino, café, cacau e açúcar. Nesse período, estabelece-se, efetivamente, uma militarização das relações de trabalho, que levou até ao congelamento de diversos direitos trabalhistas que haviam recentemente sido conquistados com a introdução da Consolidação das Leis do Trabalho (CARVALHO; FERRAZ, 2022, pos. 1265).

Outro aspecto do envolvimento brasileiro na guerra foi o uso de bases navais e aéreas na região nordeste do país pelas forças armadas dos Estados Unidos. Apesar de uma resistência inicial por parte tanto da população brasileira quanto, em certa medida, do próprio governo Vargas, cuja retórica antiestadunidense foi peça importante de seu discurso ao longo da década de 1930, o estabelecimento da Base Aérea de Parnamirim, no Rio Grande do Norte foi de considerável importância para as ações navais e aeronáuticas estadunidenses no Atlântico Sul e no Norte da África entre 1942 e 1945, chegando a uma média de 800 decolagens e pousos diários (CARVALHO; FERRAZ, 2022, pos. 1269).

Porém, apesar da declaração oficial de guerra pelo Brasil em 1942, seu importante papel comercial e estratégico para os EUA durante o conflito e os ataques sofridos por dezenas de navios cargueiros brasileiros por submarinos alemães entre 1942 e 1943, foi apenas em 5 de maio de 1944, um ano antes do final da guerra, que foi oficializada a decisão de formar a Força Expedicionária Brasileira, após quase dois anos de negociações que envolveram, principalmente, tratados de comércio de armas e a manutenção das bases aéreas estadunidenses no território nacional. A resistência da população e de setores das forças armadas ao acordo e à presença ianque no país, contudo, foram uma constante durante o período, como narra Cytrynowicz:

Assim, entre a primeira referência à possibilidade de o país participar militarmente da guerra e o envio de soldados transcorreu cerca de um ano e meio, e não seria exagero supor que para a população o livre-trânsito de soldados e de autoridades norte-americanas parecesse uma interferência exagerada no país. “Não há qualquer forma significativa de participação popular, de qualquer classe ou camada social, no impulsionamento em direção à FEB”, escreveu o historiador Tullo Vigevani; além disso, vários generais, inclusive o próprio ministro da Guerra, Eurico Gaspar Dutra, recusaram o comando da FEB. A FEB era apoiada por grupos nacionalistas como a Liga de Defesa Nacional, Sociedade Amigos da América, o Clube Militar, pelo Partido Comunista do Brasil e por setores da Aliança Nacional Libertadora. [...] O envio da FEB foi, portanto, mais uma necessidade interna à política do país, de fortalecer a base de apoio ao Estado Novo e das Forças Armadas – oportunidade

para reestruturar, reequipar e modernizar essas forças –, além de projetar o país nas discussões do pós-guerra, do que uma decisão ideológica ou política no plano internacional de luta contra a Alemanha nazista [...]. (CYTRYNOWICZ, 2000, p. 34-35).

A divisão dentro das forças armadas brasileiras em relação ao envio de tropas para a Europa e à adesão ao lado Aliado de um modo geral foi um elemento de tensionamento interno da FEB. Essa tensão, embora tenha definido muitos dos conflitos institucionais durante e após a guerra, foi em grande medida apagada da história oficial que, tradicionalmente, estabeleceu que havia entre os febianos um entusiasmo pela aliança com os EUA e pelos ideais da “democracia liberal” que o país norte-americano representava. Como afirma Smallman:

[...] este relato histórico ignora uma profunda divisão dentro da FEB. Os oficiais que posteriormente agiram como porta-vozes da FEB eram parte de uma pequena minoria de altos comandantes que, de fato, tinham preferência por políticas liberais. Mas suas simpatias eram definidas pelas suas posições na hierarquia, não por sua experiência na Itália.

Na verdade, a maioria dos febianos rejeitava a posição liberal desses comandantes isolados (como pode ser visto pelas ações de organizações de veteranos, a participação de oficiais da FEB em movimentos nacionalistas, a prisão de febianos por sua oposição às direções internacionalistas do exército e as alianças que febianos criaram com civis) e, pelo contrário, adotavam uma posição nacionalista e anti-Estados Unidos.<sup>219</sup> (SMALLMAN, 1998, p. 232)

Uma vez tomada a decisão de criar da FEB, a composição de suas fileiras foi uma tarefa difícil, como já mencionado, em vista das condições de saúde, higiene e educação precárias de grande parte da população brasileira da época. A impopularidade da iniciativa, o efetivo pouco treinado e mal equipado do corpo expedicionário e as sucessivas dificuldades no transporte, acomodação e preparação das tropas por parte dos oficiais estadunidenses destacados para a tarefa (CARVALHO; FERRAZ, 2022, pos. 1279) levaram à circulação de rumores entre as tropas que esperavam para embarcar de que os brasileiros chegariam tarde demais para lutar na guerra. Entre esses rumores, um se tornou notório: o de que Adolf Hitler teria dito que “só quando uma cobra fumar” o Brasil enviaria seus homens para o front. Ainda

---

<sup>219</sup> “Yet this historical account ignores a profound division within the FEB. The officers who later acted as FEB spokesmen formed part of a small minority of high commanders who did indeed favor liberal policies. But their sympathies were defined by their position in the hierarchy, not by their experience in Italy. In fact, most *febianos* rejected the liberal position of these isolated commanders (as can be seen by the actions of veterans organizations, the participation of FEB officers in nationalist movements, the arrest of *febianos* for their opposition to internationalist army leaders, and the alliances that *febianos* formed with civilians) and instead adopted a nationalist and anti-United States position.”

que apócrifo, o boato levou as tropas brasileiras a escolherem a cobra fumando um cachimbo como insígnia e a frase “A cobra vai fumar” como seu lema.

Assim, a partir do dia 16 de julho de 1944, os primeiros 5 mil dos cerca de 25 mil “pracinhas” – como viriam a ser chamados os combatentes da Frente – que lutariam na Itália desembarcaram em Nápoles, após cerca de 15 dias no mar. A FEB foi incorporada ao 4º Corpo do 5º Exército Americano, comandado pelo general Mark Clark, uma “força verdadeiramente multinacional que reunia americanos, britânicos, poloneses, canadenses, indianos, neozelandeses e brasileiros, entre outros” (CARVALHO; FERRAZ, 2022, pos. 1283)<sup>220</sup>. Após quase dois meses acampados em Tarquínia, os brasileiros tiveram seu batismo de fogo em 16 de setembro de 1944, quando as tropas participaram da ocupação de Massarosa, da tomada de Camaiore e da queda de Monte Prano.

Entre novembro de 1944 e fevereiro de 1945, a FEB combateu na Batalha de Monte Castelo, possivelmente a mais mitificada das ações militares da Frente, junto à tomada da cidade de Montese, em abril de 1945. Em Monte Castelo, os soldados brasileiros tinham a difícil missão de tomar uma colina atacando a partir de um vale – uma tarefa por si só taticamente impiedosa, agravada pelo terrível inverno de 1944-45, para o qual os brasileiros, vindos de um país tropical, mal treinados e mal equipados, não estavam preparados. O custo humano foi terrível: na última das quatro incursões fracassadas para a tomada da colina, ocorrida na madrugada do dia 12 de dezembro de 1944, os brasileiros tiveram 145 vítimas, entre mortos e feridos, e nenhum ganho significativo (ROSENHECK, 2011, p. 67). O Monte Castelo foi, enfim, tomado em 21 de fevereiro de 1945, após uma manobra conjunta entre a FEB, a Divisão de Montanhas do exército americano, a artilharia americana e o suporte aéreo de pilotos da Força Aérea Brasileira (então integrados à Força Aérea Americana) (CARVALHO, FERRAZ, 2022, p. 1284-1285).

Após a tomada do Monte Castelo, a FEB avançou para uma série de combates em ambiente urbano, dentre os quais o mais importante foi na cidade de Montese. Os três dias de batalha custaram aos brasileiros 453 vítimas, entre mortos e feridos – coincidentemente, o mesmo número de prisioneiros alemães que os pracinhas tomariam ao final daquele combate, no dia 15 de abril de 1945 (MAXIMIANO; BOLANUME, 2011, p. 22). Esse não seria o maior feito brasileiro em termos de prisioneiros: duas semanas após a conquista de Montese, toda a 148ª Divisão de Infantaria Alemã se renderia aos pracinhas da FEB, somando um total

---

<sup>220</sup> “This was a truly multinational force that brought together Americans, British, Poles, Canadians, Indians, New Zealanders, and Brazilians, among others.”

de 15 mil prisioneiros, além de um grande arsenal apreendido (CARVALHO, FERRAZ, 2022, pos. 1286).

O retorno da FEB ao Brasil foi politicamente turbulento e a forma como a desmobilização da Frente foi conduzida é um fator importante, embora não o único, para compreender o apagamento da campanha brasileira na Itália da memória nacional (ROSENHECK, 2011). O retorno dos pracinhas ao país representava uma ameaça à estabilidade política do Estado Novo de Vargas e, portanto, a desmobilização da FEB se tornou uma questão de manutenção do poder político.

A FEB representava diferentes ameaças para o *establishment* político brasileiro de então. Em primeiro lugar, o envio das tropas à Europa criou uma divisão interna na corporação entre os militares que serviram em combate e os que ficaram no Brasil, ou, como cada fração viria a ser nomeada, o “exército da FEB” e o “Exército de Caxias” – um nome em alusão ao Duque de Caxias, patrono do exército brasileiro e representante simbólico do modelo novecentista de organização da corporação. Carvalho e Ferraz explicam:

Primeiro, havia o “Exército de Caxias”, que havia permanecido no país, caracterizado pelas suas casernas anti-higiênicas e demonstrações excessivas de disciplinas. O segundo exército, contudo – o “Exército da FEB” – era baseado no modelo militar mais democrático americano, no qual as relações humanas entre oficiais comissionados e não comissionados não buscavam reforçar a superioridade social dos oficiais, mas sua eficiência em combate.<sup>221</sup> (CARVALHO; FERRAZ, 2022, pos. 1279)

Além da cisão entre os febianos e o resto do exército brasileiro, havia fissuras dentro da própria Força Expedicionária. Como mencionado acima, uma parcela dos pracinhas que reivindicava algum posicionamento político, o que não era o caso da maioria deles, tendia a uma posição próxima ao nacionalismo que alimentara a política de Vargas até a declaração de guerra, rejeitando a aliança com os EUA. Por outro lado, havia uma “oposição de esquerda” ao varguismo, representada por diversos militantes comunistas e antifascistas, como os futuros quadros do Partido Comunista Brasileiro (PCB), Salomão Molina e Jacob Gorender (ROSENHECK, 2011, p. 36). E havia ainda, entre os febianos, um setor de oposição de direita à Vargas, conservador, alinhado aos interesses estadunidenses e particularmente localizado entre oficiais de escalão mais alto:

---

<sup>221</sup> “First, there was the ‘Army of Caxias’, that had remained in the country, characterized by its unhygienic barracks and excessive externalities of discipline. The second army, however – the ‘FEB Army’ – was based on the more democratic American military model, in which human relations between officers and NCOs were not aimed at emphasizing the social superiority of the officers but in their fighting efficiency.”

Novos grupos políticos, em sua maioria conservadores e anti-Vargas, cresceram e amadureceram em oposição a um governo que eles antes apoiavam. Como resultado desta reação conservadora, na qual estavam vários dos principais atores que haviam ajudado a construir o Estado Novo anteriormente, Vargas foi deposto em 29 de outubro de 1949 [sic]<sup>222</sup>.

O regresso da Força Expedicionária Brasileira, vitoriosa contra o nazismo, fora agora transformado em um símbolo da resistência contra o regime Vargas e contra o populismo que ele representava. Quase 20 anos depois, em 1964, os mesmos grupos conservadores, aliados a outras forças em ascensão, conduziram um golpe militar e tomaram o poder usando a memória da participação brasileira na guerra como um dos pilares de sua legitimação. Na guerra, diziam eles, eles lutaram contra o totalitarismo; ao retornarem, eles derrubaram a sua própria versão nacional dele, o Estado Novo. Em 1964, eles continuaram a luta, desta vez contra o totalitarismo comunista.<sup>223</sup> (CARVALHO; FERRAZ, 2022, p. 1289)

Como afirmam os autores, a memória da FEB e seu estatuto simbólico de “luta contra o totalitarismo” seriam retomados em 1964 para atribuir legitimidade ao golpe de 1º de abril que inauguraria a ditadura civil-militar brasileira. Vale ressaltar que o marechal Humberto Castello Branco, primeiro militar presidente do governo golpista, foi, ele próprio, um oficial da FEB durante a guerra. Contudo, no momento imediatamente após o final do conflito, com a desmobilização da Força e a deposição de Vargas em outubro de 1945, “passada a experiência eleitoral, a FEB deixou de ser lembrada como símbolo de lutas antifascistas, pelo menos até 1964” (FERRAZ; LOCASTRE, 2008). As disputas políticas pelo futuro do país engendradas no seio da Força Expedicionária Brasileira, entretanto, ainda eram restritas a uma minoria de combatentes engajados politicamente. Como relembram Carvalho e Ferraz, “a imensa maioria dos brasileiros que lutaram na guerra não participaram desses desdobramentos e quase não obtiveram benefícios como veteranos de guerra. Pelo contrário, milhares de brasileiros que lutaram na guerra foram esquecidos” (CARVALHO; FERRAZ, 2022, p. 1289)<sup>224</sup>.

---

<sup>222</sup> A deposição de Vargas ocorreu, na realidade, em 1945.

<sup>223</sup> “New political groups, mostly conservative and anti-Vargas, expanded and matured during the war in opposition to a government they previously supported. As a result of this conservative reaction, in which many of the primary actors had earlier helped to build the Estado Novo, Vargas was deposed on 29 October 1949. The return of the Brazilian Expeditionary Force, victorious against Nazism, was now transformed into a symbol of resistance against the Vargas regime and against the populism he represented. Almost 20 years later, in 1964, the same conservative groups, allied with other rising forces, conducted a military coup and seized power using the memory of Brazilian participation in the war as one of the pillars of their legitimacy. In the war, they said, they had fought totalitarianism; when they returned, they overthrew their own national version the Estado Novo. In 1964, they continued their struggle, this time against communist totalitarianism.”

<sup>224</sup> “The overwhelming majority of Brazilians who fought in the war did not participate in these developments and obtained almost no benefit as war veterans. On the contrary, thousands of Brazilians who fought in the war were forgotten.”

O “esquecimento” da campanha brasileira na Itália no período da República Nova instituído a partir de 1946 é reconhecido por diferentes autores (CARVALHO; FERRAZ, 2022; CYTRYNOWICZ, 2000; OLIVEIRA, 2021; TOMAIM, 2008). Embora essa seja uma posição aparentemente majoritária, ela está longe de ser um consenso. Rosenheck (2008), em uma discussão a respeito de monumentos erigidos em homenagem aos combatentes da FEB, afirma que

[...] [a]s asserções contemporâneas sobre o esquecimento da FEB podem ser verdadeiras, porém os monumentos, também como outras fontes (panfletos políticos, prontuários e dossiês nas polícias políticas, romances, livros escolares, histórias em quadrinhos e outros), mostram que nem sempre foi assim. Temos que tomar cuidado com o anacronismo e reconhecer que em certas épocas a memória da FEB teve um papel de maior relevância nos âmbitos pessoal, local e nacional. (ROSENHECK, 2008, p. 14).

Ferraz, em um balanço acerca da produção bibliográfica brasileira sobre a FEB entre 1945 e 2015, que inclui, em seu amplo escopo, um total de 1092 títulos, também argumenta contra o que chama de uma “crença comum” no Brasil de que haveria pouco interesse pela história da participação do país na Segunda Guerra Mundial:

[...] [a]s histórias da participação brasileira na Segunda Guerra Mundial estão muito longe de constituírem um campo restrito e pouco abordado da historiografia brasileira. De fato, em décadas passadas o envolvimento do país no conflito despertava interesse menor de pesquisadores e de público, em comparação com outros temas da história brasileira do período republicano. Contudo, nas últimas três décadas houve, tanto quantitativa quanto qualitativamente, uma notável expansão, com o envolvimento de um número maior e de mais diversa origem de pesquisadores civis e militares [...]. (FERRAZ, 2016, p. 210).

Ferraz demonstra, em sua análise quantitativa, que há dois picos identificáveis de publicações sobre a FEB: logo após a guerra, nos anos entre 1945 e 1947; e entre os anos de 1982 e 1984, nas comemorações do centenário de Marechal Mascarenhas de Moraes, comandante da FEB. Entre esses dois momentos, há um ritmo desacelerado de produção, uma média de 7,68 títulos por ano. A partir dos anos 1990, contudo, há um notável e constante crescimento, com picos nos anos comemorativos de decênios da participação brasileira na guerra e de seu fim (FERRAZ, 2016, p. 215).

O trabalho de Ferraz aponta, também, uma ampla produção memorialística por parte de ex-combatentes e correspondentes de guerra, que chega a um total de 223 obras (FERRAZ, 2016, p. 216). Essa produção memorialística teve um pico logo no final da guerra, outro no período entre 1976 e 1985 (possivelmente devido ao centenário de Mascarenhas de Moraes,

em 1983, citado anteriormente) e, por fim, um último, nos períodos entre 1986 e 2015 – um *boom* que o autor associa às “iniciativas individuais de expedicionários septuagenários e suas famílias para deixar inscritas suas memórias de guerra” e ao “momento de franco crescimento de abordagens, na historiografia universitária, dos estudos de história oral e memória” (FERRAZ, 2016, p. 220) – o fenômeno do *memory boom* (WINTER, 2007) já discutido anteriormente (cf. 2.1.3.).

O trabalho de Ferraz, porém, não discrimina, no seu detalhamento dos dados, quantas e quais obras de ficção integram a sua seleção bibliográfica. De forma análoga, em ensaio de 2015 em que lamenta a ausência de mais obras sobre a campanha da FEB no mercado editorial brasileiro, Cytrynowicz discute, sem distinções genéricas, dois romances (*Guerra em Surdina* e *Mina R*, ambos a serem apresentados a seguir), um longa-metragem de ficção (*Estrada 47*, de 2015, do diretor Vicente Ferraz) e um diário de guerra (*Um médico brasileiro no front*, de Massaki Udihara), categorizando todos como “memórias da FEB”. Mesmo os poucos romances sobre a campanha brasileira publicados na Itália são tratados pela recepção, frequentemente, como obras memorialísticas e não ficcionais. O fato é que, apesar de a produção memorialística de ex-combatentes da FEB ser substancial, isso não se traduz em uma volumosa produção ficcional – seja escrita por combatentes ou por terceiros – o que talvez explique a tendência de estudos bibliográficos a aglutinar ficção e não-ficção.

*Guerra em surdina*, de Boris Schnaiderman [1964]/(2004); e *Mina R* [1973]/(2013), de Roberto de Mello e Souza, dois romances escritos por veteranos da FEB, publicados antes dos anos 1990, são as únicas obras brasileiras do pós-guerra que podem ser entendidas como “romances da Segunda Guerra Mundial” propriamente ditos. Como relembra Lima (2021, p. 42), a guerra e a FEB surgem também de forma pontual em alguns outros romances nacionais, como *O Albatroz* [1951]/(2014) e *Terreno Baldio* [1961]/(2014), ambos de José Geraldo Vieira. Lima menciona, também, os chamados “contos alemães” de Guimarães Rosa, elaborados a partir de sua vivência como Cônsul Adjunto em Hamburgo: “O mau humor de Wotan”, “A velha” e “A senhora dos segredos”. Há, ainda, o exemplo de obras que não lidam diretamente com a guerra, mas com a experiência judaica da Shoah, entre as quais é possível citar *A Guerra no Bom Fim*, de Moacyr Scliar [1981]/(2004); e o livro de estreia de Samuel Rawet (ele próprio um imigrante polonês), *Contos do imigrante* [1956]/(2004) – esse último não é um romance, mas uma coletânea de contos, como sugere seu título. Por fim, ainda no campo da ficção literária, mas fora do gênero romanescos, é digna de nota a peça *O berço do herói* [1963]/(2015), de Dias Gomes, que seria adaptada – devidamente despida de suas

referências à FEB por medo da censura durante a ditadura civil-militar –, pelo próprio autor, para o formato de telenovela no grande sucesso *Roque Santeiro*.<sup>225</sup>

Boris Schnaiderman, autor de *Guerra em surdina*, é familiar para a comunidade acadêmica das áreas de Letras no Brasil: um dos fundadores do departamento de Língua e Literatura Russa da Universidade de São Paulo, Schnaiderman foi tradutor de Dostoiévski, Tolstói, Gorki, Tchekov, Pushkin, Maiakóvksi e outros grandes nomes da literatura russa. Nascido em 1917 na Ucrânia, emigrou com a família para o Rio de Janeiro em 1924. Em 1944, depois de se formar em Engenharia Agrônoma, alistou-se no exército com a intenção de se juntar à FEB, como afirma em entrevista:

Eu queria ir para a guerra, e não fui como voluntário, fui convocado. Mas eu queria ir para a guerra de qualquer maneira e fiz tudo para isso acontecer porque eu poderia fazer linha de tiro. Lá em casa não se entendia muito essa diferença, então eu me alistei no exército. Alistei-me diretamente no exército porque ali eu sabia que iria para a guerra. [...]

Eu arranhava um pouquinho o inglês e o francês. Então, fui convocado. [...] fiz o curso de sargento. Era evidente que eu seria convocado. Fui convocado quase às vésperas do embarque para me incorporar à FEB. (SCHNAIDERMAN, 2005, p. 328).

Em outra entrevista, o autor afirma que foi “parar na FEB, em grande parte” pelo fato de ser judeu e, em virtude da barbárie genocida em curso na Europa na época, sentir muito, pela primeira vez, sua “condição de judeu” (SCHNAIDERMAN, 2009). Schnaiderman, portanto, não era um típico pracinha. Um imigrante europeu naturalizado brasileiro, judeu, com curso superior e ideologicamente convencido da necessidade e da legitimidade da guerra, apresentava um forte contraste com o perfil do febianos médio. O próprio autor reconhece essa diferença em entrevista:

Houve todo aquele movimento dos estudantes de pedir a guerra, quebra-quebra de lojas de alemães, italianos e japoneses. Confronto horrível. Previa-se claramente que iríamos para a guerra [...]. Agora, eu tive uma grande surpresa com o ambiente que encontrei no quartel, porque eu estava iludido com todo aquele movimento, ou seja, os estudantes pedindo guerra nas avenidas. Porém, aquilo não alcançou o povo, o povo simples. A maioria da população brasileira, que apoiava Getúlio Vargas, achava que não tínhamos nada com a briga, acreditava que isso era obra do Osvaldo Aranha. O grande inimigo era o Osvaldo, considerado americanófilo, e não o alemão. A minha experiência era a de que, entre o povo simples, havia isso: um grande sentimento antiamericano. Então, depois que fui convocado e embarquei, tive uma evidência ainda maior disso. Nós, os que tínhamos convicção de ir à guerra, éramos bem poucos, porque, daqueles estudantes que foram às ruas pedir

---

<sup>225</sup> Os esforços de Dias Gomes de se esquivar da censura se provariam fúteis e a novela, já com 51 capítulos escritos e 20 gravados em 1975, só iria ao ar 10 anos depois, pela TV Globo.

pela guerra, poucos embarcaram, muito poucos. (SCHNAIDERMAN, 2005, p. 331-332),

Esse perfil atípico é um dos traços que Schnaiderman tem em comum com o protagonista de *Guerra em surdina*, João Afonso, que assim como o autor, tem origem universitária, serviu como calculador de tiro de artilharia e se juntou à FEB por convicção política e ideológica, como sugere o seguinte trecho do romance:

Depois que nos afastamos do local, tentei convencer os companheiros de que os americanos eram nossos amigos e aliados, de que íamos lutar juntos pela democracia, pela liberdade de todos os povos. Mas as minhas palavras pareciam ridículas, ali.

Começou então o meu choque com a mentalidade dos que me cercavam. Era uma oposição curiosa: ao contrário do que sucedia na vida civil, as minhas convicções diferentes, as tentativas que eu fazia para persuadir os companheiros, não criaram para mim uma condição de marginalidade. [...]

Alguns procuravam convencer-me de que eu estava errado, outros tratavam-me com ironia complacente. “Vocês foram pedir guerra na Avenida, agora aguentem”, diziam. (SCHNAIDERMAN, 2004, p. 15).

É compreensível, portanto, que parte da crítica recente tenha recebido e discutido o romance de Schnaiderman na chave da ficção autobiográfica (HOISEL, 2016; ALMEIDA, 2020) e da literatura de testemunho (HOISEL, 2018; DANTAS; ARAÚJO, 2020), inclusive, designando João Afonso como um “*alter ego*” de Boris Schnaiderman (NETTO, 2009, p. 12; WALDMAN, 2018, p. 14; LIMA, 2021, p. 49). É uma chave de leitura pertinente e adequada, tendo em vista as coincidências entre protagonista e autor, e a inegável importância que a experiência de guerra tem sobre a escrita de autores veteranos que escrevem sobre conflitos que combateram. Contudo, é também razoável afirmar que o que há de verdadeiramente excepcional em *Guerra em surdina* é o que o distingue das centenas de obras memorialísticas e biográficas de veteranos da FEB: seu caráter ficcional. Apesar das coincidências entre autor e protagonista, João Afonso não é Boris Schnaiderman: o protagonista é formado em medicina, e não Engenharia Agrônoma; ele não é imigrante nem judeu; sua convocação, embora bem-vinda, é uma surpresa para o personagem (SCHNAIDERMAN, 2004, p. 15). Partindo da tipologia formulada por Lejeune (2008), podemos dizer que, embora exista uma identidade entre a “pessoa gramatical” (o “eu” que enuncia a narrativa da primeira pessoa, ou seja, João Afonso) e o protagonista da narrativa, não há a mesma relação entre esse narrador e o autor do livro – seus nomes e detalhes biográficos não coincidem. Além disso, o pacto de leitura do texto é explicitamente não biográfico: ainda em 1965, em entrevista, o romancista afirmara que “meu livro não é uma autobiografia”, acrescentando ainda que buscou situar

todos os fatos narrados “em harmonia com uma realidade interior: a realidade da ficção” (SCHNAIDERMAN, 1965). Waldman comenta sobre a decisão pela ficção:

Por que o autor optou por escrever ficção e não um depoimento, já que é sua experiência que ocupa o cerne do texto? Escrito muitos anos, após [sic] o término da guerra, o autor trabalha com as reminiscências depositadas na memória e as ficcionaliza, em detrimento da opção pelo testemunho. Assim, ele escolhe utilizar práticas enunciativas que lhe permitem transcender o âmbito da experiência pessoal, pois interessam-lhe os aspectos humanos não diluídos na cena pública, que além de trazer à tona diferentes níveis de participação na guerra, revelam também alguns mecanismos que estruturam as relações de classe do Brasil. (WALDMAN, 2018, p. 14).

Lima argumenta na mesma direção ao analisar o romance à luz da figura do soldado desconhecido – a figura emblemática do caráter anônimo da morte nas guerras tecnológicas modernas (VIEIRA, 2013, p. 79) – atribuindo à personagem de João Afonso um caráter de “voz coletiva” da experiência febianá:

O protagonista, João Afonso, personifica as vozes daqueles que o acompanharam, os que fizeram, a despeito do que se imaginava, “a cobra fumar”. João Afonso, em união com as demais falas que permeiam a obra, representa “o soldado desconhecido”, não só aquele que não voltou para contar, mas o conjunto de pracinhas que lutaram na Itália. O narrador e protagonista, portanto, busca construir pela palavra o que foi a guerra para esses homens. É por meio de sua experiência existencial unida à experiência coletiva de seus companheiros de *front* que ele repensa o evento. (LIMA, 2021, p. 47-18)

A estrutura de *Guerra em surdina* favorece esse caráter “coletivo”: apesar da escolha de um protagonista “atípico”, o seu foco narrativo não se limita à voz de João Afonso; há capítulos escritos na primeira pessoa, narrados pelo protagonista, mas há outros em que a narrativa se desloca para uma voz em terceira pessoa com um tom que pode ser descrito como documental. Há momentos de discurso indireto livre, em que narrador de terceira pessoa e de primeira pessoa se confundem; e trechos de fluxo de consciência, nos quais, a ação externa do protagonista e a sua interioridade psíquica se misturam ao longo de mais de dez páginas, narradas em um único parágrafo e sem pontos finais. Há, ainda, como em outros romances de guerra, a inclusão de trechos epistolares e fragmentos de diários. Essa polifonia, aliada à alta qualidade literária da escrita de Schnaiderman, faz de *Guerra em surdina* uma narrativa única em termos de representações da campanha brasileira na Itália.

Comparado a *Guerra em surdina*, cuja fortuna crítica soma mais de uma dezena de trabalhos, muitos deles publicados nas últimas duas décadas – um atestado à longevidade da obra –, *Mina R*, de Roberto de Mello e Souza, teve um impacto tímido; buscas por respostas à

obra apontam para uma resenha na *Revista de História* em 1974 (ano de lançamento do romance); uma entrevista na *Folha de São Paulo* com o autor, na ocasião do relançamento do livro em 1993, acompanhada de uma resenha crítica; a introdução à edição mais recente do livro, escrita por Berta Waldman, em 2013; e o estudo *Sob as cores da barbárie: O imaginário da Segunda Guerra Mundial no horizonte literário brasileiro e português*, de Christini Roman de Lima, no qual o romance é discutido junto a *Guerra em surdina*. Curiosamente, a resenha de 1974, de autoria de José Carlos Vasconcellos, trata o romance como uma obra memorialística de não-ficção, afirmando que o livro “evoca experiências vividas nos campos italianos”, que Mello e Souza anota “tranquilamente o que lhe passa pela memória”, fala “despreocupadamente de tudo o que se lembra”, retorna “às suas emoções da época da guerra”, fala “aquilo que sentia, que lembrava e que em muitos pontos ainda doía” e apresenta lembranças “vivas e ainda quentes dos seus próprios sentimentos”, acrescentando ainda que “não o preocupou o estilo literário” e que o autor usa “termos bem seus, dentro de uma onomatopeia toda peculiar [...] num desencadeamento sem forma, sem métrica, sem estética, sem preocupação” (VASCONCELOS, 1974, p. 611-612).

*Mina R*, de fato, apresenta uma relação mais estreita entre a sua narrativa romanesca e a vida de seu autor; nos termos de Seligmann-Silva (cf. 2.2.1;), dir-se-ia que o “teor testemunhal” do romance é mais pronunciado que o de *Guerra em surdina*. O autor, em entrevista de 1993, afirma que “[e]ste livro, embora tenha o feitio e a fatura de um romance, é positivamente autobiográfico”. As coincidências entre autor e personagem são notáveis: ambos serviram na FEB desarmando explosivos; ambos têm uma performance exemplar no treinamento e são promovidos a instrutores pelo Batalhão de Engenharia; ambos tiveram fatídicos encontros com a “Mina R” do título, uma mina alemã modelo Riegel, supostamente impossível de ser desarmada; ambos são o irmão mais novo de um trio de três meninos e se recordam das brincadeiras de infância quando fingiam ser os personagens do romance de aventura britânico *Beau Geste* (SOUZA, 1993) – no caso de Roberto, o autor, vale mencionar que o mais velho do trio de irmãos é o teórico e crítico literário Antonio Candido.

Contudo, a identificação entre narrador, protagonista e autor não é plena: o protagonista do se chama Lourenço, e não Roberto; Lourenço é natural de Minas Gerais, enquanto Roberto é carioca. Além disso, sua voz narrativa oscila entre a primeira e a terceira pessoa, e circula livremente entre passado, futuro e presente – segundo o romancista, toda a ação se passa durante os 15 minutos em que ele desarma a Mina R (SOUZA, 1993), ainda que o livro contemple períodos desde a infância do soldado até sua vida no pós-guerra. Lima

associa essa fragmentação discursiva de *Mina R* ao surgimento do trauma na abordagem psicanalítica:

Esse narrador autodiegético – distante geográfica e temporalmente [...] – recorda posteriormente sua passagem pela Itália em tempos de guerra porque está preso no retorno perpétuo das vivências, em um agora (passado) estático e ininterrupto, e o narrar seria uma forma de emergir – libertar-se do buraco (*foxhole*) do qual não se desvencilhou. A travessia que engendra, portanto (mesmo no relato), é sem devir, porque estanque. Não há uma transformação ou qualquer prosseguimento após a fragmentação total, e sim a inércia no trauma – não há referências em todo o relato, além do pesadelo, que expliquem quem é esse homem pós-guerra. A narrativa de primeira pessoa aponta para um discurso oral e dialógico. Ou seja, parece tratar-se de alguém que conta suas histórias de guerra a uma outra personagem – no entanto, esse relato assemelha-se à abordagem psicanalítica, uma vez que as palavras jorram tal qual a livre associação. A narrativa, dessa forma, é parte do retorno do traumático – como se os acontecimentos insistissem em circundar o homem, voltando-o até encontrarem significado [...]. (LIMA, 2021, p. 115).

O recorte de *Mina R* é, portanto, notadamente mais individual, autobiográfico e testemunhal que aquele de *Guerra em surdina*. Lima reconhece que a “diferença fundamental entre eles diz respeito ao ponto de vista: *Guerra em surdina* versa sobre a ‘experiência coletiva’ do evento, e *Mina R* [...] aborda a ‘experiência individual’ do pracinha” (LIMA, 2021, p. 143). Esse é um possível fator explicativo para o relativo insucesso editorial de *Mina R* quando comparado com o romance de Boris Schnaiderman – em um mercado editorial já relativamente saturado de narrativas estritamente biográficas ou memorialísticas sobre veteranos da FEB (como indicado pelo levantamento bibliográfico de Ferraz, citado anteriormente), o romance de Roberto de Mello e Souza acaba por se confundir às dezenas de memórias de pracinhas publicadas desde 1945.

De qualquer forma, *Mina R* e *Guerra em surdina*, até onde pude levantar, somam a totalidade da produção romanesca sobre a FEB do período do pós-guerra; seja pelo perfil de baixa escolaridade dos pracinhas médios, como considerado no início desta sessão, seja pela apropriação da memória da FEB pela ditadura militar e consequente rejeição dessa memória por parte importante da intelectualidade brasileira, contrária à ditadura, o fato é que, a partir dos anos 1960, a literatura nacional produziu pouquíssimos romances sobre a participação do Brasil na Segunda Guerra Mundial. Esse panorama vem mudando, timidamente, nas últimas décadas, em conformidade com o *boom* de produção bibliográfica sobre a FEB que se inicia no final dos anos 1990, introduzindo as vozes de pesquisadores e entusiastas civis no debate público acerca da memória nacional do conflito.

### 3.6. O romance recente sobre a Segunda Guerra Mundial

Há alguns fatores que me levam a agrupar os romances produzidos a partir de meados dos anos 1980 em um conjunto à parte da produção romanesca do período pós-guerra apresentada nas seções anteriores. O primeiro deles é o final da Guerra Fria e a consequente rearticulação geopolítica global que se manifestou de diferentes formas em cada lugar: nos EUA, há a consolidação do país como “liderança” política e econômica mundial, sob a égide da narrativa do “fim da história” e do “triunfo do capitalismo sobre o comunismo”; na Alemanha, a reunificação do país após a queda do muro de Berlim inaugura uma nova fase na história nacional que joga luz em novos aspectos da memória nacional, não só do período da divisão, como também do período do Terceiro Reich; no Brasil e na Espanha, a queda das respectivas ditaduras e os processos de transição democrática reabrem o debate sobre os múltiplos significados que a participação de ambos os países na guerra engendrou, dessa vez, trazendo vozes anteriormente excluídas da discussão, fosse pela censura estatal, fosse pela apropriação do tema por parte dos regimes; na Inglaterra, a ascensão do neoliberalismo thatcherista iniciou o desmonte do estado de bem-estar social que fora o pilar socioeconômico de reconstrução do país após a guerra, enquanto o crescimento dos chamados “estudos culturais” nas universidades britânicas (com nomes como Stuart Hall, Terry Eagleton, Charlotte Brunsdon, E.P. Thompson, Angela McRobbie e muitos outros) elevou a voz de intelectuais de origens diversas – de famílias operárias (como Eagleton), imigrantes das ex-colônias (como Hall), mulheres (como McRobbie), etc.

Outro fator que marca a inauguração de um novo momento no panorama dos romances sobre a Segunda Guerra Mundial é o processo de “americanização do Holocausto”, ou seja, a institucionalização da comemoração da Shoah nos EUA que, de acordo com Rau (2013, p. 6), pode ser localizada a partir do lançamento do melodrama televisivo *Holocaust*, em 1978, cujos impactos são sentidos a partir da década de 1980. Esse fenômeno constitui uma “segunda onda” de consciência pública sobre a Shoah – a primeira havia tomado a Europa e os EUA com o julgamento de Eichmann, em 1961 – que impacta a forma como a guerra passa a ser narrada, em particular no que compete à representação dos inimigos e perpetradores. Segundo Rau,

[e]ntre essas ondas nos anos 1960 e 1980, a prolongada e controversa Guerra do Vietnã tomou o lugar da Segunda Guerra Mundial na consciência americana. Esse conflito não conseguia ser mitologizado como uma guerra boa ou justa. Ainda assim, o ‘fascismo’ servia como um lembrete dos valores americanos [...] usando Hitler, em particular, como um *topos* para articular angústias políticas à direita e à esquerda. [...] Contudo, havia também sinais de um toque mais leve, do sentido de

um “fascismo” como um clichê de entretenimento: a imensamente popular série de TV *Wonder Woman* [*Mulher Maravilha*] (1975) iniciava sua primeira temporada com a heroica intervenção na Segunda Guerra Mundial, ao lado dos Aliados, de uma cultura Amazona mítica e sem idade. Em contraste às produções *arthouse* europeias sobre o “fascismo”, o cinema de Hollywood ainda estava preocupado com a ultrajante impunidade dos crimes de nazistas e perpetradores. [...] Contudo, o retorno da Segunda Guerra Mundial em anos recentes, na retórica política e na produção cultural, diz muito sobre o desejo de deixar para trás as complexidades morais da Guerra do Vietnã e adequar a percepção das guerras americanas no Oriente Médio ao molde de um conflito anterior.<sup>226</sup> (RAU, 2013, p. 6-7)

Naturalmente, esse processo descrito por Rau tem o epicentro do seu impacto nos EUA e na esfera da anglofonia de um modo geral. Contudo, é necessário reconhecer que o papel de potência cultural global – em grande medida impulsionado por Hollywood e pela indústria cultural estadunidense, mas também pela posição privilegiada que os EUA assumem na geopolítica global após o fim da Guerra Fria – faz com que a narrativa dominante estadunidense sobre a Segunda Guerra Mundial influencie percepções contemporâneas sobre o conflito no mundo todo. Um exemplo sintomático dessa tendência pode ser identificado em um levantamento do instituto de pesquisa francês Ifop a pedido da agência Metronews, conduzido em 2015, que perguntava a moradores da França qual era, em uma lista de três países (EUA, URSS e Inglaterra) “a nação que mais contribuiu para a derrota da Alemanha em 1945”<sup>227</sup> (IFOP, 2015, p. 5), e comparava as respostas com levantamentos semelhantes feitos em 1945, 1994, 2004 e 2014. Em 1945, 57% da população francesa apontava para a União Soviética como responsável pela derrota alemã; em 2015, este número fora reduzido a 23%. Já os Estados Unidos eram vistos como principal motor da derrota nazista por apenas 20% dos franceses em 1945; em 2015, 54% tinham essa opinião (IFOP, 2015, p. 5). Uma consequência correlata que pode ser constatada a seguir é a maior dificuldade de traçar uma separação estrita entre o que são “romances de guerra” e “romances da Shoah” no contexto da produção mais recente – com a crescente calcificação do genocídio nas memórias

---

<sup>226</sup> “Between those waves of awareness in the 1960s and 1980s, the protracted and controversial Vietnam War replaced the Second World War in American consciousness. This conflict could not be mythologized as a good or a just war. Yet ‘fascism’ served as a reminder of American values, and [...] has particularly used Hitler as a trope to articulate political anxieties from the left and from the right. [...] Yet there were also signs of a lighter touch, of a sense of ‘fascism’ as entertaining cliché: the tremendously popular TV series *Wonder Woman* (1975) started its first season with the heroic intervention on the side of the Allies of a mythical ageless Amazonian culture in the Second World War. In contrast to European *arthouse* productions of ‘fascism’, Hollywood cinema was then still preoccupied with the outrage of Nazi crimes and perpetrators gone unpunished. [...] However, the return to the Second World War in recent years, in political rhetoric and cultural production, speaks eloquently of the desire to leave the moral complexities of the Vietnam War behind and shape the perception of America’s wars in the Middle East on the template of a previous conflict.”

<sup>227</sup> “Quelle est, selon vous, la nation qui a le plus contribué à la défaite de l’Allemagne en 1945?”

coletivas/históricas sobre o século XX, é cada vez mais difícil separar os dois eventos concomitantes.

Um outro fator a ser considerado, que é, em certa medida, correlacionado à americanização da Shoah, é o *boom* dos chamados “estudos da memória” ou *memory studies*, e seu impacto nas humanidades e nas artes – fenômeno já explorado em profundidade no capítulo anterior (cf. 2.1.). Concomitantemente, verifica-se um novo *boom* de obras memorialísticas, produzidas por vítimas de ditaduras, veteranos de guerra e sobreviventes de catástrofes; as memórias, testemunhos e relatos pós-memorais da Shoah se tornam o exemplo paradigmático desse processo. Ainda que não seja possível afirmar que a proliferação de publicações testemunhais é diretamente tributária da virada memorialística que ocupa os interesses de um amplo espectro de teóricos a partir dos anos 1970 e 1980, o reconhecimento da sincronicidade dos dois fenômenos – um entre as paredes da academia, e outro circulando no mercado editorial e na indústria cultural de um modo geral – parece sugerir um *ethos* comum cujo ímpeto, é possível argumentar, parece irromper do acúmulo de catástrofes históricas do século XX (das quais a Shoah é, certamente, a mais notável).

Por fim, o último fator que acredito justificar a separação entre os romances sobre a Segunda Guerra Mundial produzidos até os anos 1980 e aqueles publicados após esse período diz respeito, simplesmente, ao tempo que se passou e, por consequência, ao fato de que a cada ano menos testemunhas – sejam elas vítimas, perpetradores, militares ou civis – da guerra continuam vivas para imprimir os traços de suas memórias nas narrativas ficcionais sobre o conflito. O testemunho de sobreviventes ocupou e ocupa um papel central na conformação das memórias oficiais sobre a Segunda Guerra Mundial – do “mito da guerra”, nos termos de Hynes (1997), mas também da historiografia, em especial da Shoah, como já discutido no capítulo anterior. Conforme o tempo passa e o mundo fica mais cronologicamente distante do evento, menos o testemunho “real” ou “orgânico” – aquele produzido pelos sobreviventes do conflito – pode falar sobre a guerra. Nos termos de Jan e Aleida Assmann, como visto anteriormente (cf. 2.1.3.), é possível dizer que a “memória comunicativa” da Segunda Guerra Mundial – o “horizonte temporal limitado em deslocamento, com uma extensão de cerca de oitenta a cem anos” (ASSMANN apud ERLI, 2011, p. 28) – está se deslocando para longe do espaço da memória funcional, rumo à “memória [...] de segunda ordem [...] que acolhe em si aquilo que perdeu a relação vital com o presente” (ASSMANN, 2011, p.146), passando a se tornar objeto das ciências históricas, recebendo a designação de “memória cumulativa”. As estratégias usadas para acolher ou rejeitar o “mito da guerra” baseadas na memória funcional e no testemunho em um momento em que esses não estão mais presentes constituem

diferenças importantes entre os romances recentes sobre a Segunda Guerra Mundial e aqueles do pós-guerra. O romance “recente” é escrito, fundamentalmente, por pessoas que não viveram a guerra.

É preciso reconhecer que nenhum dos quatro fatores elencados – a Guerra Fria e o consequente rearranjo geopolítico do mundo; o processo de americanização da Shoah; o *boom* dos estudos da memória nas humanidades e nas artes; e a contínua diminuição da população de sobreviventes da guerra – oferece marcas estanques no tempo. Quando aludo a romances produzidos “a partir dos anos 1980”, quero tornar claro que esse é um processo difuso e que é possível encontrar exemplos *avant la lettre* desse “novo romance da Segunda Guerra Mundial” ainda no final dos anos 1970: Petra Rau (2009), por exemplo, ao listar livros que ela categoriza como “ficção contemporânea” sobre a guerra, inclui obras como o romance húngaro *Sorstalanság* [“Ausência de um destino”] (1975), escrito por Imré Kertész, um sobrevivente dos campos de Auschwitz e Buchenwald; e a trilogia *Levant* [“Oriente”] (2013) – *The Danger Tree* [“A árvore do perigo”][1977], *The Battle Lost and Won* [“A batalha perdida e ganha”][1978] e *The Sum of Things* [“A soma das coisas”] [1980] –, de Olivia Manning, romancista britânica. Ainda que Rau reconheça que “com pouquíssimas exceções, a ficção contemporânea que lida com Segunda Guerra Mundial é produzida por escritores sem experiências diretas da guerra”<sup>228</sup> (RAU, 2009, p. 207), a autora inclui esses exemplos de romances escritos por sobreviventes diretos por entender que eles manifestam alguns traços que viriam a definir a escrita que ela chama de “contemporânea” – o reconhecimento dos interesses imperialistas britânicos no conflito, no caso da trilogia de Manning (RAU, 2009, p. 210); e o uso de dispositivos que “distanciam o leitor das atitudes familiares e confortáveis em relação ao Holocausto, suas vítimas e perpetradores”<sup>229</sup>(RAU, 2009, p. 216), no caso do romance de Kertész. Os anos 1980 são oferecidos aqui como marco referencial de um processo que é, na realidade, contínuo, e que se consolida mais a cada década.

O exemplo de Olivia Manning é interessante: já tendo escrito romances ancorados em sua experiência de guerra anteriormente – a “Trilogia dos Bálcãs” (cf. 3.2.), entre 1960 e 1965 –, a autora revisita o tema posteriormente, entre 1977 e 1980, oferecendo um exemplo de uma ponte entre esses dois momentos da prosa romanesca sobre o conflito. O exemplo de Günter Grass, também discutido anteriormente, ilustra o mesmo fenômeno: 43 anos após *Die*

---

<sup>228</sup> “With very few exceptions, contemporary fiction dealing with World War II is produced by writers with no direct experience of the war.”

<sup>229</sup> “[...] devices that distance the reader from familiar, comfortable attitudes towards the Holocaust, its victims and its perpetrators [...]”.

*Blechtrommel*, Grass revisita a guerra em *Im Krebsgang*. Boris Schnaiderman fez algo parecido, ao publicar *Caderno Italiano*, em 2015, porém, abandonando o gênero romance e escrevendo uma obra mais estritamente biográfica, ainda que de gênero híbrido, que inclui, junto às suas memórias, análises de textos de outros pracinhas, de filmes de guerra, de trabalhos acadêmicos, das crônicas de Rubem Braga etc. (ALMEIDA, 2020, p. 127). Outro exemplo é o de Norman Mailer, autor de *The Naked and the Dead* que, em 2007, no ano de sua morte, retorna ao tema da Segunda Guerra Mundial, embora tangencialmente: em *The Castle in the Forest* [“O Castelo na Floresta”], seu último livro, Mailer reconta uma versão ficcionalizada da infância de Adolf Hitler, pelo ponto de vista de um oficial da SS encarregado de investigar a ascendência familiar do ditador alemão.

Entre a geração dos autores que viveram diretamente a guerra e escreveram sobre ela recentemente, e aquela dos que nasceram nas décadas do pós-guerra e que a tematizam em seus romances, há uma geração intermediária: a dos romancistas que viveram sua infância durante a guerra, ou que nasceram próximo ao seu fim, e capturam, em suas ficções, traços dessas vivências marcadas pelo momento do pós-guerra imediato. No contexto alemão, é possível citar o exemplo de Bernhard Schlink, nascido em 1944, cujo romance de estreia foi lançado em 1962, que, em 1995, tematiza o regime nazista na Alemanha em seu romance de maior sucesso, *Der Vorleser* [*O Leitor*] [1995]/(2012) – que em 2008 seria adaptado para o longa-metragem *O Leitor* (2009), com Kate Winslet e Ralph Fiennes. Também na Alemanha é possível citar Walter Kempowski, nascido em 1929, que, nos anos 1970, explorou pela via do romance autobiográfico as memórias de sua experiência na juventude nazista e durante a queda do regime em obras como *Tadellöser & Wolff* [“Sem Culpa e Wolff”]<sup>230</sup> [1971]/(2015) e *Uns geht's ja noch gold* [“Ainda estamos dourados”] [1972]/(2016). Além disso, ele coletou e organizou milhares de testemunhos em *Befragungsbücher* [“Livros de perguntas”], em que ele repetia uma mesma pergunta para diversas pessoas na Alemanha – como “você já viu Hitler?”, em *Haben Sie Hitler gesehen?* [1973]/(2012) – e dispunha suas respostas sequencialmente, em alguma lógica narrativa. Kempowski também foi o responsável por organizar o monumental “diário coletivo” *Das Echolot* [“A eco sonda”], em quatro volumes (alguns dos quais compreendem mais de um livro, dada a sua extensão), publicados entre 1993 e 2005. J.G. Ballard, romancista britânico nascido em Xangai, em 1930, quando a cidade ainda era território ocupado pelo Império Britânico, publicou, em 1984, *Empire of the*

---

<sup>230</sup> O título do romance de Kempowski consiste em um trocadilho intraduzível entre a expressão “Tadellöser” (“sem culpa”, “isento de culpa” ou “exculpado”) e a fábrica de charutos judaico-alemã Loeser & Wolff.

*Sun [Império do Sol]* (2012), um romance semiautobiográfico sobre as experiências de um jovem garoto britânico em Xangai durante a ocupação japonesa. O romance também foi adaptado para o cinema, sob a direção de Steven Spielberg, em 1987. Ballard ainda revisitaria o tema da sua infância em *The Kindness of Women [A bondade das mulheres]* [1991]/(2012), também de teor autobiográfico que tematiza o retorno do protagonista de Xangai para a Inglaterra do pós-guerra. Ambos apresentam experimentações literárias que o inserem com firmeza na tradição do romance pós-modernista de língua inglesa. Também de origem britânica e, assim como Ballard, nascida em 1930, a romancista Penelope Lively, mais famosa por seus romances infantojuvenis como *A Stitch in Time* [“Um ponto de costura no tempo”], tematizou o período da Segunda Guerra Mundial pelo ponto de vista de uma historiadora que busca desenvolver uma narrativa histórica do mundo usando sua própria vida como moldura, no romance *Moon Tiger* [“Tigre Lunar”, lançado no Brasil como *Anel de Areia*] [1987]/(2007). A Segunda Guerra Mundial aparece com proeminência no romance; a protagonista se torna correspondente de guerra no Cairo – onde se apaixona pelo capitão de uma divisão de tanques –, enquanto seu irmão se muda para a Índia. Contudo, o romance também se estende no tempo para outros eventos históricos, como a Primeira Guerra Mundial e a Revolução Húngara de 1956.

Lively usa, em *Moon Tiger*, um recurso recorrente em diferentes romances recentes sobre a guerra: ao focar a narrativa ficcional na perspectiva intradieética de uma historiadora que busca reconstruir o evento histórico pelo filtro da própria subjetividade, o romance tematiza e problematiza a própria escrita da história e as reivindicações de “verdade” do discurso histórico e da historiografia, constituindo um exemplo de metaficção historiográfica (cf. 2.3.2.). Esse tipo de estratégia que, como ilustrado nas seções anteriores a partir do exemplo de Pynchon, Kluge e Fichte, foi inaugurado ainda pelos escritores pós-modernistas dos anos 1970 e 1980, também pode ser notado em outros romances recentes sobre a Segunda Guerra Mundial, como *Atonement [Reparação]* [2001]/(2003), do inglês Ian McEwan; *HHhH* (2010), do francês Laurent Binet; e o já discutido *Im Krebsgang*, de Grass. Em *Day* [“Dia”] [2007]/(2008), romance da escocesa A. L. Kennedy, o próprio processo de constituição da memória cultural da guerra é questionado a partir do ponto de vista de um veterano atirador-de-cauda de um avião bombardeiro britânico que, após o conflito, atua como figurante em um filme sobre prisioneiros de guerra. Rau identifica essa “atual tendência a um ceticismo historiográfico”<sup>231</sup> e a “desconfiança pós-moderna da história como uma grande narrativa”<sup>232</sup>

---

<sup>231</sup> “[...] current trend for historiographical skepticism.”

(RAU, 2009, p. 214–215) como sendo traços distintivos da ficção contemporânea sobre a Segunda Guerra Mundial, que a distingue da tradição de literaturas de guerra que a precedem ao longo do século XX. Malvestio (2021) apresenta uma hipótese mais matizada: ao discutir os romances sobre a Segunda Guerra Mundial que ele chama de “pós-pós-modernistas”, pois considera-os tributários do pós-modernismo, mas representantes de um novo momento da literatura mundial, ele busca apontar quais elementos das tradições pós-modernistas das décadas de 1960 a 1980 são preservados nos romances mais recentes sobre a guerra, e quais são abandonados ou transformados:

Alguns desses aspectos [ironia, a crise do sujeito, a morte do autor e a ênfase na autorreflexividade dos textos literários] não mais pertencem ao pós-pós-modernismo. A morte do autor é um conceito mais facilmente encontrado na crítica literária do que na própria literatura [...]. Podemos sugerir algo parecido a respeito da morte ou da fragmentação do sujeito, já que romances pós-pós-modernistas envolvem personagens mais desenvolvidos e complexos que não se pretendem irônicos. Contudo, outros recursos pós-modernistas continuam sendo usados na ficção pós-pós-moderna. Por exemplo, a ficção pós-pós-moderna consistentemente usa ficção de gênero (*Les Bienveillantes*, 2666), metaficção (*Atonement*, de Ian McEwan) e autoficção (*Estrella distante*, de Roberto Bolaño). O ponto crucial aqui é que mesmo características compartilhadas pelo pós-modernismo e o pós-pós-modernismo diferem em suas intenções. [...] O pós-pós-modernismo tenta incorporar a poética de dupla codificação do pós-modernismo na forma de um discurso sério sobre o mundo e apresenta uma renovada fé na capacidade da literatura de entender e influenciar o real.<sup>233</sup> (MALVESTIO, 2021, p. 27-28)

Em seu estudo, Malvestio investiga alguns importantes romances recentes sobre a Segunda Guerra Mundial, de diferentes nacionalidades. Além do já mencionado *Atonement*, ele estuda o controverso *Les Bienveillantes* [*As Benevolentes*] [2006]/(2011), do autor franco-estadunidense Jonathan Littell que narra, na primeira pessoa, as experiências de um ex-oficial da SS; quatro romances do chileno Roberto Bolaño – *El Tercer Reich* [*O Terceiro Reich*] [1989]/(2016), *La literatura nazi en América* [*A literatura nazista na América*] [1996]/(2016), *Estrella distante* [*Estrela distante*] [1996]/(2016) e 2666 [2004]/(2016); e um romance do estadunidense William T. Vollman, *Europe Central* [“Central Europa”] (2005). Os romances

<sup>232</sup> “[...] postmodern suspicion of history as a grand narrative”

<sup>233</sup> “Some of these features no longer belong to post-postmodernism. The death of the author is a concept more commonly encountered in literary criticism than in literature itself [...]. We can suggest something similar about the death or fracturing of the subject, since post-postmodernist novels involve more developed and complex characters that are not intended to be ironic. However, other postmodernist devices continue to be used in post-postmodern fiction. For example, post-postmodern fiction consistently employs genre fiction (*The Kindly Ones*, 2666), metafiction (Ian McEwan’s *Atonement*) and autofiction (Roberto Bolaño’s *Distant Star*). The crucial point here is that even features shared by postmodernism and post-postmodernism differ in their intentions. [...] Post-postmodernism attempts to incorporate the double-coding poetics of postmodernism into a serious discourse about the world and displays renewed faith in the capability of literature to understand and influence the real.”

de Bolaño são mais facilmente entendidos como romances sobre o nazismo e a Shoah do que propriamente sobre a Segunda Guerra Mundial como evento bélico; Malvestio reconhece, ele próprio, esse fato, ao esclarecer que não está “preocupado com a *literatura de guerra*, mas com a Segunda Guerra Mundial *na literatura*. Em outras palavras, não quero limitar minha análise exclusivamente aos textos que narram a experiência de soldados combatendo” (MALVESTIO, 2021, p. 4, grifo no original)<sup>234</sup>, acrescentando, ainda, que optou por incluir obras nas quais “a Segunda Guerra Mundial só aparece e é tematizada como um elemento estrutural do enredo” e em que “quase não há representações do conflito de fato, mas em que a presença da guerra é essencial para o enredo e seu significado” (MALVESTIO, 2021, p. 4)<sup>235</sup>. Aos exemplos de romances contemporâneos cujas estratégias de figuração do passado histórico são tributárias, em continuidades ou rupturas, do legado pós-modernista, como os elencados por Malvestio e Rau, é possível mencionar ainda pelo menos dois outros de autores alemães: *Flughunde* [“Morcegos”]<sup>236</sup> [1995]/(2016), de Marcel Beyer, que acompanha o trabalho de um sonoplasta e engenheiro de som ligado à SS que se torna um amigo da família de Goebbels; e *Blondi* (2004), de Michael Degen, que ficcionaliza os bastidores do Terceiro Reich pelo ponto de vista de Blondi, a cadela de Adolf Hitler.

Um traço recorrente na literatura recente da Segunda Guerra Mundial é o esforço em trazer para o primeiro plano palcos e experiências do conflito que foram secundarizados na consolidação das memórias coletivas da guerra. Enquanto o cinema hollywoodiano e os videogames desde os anos 1980 tendem a reencenar as experiências de combate em batalhas consagradas, tais como o desembarque da Normandia, a retirada em Dunkirk, a batalha de Midway, a batalha de Stalingrado, o ataque a Pearl Harbor, a libertação dos campos, a libertação de Berlim, a batalha de Okinawa ou a batalha de Iwo Jima; a produção romanesca, em grande medida, desloca seu olhar para os pontos-cegos do mito da guerra. Uma faceta visível desse fenômeno são os romances produzidos a partir das ex-colônias, por escritores de língua inglesa como a indiana Anita Desai, autora de *Baumgartner’s Bombay* [“A Bombaim de Baumgartner”] [1988]/(2012); o nigeriano Biyi Bandele, autor de *Burma Boy* [“Menino da

---

<sup>234</sup> “[...] I am not concerned with *war literature*, but with the Second World war *in literature*, In other words, I do not limit my analysis exclusively to texts that narrate the experience of soldiers fighting.”

<sup>235</sup> “[...] the Second World War merely appears and is thematized as a structural element of the plot [...]”, “[...] there are almost no depictions of actual conflict, but in which the presence of the war is essential to the plot and its meaning”.

<sup>236</sup> A palavra alemã *Flughund* se refere a uma família específica de morcegos, *pteropodidae*, por vezes conhecidos em português como “morcego-da-fruta” ou “raposa-voadora”. O nome mais genérico para morcegos em geral seria *Fledermaus*.

Birmânia”] [2007]/(2013); e o romancista srilankês<sup>237</sup> radicado no Canadá, Michael Ondaatje, autor de *The English Patient* [*O Paciente Inglês*] [1992]/(2011) – adaptado para o cinema em 1996 com Ralph Fiennes, Juliette Binoche e William Dafoe no elenco, e agraciado com nove prêmios no Oscar. Um dos exemplos mais recentes dessa tendência é a autora cingapuriana Jing-Jing Lee, que publicou seu romance de estreia, *How We Disappeared* [“Como desaparecemos”], em 2019, buscando trazer à tona a história das “mulheres de conforto” vitimadas pelo exército de ocupação japonês em Cingapura e os danos que o pacto de esquecimento ao redor desse aspecto da guerra ainda causa à memória coletiva do país.

Na mesma direção, é notável o surgimento de um maior número de romances sobre perspectivas femininas da guerra, especialmente de autoras originárias do Reino Unido. Além de exemplos já citados como Penelope Lively e Anita Desai, é possível destacar a obra de Rachel Seiffert, autora britânica de família alemã que, após explorar histórias ambientadas na Alemanha durante os períodos imediatamente antes e depois da guerra em seu livro de estreia, a coletânea de três novelas *The Dark Room* [“A câmara escura”] (2001), abordou mais diretamente o conflito em *A Boy in Winter* [“Um garoto no inverno”] (2017b), um romance sobre a invasão da Ucrânia pela Alemanha nazista durante a operação Barbarossa em 1941. Um exemplo particularmente premiado de escrita feminina sobre a guerra na literatura britânica recente é *The Night Watch* [*Ronda noturna*] (2006), de Sarah Waters, um romance de forte temática *queer* sobre a experiência de quatro mulheres e um homem durante os bombardeios da Blitz em Londres. Indicado para o prêmio Booker, de 2006, a obra foi objeto de uma adaptação para longa-metragem produzida pelo canal público BBC2 em 2010. É possível destacar, ainda, Lizen Jensen e seu romance *War Crimes for the Home* [“Crimes de guerra para o lar”] [2002]/(2003), que explora a vida de mulheres nas indústrias inglesas durante a guerra; e a dupla Mary Ann Shaffer e Annie Barrows, co-autoras de *The Guernsey Literary and Potato Peel Pie Society* [*A sociedade literária e a torta de casca de batata*] [2008]/(2009), um romance histórico epistolar sobre um clube literário conduzido por mulheres na ilha de Guernsey, território ocupado pelos alemães durante a guerra – adaptado em 2018 para o cinema, em uma produção do serviço de *streaming* Netflix dirigida por Mike Newell.

Ainda no contexto da produção de mulheres, há um fenômeno editorial notável nos EUA e no Reino Unido e, em menor volume, na Alemanha: um *boom* de obras ambientadas

---

<sup>237</sup> Evita-se aqui o uso do gentílico “cingalês” por esse se referir especificamente à etnia cingalesa e, portanto, ao ser adotado como gentílico genérico para a população do Sri Lanka, apagar as identidades de outros agrupamentos étnicos como os tâmeis.

na Segunda Guerra Mundial dentro do gênero conhecido no mercado editorial estadunidense como “*historical romance novels*”, ou “romances históricos românticos” (cf. 2.3.3.) – uma manifestação da literatura popular frequentemente secundarizada pela teoria e crítica acadêmicas. Nos últimos 20 anos, há uma proliferação de romances históricos populares escritos por mulheres e sobre mulheres, explorando o período da Segunda Guerra Mundial na Europa, frequentemente flertando com os gêneros de espionagem, ao tematizar assuntos como a Resistência Francesa ou a SOE (*Special Operations Executive*), o braço de inteligência das forças armadas britânicas durante a guerra. Tais romances frequentemente apresentam mulheres como protagonistas em posições de perigo e aventura – como por exemplo espãs, agentes duplas, militantes clandestinas etc. – e, muitas vezes, têm uma relação amorosa no centro da narrativa. Uma listagem exaustiva desses títulos totalizaria dezenas ou, talvez, centenas de obras, e demandaria uma pesquisa à parte; para efeito de ilustração, contudo, convém citar algumas autoras notáveis. A estadunidense Pam Jenoff publicou, entre 2012 e 2021, sete romances ambientados na Europa durante a guerra – *The Things We Cherished* [“As coisas que estimávamos”] (2012), *The Winter Guest* [“O hóspede de inverno”] (2014), *The Kommandant’s Girl* [“A garota do Kommandant”] (2016), *The Orphan’s Tale* [“O conto da órfã”] (2017), *The Lost Girls of Paris* [“As garotas perdidas de Paris”] (2019), *The Diplomat’s Wife* [“A esposa do diplomata”] (2020) e *The Woman with the Blue Star* [“A mulher com a estrela azul”] (2021) – tematizando aspectos como a Shoah, a resistência francesa, a SOE e os tribunais de guerra. Rhys Bowen, pseudônimo da romancista britânica Janet Quin-Harkin, alcançou sucesso editorial entre os anos 1990 e 2010 com três séries diferentes de romances policiais e de espionagem: “Constable Evan Evans”, “Lady Georgiana” e “Molly Murphy”. Mais recentemente, contudo, a autora se voltou ao gênero do romance histórico popular, escolhendo as duas guerras mundiais como ambientação: a Primeira, em *The Victory Garden* [“O jardim da vitória”] (2019); e a Segunda, nas obras *In Farleigh Field* [“No campo Farleigh”] (2017), *The Tuscan Child* [“A criança toscana”] (2018) e *The Venice Sketchbook* [“O caderno veneziano”] (2021). É possível citar, ainda para efeito de ilustração, dois recentes romances da estadunidense Clara Benson, *The Stolen Letter* [“A carta roubada”] (2020) e *In Darkness, Look for Stars* [“Na escuridão, busque as estrelas”] (2020); três romances da também estadunidense Kate Hewitt, *Into the Darkest Day* [“No dia mais sombrio”] (2020), *The Girl from Berlin* [“A garota de Berlim”] (2021) e *The Edelweiss Sisters* [“As irmãs Edelweiss”] (2021); dois romances da britânica Samantha Grosser, *Another Time and Place* [“Outro momento e lugar”] [2006]/(2010) e *The Officer’s Affair* [“O caso do oficial”] (2018); além dos romances *The Nightingale* [*O Rouxinol*] (2015), da estadunidense

Kristin Hannah; e *The Paris Library* [*A biblioteca de Paris*] (2021), de Janet Skeslien Charles, também dos EUA – os dois últimos, já traduzidos para mais de 20 idiomas cada um. No contexto alemão, Inge Barth-Grözinger explorou, em *Geliebte Berthe* [“Amada Berthe”] [2012]/(2016), o relacionamento amoroso entre uma mulher alemã e um homem francês, e como as tensões nacionais afetam a vida da protagonista, Berthe, quando as tropas nazistas chegam à Paris. Linda Winterberg ambientou mais de um romance no período da guerra: *Schicksalhafte Zeiten* [“Tempos Fatídicos”] (2020), terceiro romance da série “Die große Hebammen-Saga”, *Solange die Hoffnung uns gehört* [“Enquanto a esperança nos pertencer”] (2017) e *Das Haus der Verlorenen Kinder* [“A Casa das Crianças Perdidas”] (2016). Annette Oppenlander é uma das autoras alemãs mais prolíficas desse nicho nos últimos anos: dos seus oito romances históricos em língua alemã (algumas de suas obras foram escritas e publicadas exclusivamente em inglês, apesar da nacionalidade alemã da autora), seis tomam a Segunda Guerra Mundial como tema: *Erzwungene Wege* [“Caminhos Forçados”] (2020), *Vaterland, wo bist Du?* [“Pátria, onde está você?”] (2019), *47 Tage* [“47 dias”] (2019), *Leicht wie meine Seele* [“Leve como minha alma”] (2021), *Als Deutschlands Jungen ihre Jugend verloren* [“Quando os jovens alemães perderam sua juventude”] (2021) e *Ewig währt der Sturm* [“A tempestade dura para sempre”] (2021).

A produção recente de romances históricos populares sobre a Segunda Guerra Mundial não se limita, é claro, à escrita de mulheres. Os gêneros policial e de espionagem, em particular, foram explorados por homens que publicaram romances populares nas últimas décadas. Um exemplo ilustrativo é a série de livros “Billy Boyle”, do romancista estadunidense James R. Benn: entre 2006 e 2021, o autor estadunidense publicou um romance por ano acompanhando as aventuras do detetive policial de Boston Billy Boyle, enviado para o front europeu para atuar como investigador, indicado diretamente pelo marido de sua prima, Dwight D. Eisenhower – à época, um oficial do exército que, em 1953, se tornaria presidente dos EUA. Entre os 16 romances publicados até hoje, Boyle já passou pela Noruega ocupada, pelo teatro de guerra africano, pelo front italiano, pelos *gulags* russos, participou da Operação Overlord na Normandia, atuou junto à Resistência Francesa, entre outras aventuras. A série é um exemplo que aglutina características do romance popular policial que De Groot (2010) entende como “romances históricos populares para homens”, focados em aventuras, batalhas e intrigas motivadas por personagens que exibem uma alta conformidade com os padrões de gênero da masculinidade ocidental (cf. 2.3.3.). Outra série de romances populares que apresenta uma configuração similar, embora melhor enquadrada no gênero “espionagem”, é “Jack Russell”, do autor britânico David Downing. Somando sete romances entre 2007 e

2021, nomeados a partir de estações de trem na Europa – como *Zoo Station* [“Estação Zoológico”] [2007]/(2010), *Potsdam Station* [“Estação Potsdam”] (2010), *Masaryk Station* [“Estação Masaryk”] (2013), etc. –, a série acompanha as empreitadas do espião Jack Russell, ex-jornalista que, entre 1939 e 1945, serve como agente de inteligência tanto para a SOE britânica quanto para o governo soviético. Na literatura alemã, é possível citar o exemplo da série policial/*noir* “Ein Fall für Kommissar Oppenheimer” [“Um caso para o inspetor Oppenheimer”], de Harald Gilbers, que, ao longo de seis livros – *Germania* (2013), *Odins Söhne* [“Filhos de Odin”] (2015), *Endzeit* [“Fim dos tempos”] (2017), *Totenliste* [“Lista de mortos”] (2018), *Hungerwinter* [“Inverno da fome”] (2020) e *Luftbrücke* [“Ponte aérea”] (2021) –, narra as diferentes investigações do personagem-título, um detetive particular judeu afastado do serviço público no início da ditadura nazista, entre 1944 e 1947, na cidade de Berlim. Na literatura espanhola, a série de romances sobre o detetive de polícia Arturo Andrade representa a mesma tendência: *El tiempo de los emperadores extraños* [“O tempo dos imperadores estrangeiros”] [2006]/(2016) e *Los demonios de Berlín* [“Os demônios de Berlim”] [2009]/(2016), respectivamente o segundo e o terceiro romances da série, acompanham o protagonista investigando estranhos crimes cometidos contra soldados espanhóis da Divisão Azul no front oriental, no caso de *El tiempo de los emperadores extraños*; e contra um cientista alemão nos últimos dias da batalha de Berlim, em *Los demonios de Berlín*. *El tiempo de los emperadores extraños* foi adaptado para o cinema pelo diretor Gerardo Herrero, no longa-metragem *Silencio em la Nieve* [“Silêncio na neve”] [2011]/(2012). Ainda no panorama dos “romances históricos populares para homens”, um exemplo que se afasta dos gêneros de espionagem e policial e se aproxima da tradição da “literatura de guerra” é a quadrilogia de Jeff Shaara, composta por *The Rising Tide* [*Maré Alta*] (2006), *The Steel Wave* [“A onda de aço”] (2008), *No Less Than Victory* [“Nada menos que a vitória”] (2009) e *The Final Storm* [“A tempestade final”] (2011). Misturando a romantização de personagens históricos como Rommel, Eisenhower, Churchill e Albert Speer com narrativas contadas pelo ponto de vista de soldados comuns (ficcionais), a série explora, respectivamente, quatro palcos da guerra: a batalha das Ardenas, a invasão da Normandia, o combate no norte da África e a guerra do Pacífico. *Es war einmal in Deutschland* [“Era uma vez na Alemanha”] (2017), de Stefan Bart, é um exemplo alemão de romance popular “masculino” que se concentra na ação militar da Segunda Guerra Mundial, narrando a fuga de um desertor alemão perseguido pela SS durante a última semana da guerra que se vê envolvido na disputa pelo ouro roubado de uma família de industriais judeus.

Convém mencionar, ainda no panorama da literatura popular, a publicação de diversos romances declaradamente inspirados em personagens históricos reais, como *Beneath a Scarlet Sky* [*Sob o céu escarlate*] (2017), do estadunidense Mark Sullivan, que apresenta uma ficcionalização da história de vida de Pino Lella, um jovem italiano que se junta à resistência clandestina antifascista e se torna um espião, trabalhando infiltrado como motorista do general Hans Leyer, um dos altos representantes do Terceiro Reich na Itália. *The Only Woman in the Room* [*A única mulher*] (2019), da estadunidense Marie Benedict, apresenta uma versão romanceada da vida de Hedy Lamarr, cientista e atriz de cinema austríaca, esposa de um empresário da indústria armamentista que, durante a guerra, foge para Paris e depois para Londres, onde desenvolve um sistema de guia para mísseis a partir de rádio. Igualmente focado na temática de mulheres cientistas, *The Rose Code* [“O código rosa”] (2021), da também estadunidense Kate Quinn, apresenta uma versão ficcional sobre a história de três mulheres que trabalharam quebrando códigos militares alemães para a inteligência britânica durante a guerra.

Um caráter notável em parte da produção romanesca recente é a dificuldade de enquadrar todas as obras com firmeza em uma determinada “literatura nacional”. Um exemplo de nacionalidade “difusa” pode ser identificado, por exemplo, na obra de Rachel Seiffert. Embora tenha nascido na Inglaterra em 1971, Seiffert é filha de uma alemã emigrada, mas, mais importante do que isso, neta de um médico que fora um SA e, posteriormente, membro da *Waffen-SS* e de sua esposa, membra ativa do partido Nazista (SEIFFERT, 2017a). Embora seja nascida na Inglaterra e escreva em inglês, as problemáticas exploradas por Seiffert em seus romances – colaboracionismo, culpa, perdão – estão diretamente ligadas ao seu histórico familiar e às questões encaradas pela própria literatura alemã ao voltar seu olhar para o Terceiro Reich. É possível notar a proximidade temática entre os romances de Seiffert e, por exemplo, *Unscharfe Bilder* [“Imagens turvas”] [2003]/(2013), da poeta e romancista alemã Ulla Hahn, romance pós-memorialista que narra a história de uma professora que, após reconhecer seu pai em uma foto em uma exposição sobre a *Wehrmacht*, inicia uma jornada para tentar descobrir o que ele fez durante a guerra. O caso de Eva Weaver é semelhante ao de Seiffert; nascida na Alemanha, a autora se mudou para o Reino Unido em 1995, onde iniciou sua carreira como escritora, artista de performance e psicoterapeuta. Weaver escolheu o Gueto de Varsóvia como palco de seu primeiro romance, *The Puppet Boy of Warsaw* [*O menino dos fantoches de Varsóvia*] (2013). O Gueto de Varsóvia é também a inspiração para *Warsaw Fury* [“Fúria de Varsóvia”] (2021), romance de Michael Reit, autor holandês que hoje vive na Áustria e escreve romances em inglês e que já havia abordado a Shoah em seu romance

anterior, *Beyond the Tracks* [“Além dos rastros”] (2020). Um exemplo análogo a esses pode ser visto na obra de Sharon Maas – nascida na Guiana, educada na Inglaterra, tendo também vivido na Índia e na Alemanha – que tematizou a Segunda Guerra Mundial em três dos seus romances históricos, *The Violin Maker’s Daughter* [“A filha do fabricante de violinos”] (2019), *The Soldier’s Girl* [“A garota do soldado”] (2018) e *Those I Have Lost* [“Aqueles que perdi”] (2021). É ainda possível citar, novamente, o caso de Annette Oppenlander, mencionado anteriormente: embora nascida na Alemanha, a autora se mudou para os EUA no final dos anos 1980 e até hoje vive no país, publicando romances tanto em inglês quanto em alemão. Também podemos entender como representantes desse mesmo fenômeno a escrita de autores de língua inglesa de origem colonial, como os já citados Michael Ondaatje, Anita Desai, Biyi Bandele e Jing-Jing Lee (essa última, além de ser de origem cingapuriana e educada na Inglaterra, vive hoje em Amsterdã). Malvestio (2021, p. 7) se apropria das noções de “Literatura Mundial” (*World Literature*) e “romance global” (*global novel*) para discutir a produção romanesca recente sobre a Segunda Guerra Mundial. O autor afirma:

A presunção de que a literatura se mostra um fenômeno transcultural, e não um nacional, é particularmente relevante em relação ao romance contemporâneo. Os textos literários [...] que eu considero neste livro pertencem à categoria do romance global [...]. Eles são romances concebidos e compostos em um panorama literário global, o que torna as comparações entre eles possíveis e significativas. É importante ressaltar que o romance global emerge como um distinto produto cultural da era pós-1989 como o resultado de tendências tipicamente pós-modernas de aglutinar as culturas chamadas “*lowbrow*” e “*highbrow*” e de comparar os “centros” das geografias literárias com suas “periferias”. Enquanto a Literatura Mundial é uma rede de relações entre textos, o romance global é um objeto, o produto de um mercado literário global – ao contrário do romance nacional, concebido para um mercado nacional.<sup>238</sup> (MALVESTIO, 2021, p. 7)

A argumentação de Malvestio se sustenta para o corpus de sua pesquisa, que inclui obras acolhidas pelo cânone crítico contemporâneo, como os romances de Bolaño, Seiffert e Littell. Contudo, considero precipitado o esforço de apresentar o caráter de “romance global” como um aspecto distintivo da produção romanesca recente sobre a Segunda Guerra, haja vista que muito dessa produção ainda está inserida na dinâmica das “literaturas nacionais”,

---

<sup>238</sup>“The assumption that literature appears as a transcultural phenomenon, rather than a national one, is particularly relevant in relation to the contemporary novel. The literary texts [...] I consider in this book belong to the category of the global novel [...]. They are novels conceived and composed in a global literary landscape, which makes comparisons between them possible and significant. It is important to underline that the global novel emerges as a distinct cultural product in the post-1989 era as a result of the typically postmodern tendencies to merge so-called ‘low-’ and ‘highbrow’ culture and to compare ‘centres’ of literary geographies to their ‘peripheries’. While World Literature is a network of relations between texts, the global novel is an object, the product of a global literary market – as opposed to the national novel, which is conceived for a national market.”

especialmente as obras produzidas fora dos grandes centros editoriais (Estados Unidos, Inglaterra, Alemanha, França etc.). No caso do recorte desta tese, a produção romanesca espanhola e brasileira dos últimos anos oferece um oportuno contraexemplo.

Em sua análise sobre a representação da Divisão Azul em romances históricos recentes, Guzmán Mora (2019) afirma existirem mais de cinquenta obras que se enquadram nesse recorte. O motivo principal para essa proliferação de romances, segundo o autor, é o “boom da memória histórica” (GUZMÁN MORA, 2019, p. 136), que fez com que, a partir dos anos 1990, uma geração de autores passasse a produzir obras sobre a Guerra Civil Espanhola. A saturação do tema levou os escritores a “buscarem e encontrarem outros momentos históricos para a criação literária” (GUZMÁN MORA, 2019, p. 136)<sup>239</sup>, e, na experiência da Divisão Azul, esses romancistas acharam um tema que dialogava com os mesmos temas da Guerra Civil – “o contexto bélico ou a eterna história das duas Espanhas” (GUZMÁN MORA, 2019, p. 136)<sup>240</sup> – enquanto, ao mesmo tempo, oferecia o atrativo de ser uma ambientação “exótica”, pouco familiar para a maioria do público leitor espanhol. Em suas observações, Guzmán Mora elenca um recorte dentro das mais de cinquenta obras que ele afirma existirem sobre o assunto: *El rojo en el azul* [“O vermelho no azul”] [2005]/(2012), de Jerónimo Tristante<sup>241</sup>; *La quinta corona* [“A quinta coroa”] (2006), de Javier González; *El corazón helado* [“O coração gélido”] [2009]/(2012), de Almudena Grandes; *Niños feroces* [“Meninos ferozes”] (2011), de Lorenzo Silva; *Me hallará la muerte* [“Me encontrará a morte”] (2012), de Juan Manuel de Prada; *Detrás de la lluvia* [“Por trás da chuva”] [2013]/(2014), de Joaquín Barrero; *El invierno en tu rostro* [“O inverno em seu rosto”] (2016), de Carla Montero; além dos já citados *El tiempo de los emperadores extraños* [2006]/(2016) e *Los demonios de Berlín* [2009]/(2016), de Ignacio del Valle.

Em sua investigação das obras, Guzmán Mora elenca alguns aspectos distintivos dos romances atuais sobre a Divisão Azul que os diferenciam da literatura espanhola anterior sobre o conflito (cf. 3.4.); alguns desses ecoam traços comuns a outras expressões romanescas recentes sobre a guerra, enquanto outros apresentam particularidades dessa faixa do espectro da literatura nacional espanhola. Entre os traços que os aproximam de outras literaturas, está a adesão à tradição dos romances *noir* (GUZMÁN MORA, 2019, p. 137-138) – vista, por exemplo, nos romances de Ignacio del Valle – que Guzmán Mora entende como uma

<sup>239</sup> “[...] busquen y encuentren otros momentos históricos para la creación literaria.”

<sup>240</sup> “[...] el contexto bélico o la eterna historia de las dos Españas.”

<sup>241</sup> À época da publicação original do romance, o autor usava o pseudônimo Jero Salmerón. Atualmente, ele adota seu nome verdadeiro, Jerónimo Tristante. Como a edição referenciada na bibliografia complementar desta tese é uma reedição recente de 2012, a obra consta sob a autoria de Jerónimo Tristante.

estratégia de recuperação do passado traumático por meio da metáfora da investigação do crime concreto (GUZMÁN MORA, 2019, p. 137). Outro traço notável apontado por Guzmán Mora é a condição de romance histórico (GUZMÁN MORA, 2019, p. 138-139), que, acredito, perpassa não somente os romances atuais sobre a Divisão Azul como praticamente toda a produção romanesca recente sobre a Segunda Guerra Mundial (cf. 4.3., 4.6.). Por fim, um último traço que aproxima os romances sobre a Divisão Azul das últimas décadas ao resto da produção romanesca sobre a guerra nesse mesmo período é o surgimento de temas que estavam antes “ocultos” nas narrativas clássicas da guerra. Discutimos, acima, como as perspectivas coloniais e femininas, por exemplo, vieram à tona na produção romanesca mais recente em outros países. Nos recentes romances da Divisão Azul, aspectos omitidos na produção de veteranos, frequentemente por serem “incômodos”, assumem a dianteira, como o tensionamento entre tropas alemãs e espanholas no front, e as tensões dentro do próprio exército divisionário, em que falangistas e militares de carreira frequentemente digladiavam (GUZMÁN MORA, 2019, p. 143-144); e as violências sexuais cometidas por divisionários com mulheres civis, inclusive prisioneiras (GUZMÁN MORA, 2019, p. 144-145).

Apesar das semelhanças, as particularidades da experiência espanhola da guerra se traduzem em particularidades na escrita romanesca recente sobre o assunto. Um desses aspectos distintivos é o “ato afiliativo”, categoria que Guzmán Mora toma de empréstimo de Sebastiaan Faber (2012), que alude ao fato de que as teorias da memória cultural fundadas nas representações da Shoah – e, em especial, o conceito de “pós-memória” de Marianne Hirsch – são insuficientes para abarcar a memória da Guerra Civil Espanhola, pois o conflito não compartilha do que Faber considera fundamentos principais da memória histórica da Shoah: a “categorização óbvia, consensual, de vítimas e perpetradores; e o reconhecimento generalizado de que a moral universal exige que lembremos o sofrimento daquelas, enquanto condenamos os crimes destes” (FABER, 2012, p. 149)<sup>242</sup>. A natureza política da Guerra Civil Espanhola e a perpetuação da narrativa das “duas Espanhas” ao longo da Guerra Fria torna impossível tomar esses dois pontos como pacificados e consensuais no que compete à memória espanhola do conflito. Assim, as narrativas “pós-memoriais” da Guerra Civil implicam em um “ato afiliativo”, uma decisão política, histórica e memorialística que aproxima aquele que narra o conflito hoje a algum dos lados da contenda – seja o lado republicano antifascista que, tradicionalmente, é associado à esquerda política (liberal ou

---

<sup>242</sup> “[...] la categorización obvia, consensuada, de víctimas versus victimarios; y el reconocimiento generalizado de que la moral universal exige que recordemos el sufrimiento de aquellas, al mismo tiempo que condenamos los crímenes de estos [...]”

socialista) da Espanha contemporânea, seja o lado franquista e falangista que, hoje, tende a coincidir com os movimentos da direita tradicionalista espanhola e com a “nova direita” representada pela agremiação política Vox. Para Guzmán Mora, o mesmo tipo de afiliação política pressuposta na tomada de decisão por um ponto de vista na escrita dos romances contemporâneos sobre a Guerra Civil pode ser visto nos romances sobre a Divisão Azul.

Outro aspecto distintivo do romance atual sobre a Divisão Azul é a hipertextualidade dessas obras com as narrações divisionárias do franquismo (GUZMÁN MORA, 2019, p. 140-141). É claro que a intertextualidade é um traço presente em qualquer produção literária e, como aponta Norris, “a escrita da guerra é um processo inevitavelmente intertextual, obrigado a lidar com sua própria tradição de gêneros e convenções no espírito da dívida, da oposição ou da subversão” (NORRIS, 2000, p. 24)<sup>243</sup>. Porém, ela tende a ser excepcionalmente acentuada nos romances contemporâneos sobre a Divisão Azul, motivo que leva Guzmán Mora a usar a categoria “hipertextualidade”; o autor argumenta que cenas inteiras inspiradas em narrativas memorialísticas são recriadas nos textos ficcionais sob novos pontos de vista, há diversos personagens que remetem explicitamente (nos seus nomes e atos) a divisionários reais, cujos relatos e experiências foram registrados em memórias e autobiografias, e a ampla bibliografia divisionária do pós-guerra é frequentemente citada diretamente nesses romances.

A produção romanesca brasileira sobre a Segunda Guerra Mundial das décadas recentes, assim como a do pós-guerra, não é particularmente volumosa. Há obras que podem ser entendidas como romances da Shoah, como é o caso de *Diário da queda* (2011), de Michel Laub, que contempla a perpetuação do trauma histórico por três gerações pelo ponto de vista do neto de um sobrevivente de Auschwitz. Ainda sobre a Shoah, *O que os cegos estão sonhando* (2012), de Noemi Jaffe, é uma obra de gênero híbrido e de difícil definição, que reúne o diário da mãe da autora, Lili Jaffe, sobrevivente de Auschwitz, escrito em um acampamento da Cruz Vermelha na Suécia, comentários e reflexões de Noemi sobre o diário de sua mãe e sobre a Shoah de um modo geral e, ainda, um excerto narrado ficcionalmente pelo ponto de vista da neta de Lili. Na zona de indefinição entre o que é um “romance de guerra” e um “romance da Shoah”, *Uma praça em Antuérpia* (2015), de Luíze Valente, acompanha a fuga de uma família de judeus que cruza a Europa durante a guerra rumo a Portugal, onde almejam emigrar para o Brasil. *A Segunda Pátria* (2015), de Miguel Sanches

---

<sup>243</sup> “[...] war writing is an inevitably intertexted process, obliged to contend with its own tradition of genres and conventions in the spirit of debt, opposition or subversion [...]”

Neto e *O Quarto Reich* (2018), de M. A. Costa são exemplos brasileiros de romances de “história alternativa”, que contemplam outros futuros possíveis a partir de cenários “e se...?”.

A FEB propriamente dita inspirou pouquíssimas obras de ficção literária contemporânea. Além de *Amor Entre Guerras*, romance de Marianne Nishihata que compõe o corpus primário desta tese e será discutido ao longo do próximo capítulo, há dois volumes que podem ser citados, mas nenhum deles é um romance propriamente dito: *O Elísio: uma jornada ao inferno* (2019), com roteiro e arte de Renato Dalmaso, é uma *graphic novel* que busca adaptar ao formato de história em quadrinhos os relatos de Eliseu de Oliveira, combatente da FEB na Itália, conforme relatados ao jornalista Altino Bondesan; e *II Guerra Mundial: A cobra vai fumar* (2019), organizado por Alec Silva, é uma coletânea de contos sobre a FEB, reunindo “histórias não contadas, ou pouco conhecidas, desses bravos combatentes brasileiros, misturando fatos e ficção, escritas por novos e já conhecidos escritores brasileiros” (SILVA, 2019a, p. 5).

Esta tese segue em uma direção próxima à sustentada por Malvestio (2021) – um entendimento de que há diferenças importantes entre a produção romanesca recente sobre a Segunda Guerra Mundial e aquela produzida entre os anos 1970, 1980 e início dos 1990, no contexto do pós-modernismo literário. Contudo, a escolha de corpus primário do estudioso italiano sugere alguns desacordos que tenho com sua argumentação. Em primeiro lugar, Malvestio centra seu estudo em autores que, ainda que contemporâneos, já podem ser entendidos como canônicos, em especial dada a sua recepção por parte da academia, como é o caso de Bolaño, Jonathan Littell, William T. Vollmann, Ian McEwan e Rachel Seiffert. Eu acredito que os traços de “continuidade” entre a estética pós-modernista e a que ele chama de “pós-pós-modernista” são mais acentuados nas obras desses autores do que na maior parte da produção romanesca contemporânea sobre o conflito, em especial no que compete à questão do “realismo” (cf. 4.2.). Em segundo lugar, Malvestio aglutina em seu estudo obras que vão desde o final dos anos 1980 (o caso de *El Tercer Reich*, de Bolaño) até meados dos anos 2010 (como *La Gemella H*, de Giorgio Falco). Eu acredito que os traços que melhor delineiam o romance “recente” sobre a Segunda Guerra Mundial em contraste ao romance do pós-guerra ainda são difusos durante os últimos anos do século XX, portanto, um corpus mais limitado a obras publicadas após a década de 2000 e, especialmente, na década de 2010, consegue melhor ressaltar essa distinção. Em terceiro lugar, Malvestio, como já mencionado, admite que não lhe interessa a “literatura de guerra”, mas a “guerra na literatura”, o que o leva a incluir em seu corpus primário diversas obras que versam mais sobre a Shoah ou o nazismo do que sobre a guerra propriamente dita. Ainda que muitas conclusões possam ser

compartilhadas em uma análise que não faça essa distinção, outras acabam por ser pulverizadas na heterogeneidade de assuntos do corpus. Por fim, Malvestio restringe sua análise a países cuja participação na guerra foi central – EUA, Reino Unido, França, Alemanha e Itália. A exceção, naturalmente, é o chileno Bolaño, mas o teórico acaba por minimizar as particularidades da escrita sul-americana ao enfatizar a categorização do romancista chileno como um representante da “literatura mundial” e de suas obras como “romances globais”. O esforço por incluir obras da Espanha e do Brasil, nesta presente tese, busca oferecer um escopo um pouco mais amplo que contemple também, em alguma medida, a periferia do conflito.

O próximo capítulo se dedica à investigação de cinco romances recentes sobre a Segunda Guerra Mundial. Pretendo evidenciar que o traço distintivo que de fato aglutina a maior parte da produção romanesca recente sobre a Segunda Guerra Mundial é o seu caráter de “ficção histórica” e, especificamente, a forma como a articulação do tema da memória e do testemunho, por esses romances, engendra uma perspectiva historiográfica particular.

#### 4. O ROMANCE HISTÓRICO RECENTE SOBRE A SEGUNDA GUERRA MUNDIAL: ENTRE A HISTÓRIA E A MEMÓRIA

*C'est aussi pour lui rendre cela que j'entreprends ce livre: les fruits de quelques mots dispensés à un adolescent par ce père qui, à l'époque, n'était pas encore prof d'histoire mais qui, en quelques phrases mal tournées, savait bien la raconter.*  
L'Histoire.

(BINET, 2010, p. 5)

Em 2015, o jornalista esportivo estadunidense Fred Segal colocou em atividade o perfil *Freezing Cold Takes*, usando o nome de usuário “@OldTakesExposed” na rede social Twitter. A premissa do perfil era simples: investigar o histórico de previsões e afirmações de comentaristas esportivos, jornalistas, atletas e demais personalidades do mundo dos esportes estadunidenses em busca de opiniões – “takes” – que envelheceram mal. Seja um prognóstico favorável sobre um jovem atleta promissor que se revela um fracasso ou a previsão de vitória de uma equipe favorita logo antes de ela ser derrotada em uma “zebra”, o perfil se especializou em ridicularizar as capacidades preditivas de analistas esportivos ao expô-los ao escrutínio impiedoso da passagem do tempo. A iniciativa de Segal foi um sucesso entre os fãs de esporte nos EUA; o perfil no Twitter conta hoje com aproximadamente 636 mil seguidores e, em 2022, o jornalista publicou um livro com a mesma premissa: *Freezing Cold Takes NFL: Football Media's Most Inaccurate Predictions – and the Fascinating Stories Behind Them* [“Takes Gélidos NFL: As previsões mais equivocadas da imprensa de futebol americano – e as histórias fascinantes por trás delas”]. O motivo para o sucesso dos *Freezing Cold Takes* me parece evidente: há um inegável *Schadenfreude*, uma certa alegria mórbida em testemunhar um especialista em uma área tendo sua capacidade prognóstica – que tantas vezes parece querer se passar por um poder premonitório – sendo atropelada pelo trem da história.

Confesso que há um sentimento similar na leitura de *Sobre o Romance Histórico*, de Manzoni. Mais de 150 anos após sua publicação original, diante de um mercado editorial pujante no gênero do romance histórico, acho impossível não encarar com certo humor sua afirmação de que “o romance histórico foi [...] favorecido [...] pela ilusão de história, e pode ser que essa ilusão não dure muito” (MANZONI, 1996, p. 126) e sua reação às críticas ao gênero, que ele acreditava serem “germes de uma doença que vem a ser fatal em um bebê que parece saudável” (MANZONI, 1996, p. 127). Uma sensação similar, embora talvez de contornos um pouco mais trágicos, ocorre com a releitura de *O Romance Histórico*, de Lukács, quase noventa anos depois de sua publicação original. A aposta do autor na “libertação revolucionária do jugo do capitalismo” que “gera[ria] um impulso heroico de enorme proporção e profundidade” no “novo romance histórico, surgido do espírito popular e

democrático de nosso tempo” (LUKÁCS, 2011, p. 419) parece, vista em retrospecto, quase um *foreshadowing* da sucessão de derrotas históricas que o antifascismo viria a sofrer na Europa e no mundo entre meados das décadas de 1930 e 1940.

Como Lukács, Manzoni e comentaristas esportivos, nesta tese, eu proponho a análise de um fenômeno vivo, em curso, cujo resultado ainda está em aberto e sujeito a todas as vicissitudes e reviravoltas da passagem do tempo. No capítulo anterior, busquei traçar um panorama retrospectivo da história do romance sobre a Segunda Guerra Mundial nos cinco países investigados – EUA, Reino Unido, Alemanha, Espanha e Brasil. O trajeto ali delineado ilustrou, acredito, uma tendência que partia, em um primeiro momento, do relato em primeira mão – testemunhal –; em um segundo momento, de uma transmissão memorialística, familiar ou filiativa – portanto, pós-memorial –; para, enfim, em um terceiro momento, partir centralmente dos relatos propriamente históricos/historiográficos. Esse trajeto, contudo, não é totalmente linear, coordenado, tampouco consistente: há exemplos de romances que, ainda nos anos 1960, já sugerem uma base profundamente sustentada na historiografia como prática e como discurso. Temos como exemplo disso *Schlachtbeschreibung* (1964), de Alexander Kluge; e romances que, já nos anos 1980 e 1990, ainda apresentam um alto teor testemunhal, como *Empire of the Sun* (2012[1984]) e *The Kindness of Women* (2012[1991]), de J.G. Ballard. Há, também, interessantes exemplos híbridos, como *Im Krebsgang* (2002), de Günter Grass, que apresenta diversas características de uma metaficção historiográfica, ainda que tenha sido escrito por um veterano do conflito. Contudo, sustento a tese de que, em uma visão geral, o arco desenhado pela história do romance da Segunda Guerra Mundial é um que se inicia na literatura de testemunho e culmina no romance histórico, atravessando, como estágios intermediários, manifestações que poderíamos chamar de uma literatura de memória coletiva, à luz de Halbwachs; literatura de memória habitada, à luz de Aleida Assmann; ou, como considero mais adequado, literatura de pós-memória, à luz de Hirsch. Se o “horizonte temporal limitado em deslocamento” da “memória comunicativa” delineado por Jan Assmann tem uma “extensão de cerca de oitenta a cem anos” (apud ERLI, 2011, p. 28), como argumentado anteriormente (cf. 2.1.3.), há que se reconhecer que o tempo em que é possível apreender a Segunda Guerra Mundial pela memória comunicativa está chegando ao seu final. Conforme as últimas testemunhas partem deste mundo, a memória da guerra se desvincula de seus portadores específicos e perde sua “relação vital com o presente”. (ASSMANN, 2011, p. 146-147) A literatura produzida sobre o evento no século XXI, acredito, captura justamente o período descendente desse arco, e sua possível transição para uma nova relação mnemônico-histórica com o conflito.

Esse arco, contudo, ainda não está concluído e, talvez, só se concluirá quando a última linha de ficção sobre a guerra for escrita pela última pessoa – um filho, uma neta, uma aluna? – que pôde conviver com uma testemunha ocular do conflito; ou seja, quando o “elo vivo de gerações” defendido por Halbwachs (1980) (cf. 2.1.2.) for, finalmente, rompido em definitivo. Este último capítulo propõe, portanto, um retrato de uma cena em movimento, um *frame* recortado da película de um longa-metragem ainda em produção. Por meio de um recorte temporal e geográfico – cinco romances publicados entre 2007 e 2015, em cinco países diferentes, nos continentes europeu e americano – proponho a visualização da trajetória desse movimento mais amplo, como os vultos de uma fotografia em alta exposição. É impossível dizer, neste momento, se essa trajetória se confirmará – e por isso, então, estou sujeito ao mesmo escrutínio dos *Freezing Cold Takes* antologizados por Fred Segal e ao *Schadenfreude* de possíveis futuros leitores. Mas, ainda assim, sustento que é possível discernir, entre os cinco romances analisados neste capítulo, cinco pontos nessa trajetória da ficção que leva da memória comunicativa para a memória cultural, ou da memória habitada para a memória inabitada, ou do testemunho para a historiografia, ou, como apresento em uma simplificação didática e retórica da rica polissemia de ambos os termos como explorados no capítulo 2, da **memória** para a **história**. Como uma ferramenta heurística, proponho dispor os cinco romances visualmente nesse *continuum* (Figura 1), fazendo questão de ressaltar que ainda considero todos eles romances históricos – mas com **teores testemunhais** (SELIGMANN-SILVA, 2003) e dimensões **pós-memoriais** (HIRSCH, 2012) distintas, que nos permitem colocá-los mais próximos ou mais distantes do testemunho direto do evento. Introduzo esse *continuum* neste preâmbulo para efeito de proposição; as hipóteses justificativas da disposição das obras serão desenvolvidas ao longo da análise – intra e extradiegética – dos romances neste capítulo. Contudo, a investigação também revelará a profunda hibridização entre “memória” e “história” que perpassa todas as obras; as considerações finais do capítulo abordarão mais explicitamente essa aporia e proporão uma síntese, à guisa de uma conclusão.

Figura 1 - Romances dispostos no *continuum* memória-história



Fonte: Elaborado pelo Autor

É essencial reforçar, ainda, o fato de que o *continuum* memória-história delineado aqui cumpre centralmente o papel de ilustrar o estado de fluxo em que se encontra o objeto desta tese, o romance histórico contemporâneo sobre a Segunda Guerra Mundial. A sua exata disposição está certamente aberta para debates e a forma como a apresento aqui é, acima de tudo, didática e heurística; como um *continuum*, menos me interessa a posição exata de cada obra, e mais a noção geral que busco demonstrar, ou seja, a de um campo em movimento. Além disso, cabe esclarecer que os termos “Memória” e “História”, nesse diagrama, aludem especificamente ao evento da Segunda Guerra Mundial e à relação testemunhal/biográfica de seus autores em relação a ele; como já argumentei à luz de Seligmann-Silva, qualquer obra de ficção apresenta algum “teor testemunhal”. Contudo, esse teor, naturalmente, não necessariamente se refere a um tempo histórico retratado em uma determinada obra – pode, por exemplo, ser identificado na representação de eventos traumáticos de uma personagem, na dinâmica das relações identitárias (étnicas, raciais, de gênero, sexualidade etc.) dispostas na obra, etc. Portanto, minha decisão de dispor um determinado romance mais próximo do polo da “história” do que do da “memória” no *continuum* diz respeito aos pontos de contato entre o testemunho, a vivência e a biografia de cada autor em relação aos eventos da Segunda Guerra Mundial propriamente dita. O diagrama tampouco diz respeito estritamente ao conteúdo intradieético da narrativa pois, como demonstrarei nas análises a seguir, a memória como **tema** atravessa todos os romances com grande intensidade, independentemente do teor testemunhal efetivamente contido em cada obra.

A próxima seção propõe uma primeira exposição crítica de aspectos gerais de cada romance e cada autor, como forma de preparar terreno para a abordagem de aspectos específicos realizada nas seções subsequentes. As sessões seguintes se dedicam à análise

literária dos cinco romances do corpus. Essa análise parte de um nível mais rente ao texto, debruçando-se sobre aspectos linguísticos e estilísticos e discutindo-os à luz da noção de “realismo” na literatura, na seção 4.2. Em seguida, dedico-me a considerar o nível intradiegético das obras, considerando alguns traços significativos da ficção histórica que são notáveis nos enredos, na seção 4.3.; e a manifestação de concepções historiográficas que reverberam aquelas dos *memory studies*, na seção 4.4. Ainda concentrado na relação entre história, memória e ficção, na seção 4.5., debruço-me sobre o nível extradiegético dos romances, concentrando-me, especialmente, nos seus paratextos – notas do autor, introduções, epígrafes, referências bibliográficas, anexos, etc. Por fim, a seção 4.6. propõe um conjunto de considerações finais que, a partir dos aspectos levantados ao longo do capítulo, delineiam um diagnóstico e um prognóstico sobre a relação entre memória e história nos romances sobre a Segunda Guerra Mundial no século XXI.

#### **4.1. Considerações críticas iniciais**

Antes de prosseguir com as análises de aspectos específicos dos romances do corpus primário à luz das teorias sobre memória, testemunho e ficção histórica delineadas no capítulo 2, convém apresentar algumas considerações iniciais sobre os autores e suas obras. Esta seção se dedica a apresentar informações mais gerais sobre as biografias dos romancistas estudados, a discutir a relação do contexto de produção de suas obras com o evento histórico retratado nelas, a traçar um panorama da recepção crítica dos romances e a tecer algumas considerações iniciais sobre seus méritos e carências literárias. Ela também busca oferecer algumas justificativas iniciais para a minha escolha de disposição das obras no *continuum* memória-história (figura 1) delineado acima. Cabe ressaltar que essa é apenas uma primeira incursão pelas obras e que parte dos aspectos abordados aqui serão retomados em maior profundidade nas demais seções do capítulo.

Dentre os autores incluídos no corpus primário desta tese, Ralf Rothmann é, certamente, o mais veterano – tendo lançado seu primeiro livro, a coletânea de contos *Messers Schneide*, em 1986 – e, possivelmente, o mais criticamente celebrado na esfera da literatura institucional. O autor recebeu diversas premiações literárias prestigiadas na Alemanha, como o Prêmio Literário Wilhelm Raabe de 2004, o Prêmio Heinrich Böll de 2005, o Prêmio Friedrich-Hölderlin da Cidade de Bad Homburg de 2013 e o Prêmio Kleist de 2017. Além disso, sua obra foi contemplada no *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* [“Léxico Crítico de literatura contemporânea em língua alemã”] (ERB,

2011) e no *Kindler Kompakt: Deutsche Literatur der Gegenwart* [“Kindler Compacto: Literatura alemã da contemporaneidade”] (RUF, 2016).

*Im Frühling sterben (IFs)* é o oitavo romance de Rothmann, autor que também integra em sua obra publicações de contos, poesia e dramaturgia. Natural da região do Ruhr, no oeste da Alemanha, recebeu por um tempo a alcunha de “escritor oficial do caldeirão de carvão”<sup>244</sup> (ROTHMANN, 2000) – uma alusão a *Kohlenpott*, apelido dado ao Ruhr devido ao histórico da região como uma potência industrial carvoeira. A fama deriva, especialmente, de uma sequência de três romances aclamados – *Stier* [“Touro”], *Wäldernacht* [“Noite das Florestas”] e *Milch und Kohle* [“Leite e carvão”] –, todos ambientados na região. O autor, contudo, negava que houvesse algo intrínseco ao Ruhr que o atraía, argumentando que a sucessão de romances sobre a mesma região fora uma consequência dos “tons autobiográficos” de sua obra:

As coisas que escrevo são, naturalmente, de um tom autobiográfico. Em última análise, eu não acho que a região do Ruhr é um lugar sobre o qual eu tenha realmente muito a dizer. Se meu pai fosse um vinicultor em Breisgau, provavelmente meu romance mais recente seria ambientado em Freiburg.<sup>245</sup> (ROTHMANN, 2000)

Os “tons autobiográficos” que cobrem a obra do autor também se fazem presentes em *IFs*, publicado em 2015 na Alemanha e traduzido para 22 idiomas<sup>246</sup> (EDITIONS..., 2023a). O romance é estruturado em três partes: um prólogo e um epílogo ambientados, respectivamente, no final dos anos 1980 e nos anos 2000 e narrados em primeira pessoa pelo filho não-nomeado do protagonista Walter Urban; e uma seção central, narrada em terceira pessoa, ambientada nos últimos meses da Segunda Guerra Mundial e focada nas vivências do protagonista enquanto ele servia no front na Hungria, após ter sido forçosamente alistado pela *Waffen-SS*.

A narrativa principal se passa durante a primavera de 1945, quando Walter, aos 17 anos de idade, em uma noite de folga do seu trabalho como ordenhador de uma fazenda, vai a um bar com seu amigo Friedrich, mais conhecido pelo apelido Fiete. O bar está tomado por membros da *Waffen-SS*, de licença do front, festejando e compartilhando histórias de guerra. A

---

<sup>244</sup> “Für den Kohlenpott verantwortlicher Schriftsteller“.

<sup>245</sup> “Die Sachen die ich schreibe, sind natürlich autobiographisch getönt. Letztlich glaube ich nicht, dass das Ruhrgebiet ein Ort ist, über den ich wirklich viel zu sagen hätte. Wenn mein Vater Weinbauer im Breisgau gewesen wäre, dann hätte mein neuestes Buch wahrscheinlich in Freiburg gespielt.“

<sup>246</sup> Todos os levantamentos sobre traduções e edições internacionais dos romances do corpus primário foram realizados a partir do banco de dados da plataforma online *GoodReads*.

certa altura da noite, as portas do bar se fecham e todos os homens, incluindo Walter e Fiete, são obrigados a se alistar. A partir daí, em poucos dias, os garotos se tornam membros da *Waffen-SS* e são deslocados para uma base de treinamento. Walter recebe instrução de direção e é designado para trabalhar como caminhoneiro, transportando materiais, equipamentos e soldados. Sua primeira ordem o leva até a Hungria.

Uma vez no país vizinho, Walter e Fiete se separam quando o protagonista recebe a missão de encontrar e transportar uma unidade que está em uma fazenda próxima à cidade de Pècs. Lá, ele testemunha essa unidade executar, por enforcamento, uma família acusada de espionagem. Durante a viagem, recebe uma correspondência de sua irmã, comunicando-lhe sobre o desaparecimento de seu pai – também alistado na *Waffen-SS*, alocado como guarda de um campo de prisioneiros próximo a Stuhlweißenburg. De Pècs, Walter é deslocado para Tata, na fronteira norte da Hungria, onde ele precisa transportar uma unidade com um soldado ferido. Após a missão, descobre que seu pai foi dado como morto e pede permissão aos superiores para tentar encontrar seu túmulo em Stuhlweißenburg. Após dois dias rondando pela paisagem rural desolada e destruída pela guerra, Walter não é capaz de encontrar onde o pai fora enterrado. Frustrado, o jovem soldado regressa a Pècs, onde descobre que Fiete está preso por ter tentado desertar e que sua execução está marcada para a manhã do dia seguinte. Walter é apontado para o pelotão de fuzilamento. Graças a um acordo com o carcereiro, os garotos conseguem passar uma última noite juntos, quando trocam confidências e desabafam um com o outro. No dia seguinte, Fiete é executado por Walter e os demais membros do pelotão de fuzilamento.

Uma vez encerrada a guerra, Walter volta para a fazenda onde trabalhava, a fim recuperar o emprego que deixara para trás. Lá, o protagonista descobre a zona rural alemã profundamente modificada pela introdução do maquinário agrícola estadunidense e constata que o trabalho que desempenhava não existe mais, pois agora as vacas seriam ordenhadas por máquinas. Reunido com sua namorada, Elisabeth, Walter a pede em casamento e os dois se mudam para a região do Ruhr, de onde originalmente viera a família do protagonista e onde ele começa a trabalhar em uma mina de carvão. No epílogo do romance, o filho de Walter, já no século XXI, vai visitar o túmulo dos pais, mas não consegue encontrá-lo no cemitério, em um eco da empreitada frustrada de seu próprio pai durante a guerra.

Walter é exemplo de uma geração de adolescentes entre 15 e 17 anos alistados à força na divisão militar das SS durante os meses finais da guerra, entre 1944 e 1945 (STUTTE, 2014). Ocupa, assim, um incômodo entrelugar de vítima, por ser afastado de seu trabalho como leiteiro em uma fazenda e obrigado a se alistar na SS durante um período em que sua

morte em combate seria um destino quase certo; e perpetrador, por, ainda que involuntariamente, tomar parte nos crimes contra a humanidade perpetrados pelas *Waffen-SS*. No romance, a relação entre Walter e seu filho – explorada no prólogo – é definida pelo silêncio; o narrador afirma que seu pai “viveu sua vida inteira em um silêncio que ninguém queria compartilhar com ele”<sup>247</sup> (ROTHMANN, 2019, p. 8), que era um homem “[A]ssombrado pelo seu passado”<sup>248</sup> (ROTHMANN, 2019, p. 9) e que “sabia mais sobre a vida do que seria capaz de dizer e que sentia que, ainda que tivesse a linguagem para expressar, não haveria redenção”<sup>249</sup> (ROTHMANN, 2019, p. 9). O filho de Walter diz, ainda, que após pedir para seu pai escrever um pouco de suas memórias de antes de seu nascimento e descrever “pelo menos aquelas semanas durante a primavera de 45”<sup>250</sup> (p. 10), o veterano rejeitara o pedido dizendo: “Para quê? Eu já não te contei? Você que é o escritor”<sup>251</sup> (ROTHMANN, 2019, p. 9). O prólogo nos leva a entender, portanto, que a narrativa em terceira pessoa da vida de Walter que ocupa a maior parte do romance consiste em uma versão imaginada por seu filho escritor, a partir das poucas informações que ele pôde obter a despeito do silêncio de seu pai. As coincidências entre Walter Urban, protagonista de *IFs* e Walter Rothmann, pai de Ralf Rothmann, são evidentes, e se estendem para muito além de um primeiro nome compartilhado, como revela uma entrevista com o autor:

[...] meu pai foi recrutado à força quando ele tinha 17 anos. Ele nunca quis ir à guerra [...]. O fato de eu ter escrito sobre isso [*os meses finais da guerra na Alemanha*] teve a ver simplesmente com o meu amor pelos meus pais, pelo meu pai, porque eu queria entendê-lo. Ele era muito quieto, e é claro que ele tinha motivos para isso. Quando foi alistado nas *Waffen-SS*, ele se sentiu uma vítima, quando retornou, ele, de repente, era um perpetrador. [...]

Ele tinha a tatuagem da SS com o tipo sanguíneo no lado interno do braço, e quando ele se sentava com a gente com sua camisa regata, a gente via. Então a guerra estava sempre na mesa. A gente perguntava sobre isso e aquilo, mas ele raramente respondia, no máximo com seu obrigatório “Tudo uns idiotas!”<sup>252</sup> (ROTHMANN, 2018)

---

<sup>247</sup> “[...] blieb lebenslang für sich in einem Schweigen, das niemand mit ihm teilen wollte[...]“.

<sup>248</sup> “Überdunkelt von seiner Vergangenheit”

<sup>249</sup> „[...] mehr wusste vom Leben, als er sagen konnte, und der ahnte: Selbst wenn er die Sprache dafür hätte, würde es keine Erlösung geben.“

<sup>250</sup> “[...] mir wenigstens jene Wochen im Frühjahr ’45 [...]“.

<sup>251</sup> “Wozu den noch? Hab ich’s dir nicht ehrzählt? Du bist der Schriftsteller.”

<sup>252</sup> “[...] mein Vater ist mit 17 zwangsrekrutiert worden. Er wollte nie in den Krieg ziehen [...]. Dass ich darüber geschrieben habe, lag einfach an der Liebe zu meinen Eltern, zu meinem Vater, weil ich ihn verstehen wollte. Er war ein großer Schweiger, und natürlich hatte er Gründe dafür. Als er zur Waffen-SS eingezogen wurde, fühlte er sich als Opfer, als er zurückkam, war er plötzlich Täter. [...]

Er hatte die Blutgruppentätowierung der SS am inneren Oberarm, und wenn er sich zu uns setzte in seinem Turnhemd, sahen wir sie. Der Krieg saß also immer mit am Tisch. Wir haben ihn dann dies und das gefragt, aber er hat selten geantwortet oder höchstens mit seinem obligatorischen „Alles Idioten!“.

Na mesma entrevista, Rothmann ainda conta que seu pai trabalhara como leiteiro durante a adolescência e que, após o nascimento do autor, se mudou para o Ruhr com a família, onde passou a trabalhar nas minas de carvão – ambos os ofícios que compartilha com o protagonista de *IFs*. Mesmo a anedota sobre ter dado um caderno de presente ao pai e pedido para contar as histórias da guerra, para então ser recebido pela réplica de “Você que é o escritor”, parece ser biográfica, como confirmou Rothmann em uma participação no Festival Literário Internacional de Óbidos, em Portugal, quando do lançamento da tradução portuguesa do romance:

Queria saber o que estava por trás daquela melancolia profunda do meu pai, que era quase uma depressão. O porquê de não procurar ou de não ter amigos. Era um mistério para mim. Cheguei a dar-lhe uma agenda para escrever o que tinha na guerra, e ele respondeu-me: tu e [*sic*] que és o escritor. Tive então de inventar essa história, para colmatar o buraco na percepção que tinha do meu pai. (ROTHMANN apud SILVA, 2019b)

Contudo, ainda que Rothmann reconheça o papel que sua história pessoal e familiar cumpre na construção de seus romances, ele rechaça qualquer tentativa de entendê-los como obras propriamente biográficas: “É verdade que meu pai foi recrutado à força; que ele teve de atirar no seu amigo, não. Esses não são livros biográficos.” (ROTHMANN, 2018)<sup>253</sup> O uso do plural – “não são livros biográficos” – alude ao fato de que *IFs* veio a ser o primeiro volume de uma trilogia temática sobre o final da guerra na Alemanha, que foi completada com a publicação das obras *Der Gott jenes Sommers* [“O Deus daquele verão”] (2018) e *Die Nacht unterm Schnee* [“A Noite sob a neve”] (2022). Ainda assim, é inevitável perceber a aproximação entre a história do filho de Walter Urban, um escritor que, incapaz de convencer seu pai a compartilhar suas memórias dos últimos meses da guerra na Alemanha, acaba por “inventar”, ele próprio, a história; e o próprio contexto de escrita do romance por Ralf Rothmann, um escritor que, diante do silêncio do pai e da recusa em dizer qualquer coisa sobre seu período na *Waffen-SS* além de “Tudo uns idiotas!”, escreve e publica *IFs*. Creio que esse romance e *Amor entre Guerras* são os exemplos que melhor se encaixam dentro das definições de uma “literatura de pós-memória”, nos termos de Hirsch (cf. 2.2.2.) e, por isso, optei por colocá-los como os mais próximos do polo “memória” no *continuum* memória-história (figura 1).

---

<sup>253</sup> “Dass mein Vater zwangsrekrutiert wurde, stimmt; dass er seinen Freund erschießen musste, nicht. Das sind ja keine biografischen Bücher“.

Em sua recepção crítica, *IFs* foi comparado a obras produzidas por colossos da literatura de guerra alemã como Remarque e Grass. Thomas Andre, do *Spiegel*, diz que o romance “não precisa se esquivar das comparações com modelos do gênero como *Nada de novo no front*”<sup>254</sup> (ANDRE, 2015). A romancista Rachel Seiffert, escrevendo uma resenha do romance para o jornal *The Guardian*, compara Rothmann a Remarque e a Günter Grass, e afirma que “[...] o romance tem mais em comum com Erich Maria Remarque pela intensidade lírica em que suas jovens vidas e aquelas semanas finais são descritas”<sup>255</sup> (SEIFFERT, 2017b). Gerard Otremba, no portal *Sounds and Books*, diz que “Rothmann se insere tranquilamente na lista de grandes romances antiguerre, ao lado de *Nada de novo no front* de Erich Maria Remarque, *Vergeltung* de Gert Ledig e *Die Abenteuer des Werner Holt*, de Dieter Noll”<sup>256</sup> (OTREMBA, 2015). Por fim, Remus Racolța, no *Deutsche Zeitung* da Romênia, lista o romance de Rothmann como um dos “poucos [...] livros em língua alemã sobre o assunto da guerra [...] que não foram publicados há cinquenta anos” que se comparam às obras de autores como Wolfgang Borchert, Heinrich Böll, Hans Fallada, Günter Grass, Ernst Jünger e Erich Maria Remarque (RACOLȚA, 2018). Penso que é impossível, neste momento, afirmar categoricamente que a obra de Rothmann ocupa um espaço no cânone equivalente ao dos autores mencionados; afirmo isso, porém, apenas porque qualidade estético-literária não é uma condição suficiente para a canonização de uma obra ou de um autor, um estatuto cujos fatores históricos, políticos, sociais e contextuais são tão importantes ou mais do que quaisquer méritos estéticos. Posto isso, considero *IFs* o romance mais bem-sucedido como projeto literário dentre os cinco que compõem o corpus desta pesquisa; a experiência acumulada por Rothmann se traduz em uma obra que circula habilmente no terreno acidentado do entrelugar vítima-perpetrador, sem ceder terreno ao negacionismo ou ao moralismo. Ao mesmo tempo, desenvolve uma prosa profundamente sensorial, imagética e evocativa, na qual, no silêncio das personagens, falam as paisagens das zonas rurais alemãs e húngaras destruídas pelo avanço das tropas nos meses finais da guerra.

Afirmo que, ao lado de *IFs*, *Amor entre Guerras (AeG)*, de Marianne Nishihata, é o romance do corpus primário que mais se aproxima do polo da “memória”. O caso da autora brasileira se difere do de Rothmann no que compete ao elo filial com a guerra; ao contrário

---

<sup>254</sup> “‘*Im Frühling sterben*’ ist ein Antikriegsroman, der den Vergleich mit den Vorbildern des Genres wie „*Im Westen Nichts Neues*“ (Erich Maria Remarque) nicht zu scheuen braucht [...]“.

<sup>255</sup> “[...] the novel has more in common with Erich Maria Remarque for the lyrical intensity with which its young lives and those final weeks of war are described”.

<sup>256</sup> “Rothmann reiht sich nahtlos ein in die Liste der großen Anti-Kriegsromane, von Erich Maria Remarques *Im Westen nichts Neues*, über Gert Ledigs *Vergeltung*, bis hin zu Dieter Nolls, *Die Abenteuer des Werner Holt*.“

dos pais do autor alemão, a família de Nishihata não testemunhou a Segunda Guerra Mundial em primeira mão, posto que seus avós emigraram do Japão para o Brasil ainda nos anos 1920 (NISHIHATA, 2015, p. 7). O contato da autora com o objeto de seu romance – a história de um casal durante os anos da guerra – se deu no contexto de uma pesquisa acadêmica, como ela narra na introdução:

Tive o privilégio de ter sido apresentada à verídica história do casal, quando pesquisava sobre os *nikkeis* que fizeram parte da Força Expedicionária Brasileira (FEB), durante o conflito. Meu primeiro estágio como jornalista foi no *NippoBrasil*, jornal semanal voltado à comunidade nipônica. Foi lá que, pela primeira vez, ouvi sobre os pracinhas descendentes de japoneses que atuaram nos mais diversos setores da campanha brasileira na Itália.

Estava escolhido o tema para o meu projeto de conclusão de curso de jornalismo na Universidade de Mogi das Cruzes (UMC), em 2001. Conheci e entrevistei sete pracinhas de origem japonesa, após ler cada um dos 25 mil nomes da lista de combatentes, a fim de descobrir todos os possíveis sobrenomes nipônicos que pudessem ter feito parte do exército de Getúlio Vargas. (NISHIHATA, 2015, p. 12)

O romance é uma narração ficcional da experiência real de guerra do pracinha Alberto Tomiyo Yamada e de sua esposa Ilma Faria. A partir da análise das correspondências do casal e de entrevistas com Ilma e outros membros da família, Marianne Nishihata desenvolve uma versão ficcionalizada da história do filho de imigrantes japoneses que foi convocado para a FEB para combater no front italiano e do difícil relacionamento amoroso com sua noiva carioca, rejeitada pela tradicionalista e conservadora família japonesa de Yamada. O romance registra desde o primeiro encontro do casal, até o retorno do pracinha em 1945, a partir de uma cronologia que alterna entre seus primeiros anos de namoro em Mogi das Cruzes, antes da convocação para a guerra, e o período em que Yamada estava combatendo na Europa e de lá enviava suas cartas a Ilma. Em 1940, recém-chegada a Mogi das Cruzes com sua família, vindos do Rio de Janeiro, Ilma conhece Yamada no balcão da farmácia de seus pais, onde a moça costumava buscar remédios para seu pai enfermo. Assim, “a carioca e o japonês”, como são descritos no romance, iniciam um período de flerte típico dos anos 1940, com caminhadas na praça, breves encontros na farmácia e idas ao cinema, sempre após os compromissos de Ilma com a igreja aos domingos. Contudo, a família de Yamada se revela um constante problema para o casal: muito conservadores, não aceitam que o primogênito venha a se casar com uma mulher ocidental; a família de Ilma, por outro lado, acolhe o namorado de braços abertos como um dos seus.

Após quase três anos de namoro, o relacionamento de Yamada e Ilma enfrenta um inesperado e angustiante desafio: o rapaz, naturalizado brasileiro, é convocado para o exército, antes mesmo de ter sido oficializada a criação da Força Expedicionária Brasileira.

Em poucos dias, Yamada parte para Caçapava, onde seu treinamento tem início junto ao 6º Regimento de Infantaria. Durante a estadia no quartel, inicia-se a série de correspondências entre o casal, um hábito que se estenderia até o retorno do soldado. Muitas das cartas são reproduzidas na íntegra no romance, a partir dos originais cedidos por Ilma à autora. Durante os últimos meses de 1943 e a metade de 1944, Yamada e sua namorada quase não se encontram, devido tanto ao aquartelamento do rapaz quanto à necessidade de manter o relacionamento em segredo de sua família, que já estava em processo de arranjar para o primogênito um casamento com uma nipo-brasileira. Para firmar seu compromisso com Ilma e confrontar os desejos de seus pais antes que tivesse de viajar para o front, Yamada, então, pede a moça em noivado.

Após meses de aquartelamento, o regimento de Yamada parte para a Itália em setembro de 1944 e chega no mês seguinte a Livorno, onde os combatentes brasileiros se instalam em um acampamento do exército estadunidense. Lá, Yamada tem os primeiros choques da experiência de um nipo-brasileiro combatendo ao lado dos Aliados, ao ser confundido com um soldado japonês por um italiano. Enquanto isso, no Brasil, Ilma passa seus dias angustiada, esperando por correspondências de seu noivo – a constante espera a faz criar uma relação de amizade com Ferreirinha, o carteiro, que compadece do sofrimento da moça. Após quase um mês acampados, os soldados do regimento de Yamada, por fim, saem para a primeira missão: o soldado se envolve a fundo na batalha por Monte Castelo, que se arrasta por meses entre o final de novembro de 1944 e o final de fevereiro de 1945, sob as brutais condições do inverno italiano. Entre ofensivas frustradas contra as posições alemãs, o assédio por parte de panfletos de propaganda inimiga direcionados aos soldados brasileiros e a perda de alguns de seus companheiros, Yamada continua encontrando refúgio nas cartas de Ilma que, resistindo à censura e ao extravio, conseguem chegar até ele. Em uma operação, Yamada é gravemente ferido e dado como morto junto com o resto de seu batalhão. A narrativa, então, se volta para Ilma: recusando-se a acreditar na notícia e certa de se tratar de um mal-entendido, a moça passa semanas buscando alguma forma de obter mais informações sobre o noivo, pedindo ajuda até à então primeira-dama Darcy Vargas, fundadora da Legião Brasileira de Assistência, organização que objetivava prestar auxílio aos pracinhas e às suas famílias. Após quase dois meses, por fim, um pracinha desmobilizado, já em solo brasileiro, traz a Ilma a notícia de que Yamada havia sobrevivido e estava se recuperando em um acampamento da Cruz Vermelha. Seus graves ferimentos na barriga o obrigam a passar por diversas cirurgias antes que possa regressar ao Brasil – e, mesmo depois de seu retorno, o soldado ainda passa três meses internado em um hospital do exército. O romance se encerra

com Yamada recebendo alta do hospital e anunciando ao pai que não voltaria à casa da família, iniciando, assim, sua vida ao lado de Ilma.

Nishihata explica que, apesar de não ter podido conhecer Alberto Yamada – falecido antes do início de sua pesquisa –, foi acolhida “como [...] uma de suas netas” (NISHIHATA, 2015, p. 13) por Ilma Faria:

Passei temporadas em sua casa no Rio de Janeiro e, em cada conversa, a alegre e ao mesmo tempo nostálgica senhora me contava detalhes sobre o grande amor que viveu em meio à guerra de preconceitos no Brasil e a impulsionada por canhões, rifles e tanques do outro lado do Atlântico. Lembrava-se de cada detalhe desse seu romance proibido, mas obstinado, até como estava o céu na primeira vez em que encontrou o seu “japonês”, como se referia a Yamada antes de saber qual era o seu nome. [...]

A mim, dona Ilma confiou todas as cartas que os dois trocaram durante o período da guerra [...]. Os textos dessa correspondência foram reproduzidos na íntegra neste livro. (NISHIHATA, 2015, p. 13)

De fato, como sugerido pelo trecho acima, o romance de Nishihata apresenta uma preocupação constante com a fidelidade aos documentos e relatos que a autora toma como insumos para seu texto. Ilma se lembra “de cada detalhe”, os textos das cartas “foram reproduzidos na íntegra” e, ainda, o livro apresenta um anexo em que estão reproduzidos *fac-símiles* de algumas cartas e fotos do casal, além de uma seção de “Referência bibliográficas” (NISHIHATA, 2015, p. 310), na qual constam 23 títulos, incluindo importantes trabalhos sobre a FEB, como *Barbudos, Sujos e Fatigados* (2010), de Cesar Campiani Maximiano; sobre o Brasil durante a guerra, como *Guerra Sem Guerra* (2000), de Roney Cytrynowicz; e sobre a imigração japonesa no Brasil, como *Corações Sujos* (2000), de Fernando Morais. Aqui, Nishihata parece ir na direção contrária de Rothmann: o autor alemão minimiza o papel da investigação historiográfica em seu romance ao afirmar que “[N]ão fiz a pesquisa numa biblioteca de forma tradicional. Quem me ajudou foi o meu smatphone [*sic*][...] O escritor deve traduzir nos seus livros aquilo que vem da sua imaginação” (ROTHMANN apud SILVA, 2019b).

A preocupação documental de Nishihata, aliada a sua **afiliação** – no sentido de uma “pós-memória afiliativa”, como delineada por Hirsch (2012) (cf. 2.2.2) – à história de Ilma, Yamada e os pracinhas nipo-brasileiros da FEB, leva-me a considerar seu romance um pouco mais próximo do polo da “história” do que *IFs*, mas seu esforço em produzir uma narrativa que corre rente aos relatos e lembranças de Ilma a mantém, ainda, mais próxima do polo da “memória” do que os demais romances do corpus primário.

A recepção de *AeG* foi bastante circunscrita à imprensa da região de Mogi das Cruzes e Suzano, onde vivia o casal protagonista do romance e onde também viveu, por alguns anos, sua autora. O lançamento do livro foi noticiado pelo setorial de Mogi das Cruzes e Suzano do portal de notícias *GI* (SANTANA, 2015), pela revista *Veja São Paulo* (SOARES, 2015), pelo site *PortalNews* (ROMANCE..., 2015), pelo *Diário de Suzano* (JORNALISTA..., 2015) e pela revista *Made in Japan* (LANÇAMENTO..., 2015), para a qual a autora contribuiu, como jornalista, por algum tempo. O tom das matérias em grande parte se concentra na história que inspirou o livro: a ligação do enredo com a cidade de Mogi das Cruzes é ressaltada pelo *GI*, que descreve o livro, em sua manchete, como uma “história de amor que começou em Mogi” (SANTANA, 2015), pelo *Portal News*, que intitula sua matéria como “Romance histórico retrata Mogi das Cruzes da década de 1940” e apresenta como lead a afirmação “‘Amor Entre Guerras’ retrata um romance que começou na estação de trem de Mogi das Cruzes” (ROMANCE..., 2015); e o jornal *Diário de Suzano* resalta que “apesar de ter nascido em São Paulo” a autora “se considera mogiana” (JORNALISTA..., 2015). A menção à mescla entre rigor histórico e criação ficcional é um ponto recorrente nos textos: “Ficção e realidade se misturam, relacionando uma historia [*sic*] de amor e a história do mundo” (ROMANCE..., 2015), afirma a resenha no *PortalNews*, enquanto a matéria no *Diário de Suzano* entrevista a própria autora, que afirma que “A obra mistura ficção com realidade, é uma história de amor e com a história do mundo” (NISHIHATA apud JORNALISTA..., 2015). A matéria ainda acrescenta que “[c]omo nos filmes baseados em fatos reais [...] no fim do livro fotos identificam os reais protagonistas da história” (NISHIHATA apud JORNALISTA..., 2015). Soares, na matéria para a *Veja São Paulo*, afirma que “[a] ficção surge em alguns capítulos do romance, a exemplo do pedido de noivado no Parque da Luz” (SOARES, 2015), possivelmente, uma afirmação retirada de entrevista com a autora, embora não esteja transcrita como uma citação. Ao mesmo tempo, ele resalta que “a autora mantém os fatos históricos, como a coragem (e também o despreparo) da tropa brasileira durante as batalhas, o medo do nipo-brasileiro de ser confundido com um inimigo e a paixão que venceu o preconceito e a rivalidade” (SOARES, 2015). Em entrevista para a *Made in Japan*, a própria Nishihata aborda a questão, delineando seu processo de “decupagem”:

Primeiro listei e escrevi tudo o que era verídico. Decupei novamente todas as dezenas de fitas com entrevista que eu tinha feito nos últimos 14 anos. Li muitos livros sobre Segunda Guerra e sobre como era o Brasil naquela época. Pesquisei sobre os filmes e lugares que dona Ilma me disse que tinha assistido ou visitado. Depois, no momento de costurar todas as informações, incluía o que seria ficção,

sempre muito preocupada em não desvirtuar o que era de fato verdadeiro. (NISHIHATA apud LANÇAMENTO, 2015).

Os aspectos estéticos e literários do romance, contudo, foram pouco abordados em sua recepção pela imprensa, relegados a um segundo plano em benefício da ênfase sobre os traços de não-ficcionalidade da obra. Um dos únicos apontamentos nesse sentido é a qualificação do romance como apresentando “uma linguagem romântica e de fácil entendimento” (ROMANCE..., 2015; JORNALISTA..., 2015) – uma expressão que, curiosamente, consta *ipsis literis* em duas matérias distintas. A matéria na Made in Japan faz uma observação semelhante, afirmando que o romance tem “uma narrativa fluida e romântica” (LANÇAMENTO..., 2015).

O texto de Nishihata é, de fato, “fluido” e “de fácil entendimento”; seu histórico como jornalista lhe garante uma redação limpa e transparente. Porém, essa força de seu texto é, creio, também uma de suas fraquezas: a prosa de *AeG* é notadamente incolor, apresentando poucas instâncias de linguagem evocativa ou de alguma imagética mais elaborada. Como em um texto jornalístico, o conteúdo definitivamente toma a dianteira em relação à forma, produzindo uma narrativa de contornos bem delineados, mas, por vezes, insossa. A “linguagem romântica” a qual aludem as resenhas também se revela um ponto fraco: talvez “contaminado” pela prosa das cartas de amor que constituem seu material fonte, *AeG* não consegue abordar com a devida criticidade ou reflexividade as contradições históricas – políticas, militares, sociais, de gênero, etnia e nacionalidade – do período que retrata, frequentemente depositando toda sua confiança nas palavras (reais ou fictícias) de seus protagonistas e não se permitindo questionar as condições de sua enunciação. Dessa forma, penso, o romance acaba por se revelar extremamente monofônico e, assim, não tem sucesso em explorar plenamente o potencial literário do seu – definitivamente fascinante – objeto.

O excesso de confiança em suas próprias personagens me parece ser, também, uma armadilha que captura José Blanco Corredoira em seu romance *Añoranza de Guerra* (2011). Aqui, diferentemente de *AeG*, o protagonista é um personagem ficcional: José Maseda, um jovem falangista que, após o final da Guerra Civil na Espanha, se junta à Divisão Espanhola de Voluntários para combater ao lado da *Wehrmacht* alemã no front oriental. Como outros de seus companheiros, Maseda é feito prisioneiro pelos russos e enviado a uma série de *gulags* durante e após a guerra, só regressando ao seu país em 1954, junto aos demais prisioneiros sobreviventes, a bordo do navio grego Semíramis.

A narrativa de Blanco Corredoira busca, em certa medida, emular a escrita memorialística de veteranos reais da Divisão Azul e é, portanto, marcada por inúmeras

digressões e divagações históricas, filosóficas e pessoais. Essa decisão torna muito difícil sintetizar o enredo do romance, pois os capítulos acabam por funcionar quase como crônicas ou anedotas cuja sequência reflete a história da própria divisão.

O livro é organizado em quatro partes. A primeira delas apresenta uma narrativa em cronologia inversa, que começa com José Maseda aos 89 anos de idade, de luto pela morte de sua esposa, Teresa. O narrador-protagonista conta sobre como um jovem entusiasta da história da Divisão Azul o apresenta a outro espanhol sobrevivente dos *gulags*, Francisco García; contudo, para a surpresa de José, García não fora preso como divisionário, mas, sim, após combater como soldado republicano durante a Guerra Civil – tendo sido, portanto, integrante da facção inimiga do protagonista durante a guerra na Espanha. Francisco e José Maseda iniciam, então, uma inesperada relação de amizade marcada por encontros nos quais compartilham memórias e experiências de suas juventudes. A primeira seção conclui com um longo trecho dedicado à Teresa, esposa de Maseda, em que o narrador-protagonista lamenta sua morte e relembra seus dias junto a ela em uma narrativa minuciosa de sua vida desde o dia em que a conheceu, um ano depois de seu regresso da Rússia.

A parte dois consiste na narrativa de Maseda sobre sua experiência no front. Em 1941 o protagonista se alista, junto a vários outros de seus camaradas falangistas, na “Divisão Espanhola de Voluntários”. Após algumas semanas de treinamento em Madri e uma cerimônia de juramento a Adolf Hitler em Grafenwöhr, na Bavária, ele parte com seus companheiros rumo ao front oriental. Maseda relata a marcha de trinta dias a pé, na neve, empreendida pela divisão entre a Polônia, onde o trem desembarcara, e a Rússia. Aqui, a narrativa de Blanco-Corredora envolve de ares de heroísmo e aventura juvenil um empreendimento que, na realidade, exigiu tanto fisicamente dos divisionários que onze soldados morreram de frio e exaustão antes mesmo de chegarem ao front (GUZMÁN MORA, 2016a, p. 247). Após um mês de marcha, o batalhão de Maseda, por fim, chega ao primeiro posto de combate da Divisão Azul, às margens do rio Volkhov. Ao longo de suas inúmeras digressões, o narrador-protagonista relata conversas que tinha com outros combatentes enquanto esperavam sua primeira batalha e explicita detalhadamente a geografia da região – chegando, inclusive, a inserir um mapa com as movimentações de tropas e um diagrama com a composição hierárquica da divisão dentro da Wehrmacht. Na orla do rio Volkhov, Maseda tem seu batismo de fogo e pela primeira vez vê um de seus camaradas tombar em combate. Após a primeira batalha, muitas outras se seguem conforme a Divisão Azul se desloca pela região do rio e enfrenta tropas russas em Otensky e Possad. O relato dos enfrentamentos em Possad apresenta as descrições mais detalhadas e cruas de combate no romance, nele, o tom heroico e

pasteurizado de outros trechos é, em alguma medida, posto de lado em benefício de uma postura mais sóbria.

A terceira parte se concentra na experiência de Maseda como prisioneiro de guerra em diversos *gulags* entre 1942 e 1954. Após ser capturado por um destacamento russo enquanto fazia uma ronda na companhia de outros três soldados, o protagonista e seus companheiros são levados inicialmente para um acampamento soviético, onde tomam-lhe os pertences e registram seus dados pessoais. Em seguida, Maseda é encaminhado para o primeiro de vários *gulags* onde é prisioneiro: Valdai, na região de Novgorod. A partir de então, o protagonista narra, por meio de digressões e relatos anedóticos, sua passagem por uma dezena de campos. A narrativa de Blanco Corredoira, na voz de seu narrador-protagonista, examina as condições de vida em cada um dos *gulags* – o trabalho forçado, as alianças entre espanhóis, italianos e alemães, a insubordinação espanhola diante de seus captores, as greves de trabalho e de fome em 1950, o assédio sofrido pelos prisioneiros por parte dos agentes de propaganda soviéticos, etc. Ao mesmo tempo, o autor apresenta narrativas testemunhais reais de outros sobreviventes na voz de personagens secundários que o protagonista conhece em cada campo. Essas histórias complementam o escopo do romance, examinando outras cenas mitologizadas da experiência da Divisão Azul que não são testemunhadas por Maseda, como a batalha de Krasny Bor. Após narrar seus doze anos de cárcere, no final da terceira parte do romance, Maseda e os demais prisioneiros espanhóis são conduzidos para Odessa, onde embarcam no navio Semíramis rumo ao seu país de origem.

Por fim, a quarta parte examina o retorno dos espanhóis. De volta a Madri, Maseda é confrontado com a política oficial de esquecimento da Divisão Azul promovida pelo franquismo, conforme enfrenta dificuldades de se readaptar à vida civil. O protagonista reencontra a família, percebe que seu irmão mais novo se tornara um homem adulto, e descobre que seu pai falecera quatro anos antes. Ao final do romance, José Maseda ainda cumpre uma última promessa feita durante o cativeiro, ao entrar em contato com a família de outro prisioneiro dos *gulags* para comunicar-lhes a decisão de seu filho de permanecer na Rússia.

No decorrer da jornada de Maseda, Blanco Corredoira dispõe uma série de personagens históricos, a grande maioria deles também membros da Divisão Azul, muitos dos quais vieram a publicar seus próprios livros de memórias ao longo dos anos. O poeta e propagandista falangista Dionisio Ridruejo, por exemplo, é mencionado mais de uma vez no romance (BLANCO CORREDOIRA, 2011, pos. 813; 932), enquanto a capa do livro de fotografias *Batallón Román* é minuciosamente descrita pelo narrador-protagonista ao falar

sobre Miguel Román Garrido, veterano de duas guerras e comandante da Divisão Azul (BLANCO CORREDOIRA, 2011, pos. 2208). Em determinada cena, após ser feito prisioneiro por parte dos soviéticos, Maseda é conduzido a um bunker onde é interrogado por um espanhol chamado “capitão Velasco”, descrito no romance como “o único agente soviético de origem espanhola que se comportou mais como espanhol do que como comunista”<sup>257</sup>. A existência desse capitão é confirmada pela historiografia: “[T]ambém havia um capitão de sobrenome Velasco, que havia russificado seu sobrenome como ‘Wielakof’, que foi intérprete do general russo que interrogou aos prisioneiros”<sup>258</sup> (ALONSO, 2014, p. 26). Posteriormente, em 1946, detido no *gulag* de Potma, Maseda ouve falar de prisioneiros espanhóis que estavam nos campos, mas que não faziam parte da Divisão Azul; quem lhe conta sobre esses prisioneiros é o personagem Miguel Altura, tenente da terceira companhia da Divisão, detido durante a batalha de Krasny Bor. Uma investigação nos arquivos digitais da Biblioteca Virtual de Defesa do governo espanhol revela que, de fato, houve um Tenente Coronel Miguel Altura Martínez, combatente da batalha de Krasny Bor, cuja foto se localiza no Museo del Ejército e pode ser vista online (MUSEO DEL EJÉRCITO, 1943).

Blanco Corredoira manifesta, desde a introdução de seu romance, a pretensão de um compromisso com a verdade; seu protagonista, diz ele, “quer dar testemunho de tudo – de umas e outras verdades – a sua maneira, fazendo um balanço sereno do que foi sua vida” (BLANCO CORREDOIRA, 2011, pos. 22). Esse compromisso é ancorado em narrativas anteriores, especialmente de caráter testemunhal. Ao descrever sua relação com esses precursores, o autor confessa sua “obsessão” pela história da Divisão Azul:

E acontece que, dos muitos episódios heroicos da história da Espanha, há um muito concreto que me chamou e me cativou até a obsessão. Passei dias inteiros na alma de um dos nossos soldados perdidos na Rússia dos anos quarenta. Arrebatado pela força e pela moral daqueles homens, quis conhecer todas as suas proezas marciais e todos os seus dias; me exilei nos livros e nas fotografias até receber a revelação desta história.<sup>259</sup> (BLANCO CORREDOIRA, 2011, pos. 16)

E um pouco adiante, pedindo desculpas pela demora de seu protagonista – a quem ele se refere, durante a introdução, como se fosse alguém com quem ele, autor, conversasse –

---

<sup>257</sup> “[...] el único agente soviético de origen español que se comportó antes como español que como comunista”.

<sup>258</sup> “También había un capitán apellidado Velasco que había rusificado su apellido como ‘Wielakof’, que hizo de intérprete al General ruso que interrogó a los prisioneros.”

<sup>259</sup> “Y es que, de los muchos episodios heroicos de la historia de España hay uno muy concreto que me ha llamado y cautivado hasta la obsesión. Hubo días en que los pasé enteramente en el alma de uno de nuestros soldados perdidos en Rusia en los años cuarenta. Embargado de la fuerza y la moral de aquellos hombres quise conocer todas sus gestas de armas y todos sus días; me exilé en los libros y en las fotografías hasta recibir la revelación de esta historia.”

para escrever suas memórias, Blanco Corredoira enumera vários dos veteranos cujos livros de memória influenciaram sua escrita:

Ele nos diz que não soube, ou não pôde, nos seus dias, escrever o relato do cativo de um soldado espanhol na Rússia. E que, de qualquer forma, outros veteranos o souberam fazer. São os livros de memórias sobre o cativo do capitão Palacios, do capitão Oroquieta, do alferes Ocañas, do sargento Ángel Salamanca, de Ramón Pérez Eizaguirre, de Juan Negro, de Joaquín Poquet Guardiola, de Eusebio Calavia, de Miguel Velasco... E a grande crônica que Fernando Vadillo costura, com passagens de uns e outros, em seu livro *Los prisioneros*.<sup>260</sup> (BLANCO CORREDOIRA, 2011, pos 23).

A abordagem e a intenção de Blanco Corredoira, portanto, reverberam as de Nishihata – e, em certa medida, seguem na contramão das de Rothmann; enquanto o autor alemão insistia em ressaltar, em suas entrevistas, que a despeito de quaisquer tons (auto)biográficos, seus livros eram peças de ficção, o espanhol parece querer assegurar seus leitores de que, a despeito de qualquer ficcionalidade, seu compromisso é com um passado histórico real e concreto, particularmente fundamentado nos testemunhos de personagens que escreveram em primeira mão sobre esses eventos. Uma postagem feita pelo autor no fórum online Memoria Blau – um espaço dedicado a discussões sobre a Divisão Azul por parte de seus entusiastas –, quando da ocasião do lançamento de seu romance, parece reforçar esse diagnóstico:

Queridos amigos: finalmente e graças a Deus, hoje saiu meu livro: “AÑORANZA DE GUERRA”.

Antes de qualquer coisa, gostaria de fazer-lhes um pedido: SEJAM BONDADOSOS em seu julgamento. Muitos de vocês têm muito conhecimento sobre muitos detalhes. Tratei de estudar e me documentar; de conversar com muitos avôs; viajei para a Rússia... Mas certamente os especialistas encontrarão algum equívoco.

O romance não é história. Se se chama histórico é porque a narração transcorre apoiada pelos trilhos dos marcos históricos certos, e com eles sou rigoroso.<sup>261</sup> (MEMORIA BLAU, 2011)

---

<sup>260</sup> “Él nos dice que no supo, o no pudo, en su día, en su día, escribir el relato del cautiverio de un soldado español en Rusia. Y que, sin embargo, otros veteranos sí lo supieron hacer. Son los libros de memorias sobre el cautiverio del capitán Palacios, del capitán Oroquieta, del alférez Ocañas, del sargento Ángel Salamanca, de Ramón Pérez Eizaguirre, de Juan Negro, de Joaquín Poquet Guardiola, de Eusebio Calavia, de Miguel Velasco... Y la gran crónica que trenza, con los pasajes de unos y otros, Fernando Vadillo en su libro *Los prisioneros*.”

<sup>261</sup> “Queridos amigos: Efectivamente y gracias a Dios, hoy ha salido mi libro: "AÑORANZA DE GUERRA". Antes de nada quisiera hacerlos un ruego: SED BONDADOSOS en vuestro juicio. Muchos de vosotros tenéis grandes conocimientos sobre muchos detalles. He tratado de estudiar y documentarme; de hablar con muchos abuelos; he viajado a Rusia... pero seguro que los expertos encontrarán algún gazapo. La novela no es historia. Si se llama histórica es porque la narración transcurre apoyada en los rieles de unos hitos históricos ciertos, y con ellos soy riguroso.”

Mais uma vez, nota-se a aproximação metodológica entre Blanco Corredoira e Nishihata nos seus processos: embora o autor espanhol não inclua uma sessão de “Referências bibliográficas” em seu romance, como o faz a brasileira, é possível dizer que ele faz o equivalente diegético ao mencionar, ao longo de toda a obra, no corpo do próprio texto e na voz de seu protagonista, os diversos livros de testemunho que sustentaram sua investigação. Assim, considero que *AdG* esteja em uma posição próxima à de *AeG* no *continuum* memória-história. Coloco-o um pouco mais próximo ao segundo termo do par por dois motivos: primeiro, pela sua decisão de, a partir do cotejamento de diversos testemunhos, tecer a narrativa de um personagem ficcional original que sirva de metonímia para a coletividade dos divisionários, em vez de buscar apresentar a narrativa de protagonistas reais, como em *AeG*; segundo, pois Nishihata apresenta um elo direto com sua testemunha primária que a autora faz questão de, no próprio texto, reforçar se tratar de um elo pessoal-afetivo (“Ilma Faria [...] me acolheu como se eu fosse uma de suas netas. Passei temporadas em sua casa no Rio de Janeiro”, afirma a autora [NISHIHATA, 2015, p. 13]), ao passo que Blanco Corredoira parece manter a distância de um investigador e entusiasta que, ainda que não esconda seu fascínio e sua admiração pelos veteranos sobre os quais escreve, preocupa-se mais com um professado rigor documental do que com a afecção que esses sujeitos tiveram sobre sua vida. Ressalto, contudo, que, ainda que de forma menos reiterada e com menos destaque que Nishihata, o autor espanhol também menciona o impacto que o contato direto com os relatos de veteranos tiveram sobre sua escrita. Isso ocorre quando, por exemplo, afirma que “desde criança vivi e comprovei o efeito que esse comentário [*o reconhecimento com admiração dirigido aos divisionários*] produziam em uns e outros [*veteranos*]”<sup>262</sup> (BLANCO CORREDOIRA, 2012), ou ao rememorar em uma entrevista que “quando era um rapaz, encontrava todos os verões, em um hotel na praia, com um coronel aposentado que havia estado na Rússia. Sempre o vi e escutei com muita admiração e afeto.”<sup>263</sup> (BLANCO CORREDOIRA, [s.d.]) Com efeito, a posição dos romances *AdG* e *AeG* no *continuum* é muito próxima: ambos se valem em grande medida da historiografia, mas mantêm uma narrativa “rente” a discursos testemunhais estabelecidos e com os quais os autores tiveram contato direto; assim, a escolha de posicionamento entre os dois é quase arbitrária e argumentos podem ser feitos em benefício ou detrimento de qualquer um deles.

---

<sup>262</sup> “Desde niño he vivido y comprobado el efecto que producían en unos y otros ese comentario”.

<sup>263</sup> “Siendo yo un chaval coincidía todos los veranos en el hotel de la playa con un coronel retirado que había estado en Rusia. Siempre le miré y le escuché con mucha admiración y respeto.”

O romance de Blanco Corredoira foi, no ano de seu lançamento, objeto de algumas resenhas por parte de portais de notícias de pequeno porte, blogs literários e *sites* ligados a movimentos da direita tradicionalista na Espanha. Seu autor, que também foi convidado para algumas entrevistas, atribui motivações políticas à exposição limitada de sua obra, especialmente no que compete à ausência de menções por parte de veículos de imprensa de maior porte: “Isso [*escrever um romance elogioso sobre a Divisão Azul*] hoje em dia é uma provocação. Os meios que se chamam progressistas não quiseram me mencionar por nada”, disse em entrevista ao periódico online *Diario Ya* (BLANCO CORREDOIRA, [s.d.]). O contorno político da obra foi elogiado em resenhas alinhadas ao espectro político do autor, como a do portal carlista *Tradición Viva*, que qualifica a Divisão Azul como o “último capítulo” da “história de glória militar”<sup>264</sup> (AÑORANZA..., 2012) espanhola cujo “testemunho [*foi*] silenciado por muito tempo, primeiro pelo próprio Franco [...] e [...] posteriormente por não quererem reconhecer as virtudes de um povo espanhol que após derrotar o comunismo em território pátrio, ansiava por derrotá-lo em sua própria casa”<sup>265</sup> (AÑORANZA..., 2012); e elogia *AdG* por ser “um romance que aborda sem complexos e com carinho a presença dos voluntários espanhóis integrantes da Divisão Azul no front russo”<sup>266</sup> (AÑORANZA..., 2012). César Utrera-Molina Gómez, em sua resenha para a *RevistaDeArte*, afirma que o romance está “afastado, em sua elegância, dos romances que estão surgindo no calor da iniciativa social-comunista da ‘memória histórica’”<sup>267</sup> (GÓMEZ, 2011) – aludindo ao fenômeno do *boom* do romance histórico sobre a ditadura franquista e a Guerra Civil que ocorre na Espanha nos anos 2000 (LARRAZ, 2014). Gómez ainda elogia o “relato à altura da visão de quem admira o valor, o sacrifício e o idealismo dos melhores espanhóis que lá foram e, também, a sabedoria prudente de quem intui a amargura, a dor e as sombras que todo feito de armas implica”<sup>268</sup> (GÓMEZ, 2011). Manuel Ortega, em sua resenha para *El Semanal Digital*, é menos enfático ao abordar a decisão de Blanco Corredoira por um tema tão

---

<sup>264</sup> “De esta historia de gloria militar el último capítulo es el protagonizado por la División Azul [...]”.

<sup>265</sup> “Testimonio silenciado por mucho tiempo, primero por el propio Franco [...] y [...] silenciado posteriormente por no querer reconocer las virtudes de un pueblo español que tras derrotar al comunismo en territorio patrio tenía [*sic*] ansias de derrotarlo en su propia casa.”

<sup>266</sup> “[...] una novela que aborda sin complejos y con cariño la presencia de los voluntarios españoles integrantes de la División Azul en el frente ruso.”

<sup>267</sup> “[...] alejado por su elegancia de las novelas que están surgiendo al calor de la iniciativa social-comunista de la ‘memoria histórica’.”

<sup>268</sup> “[...] relato la altura de miras de quien admira el valor, sacrificio y el idealismo de los mejores españoles que allí fueron y también la sabiduría prudente de quien intuye de la amargura, dolor y sombras que todo hecho de armas implica.”

contestado quanto a Divisão Azul, se limitando a afirmar que o romance apresenta uma história “sem ódio e sem rancor por aqueles que nela aparecem”<sup>269</sup> (ORTEGA, 2011).

Para além dos contornos político-ideológicos do romance, as resenhas também ressaltam os méritos do livro como uma peça de romance histórico. Gómez reconhece que é “difícil encontrar um romance histórico que equilibre a ficção e o histórico”<sup>270</sup>, e acrescenta que *AdG* é “um romance histórico muito bom” que “com equilíbrio [...] combina: simplicidade, tom direto, ritmos narrativos de recordações, ação e reflexão coerentes com o fio argumentativo, verossimilhança e rigor” (GÓMEZ, 2011)<sup>271</sup>. A resenha publicada no portal *Tradición Viva* qualifica o romance como uma “ficção bem real na qual leitor pode ser testemunha privilegiada da esperança de milhares de jovens espanhóis que, marcados pela guerra de 36, decidiram continuar a contenda contra o comunismo” (AÑORANZA..., 2012)<sup>272</sup>.

Se a acusação dirigida por Blanco Corredoira aos meios de comunicação “progressistas” que “não quiseram [...] mencionar” (BLANCO CORREDOIRA, [s.d.]) o lançamento de *AdG* é verdadeira, acredito que uma das consequências não-intencionais do curto alcance do romance é o fato de que não se vê, na sua recepção, críticas mais contundentes às implicações éticas engendradas nas escolhas estéticas, literárias e historiográficas do autor. Entre os círculos da direita espanhola, a admiração pelo dito “valor, sacrifício e idealismo dos melhores espanhóis que lá foram” (GÓMEZ, 2011) pode ser entendida como um mérito intrínseco. Contudo, um olhar crítico não consegue evitar a constatação de que o trato heroico dispensado por Blanco Corredoira ao seu protagonista e a seus camaradas de guerra é dirigido a uma divisão militar composta pela vanguarda política e ideológica do falangismo, ponta de lança da brutal ditadura franquista, que estava integrada à *Wehrmacht* nazista durante um conflito que, apesar de todas as ressalvas que possam ser feitas a respeito do quanto se sabia à época sobre a dimensão da tragédia em curso, é indissociável do genocídio de milhões de judeus, romani, homossexuais, opositores políticos e intelectuais por parte do regime político mais terrível da história moderna. Em última análise, acredito, *AdG* consiste em um esforço de exculpação da Divisão Azul que carece dos méritos de matização e criticidade que, por exemplo, Ralf Rothmann dispensa ao tópico da perpetração, e

---

<sup>269</sup> “[...] sin odio y sin rencor hacia los que aparecen en ella.”

<sup>270</sup> “Resulta difícil encontrar una novela histórica con un tono equilibrado entre la ficción y lo histórico.”

<sup>271</sup> “Añoranza de Guerra es una muy buena novela histórica. Con equilibrio [...] combina: sencillez, tono directo, ritmos narrativos de recuerdos, acción y reflexión acompañados al hilo argumental, verosimilitud y rigor.”

<sup>272</sup> “Añoranza de Guerra es una ficción bien real en la que el lector podrá ser testigo privilegiado de la ilusión de miles de jóvenes españoles que marcados por la guerra del 36 decidieron continuar con la contienda contra el comunismo.”

acaba por produzir um romance cujo norte ideológico é difícil de definir como algo diferente de “negacionismo histórico”.

Para além disso, acredito que o viés ideológico das resenhas do romance de Blanco Corredoira também leva ao seu fracasso em reconhecer as insuficiências literárias e estéticas da obra. A premissa do autor de estruturar o romance como um livro de memórias pode parecer interessante à primeira vista, mas, ao longo da leitura do volume, revela-se, por vezes, um fardo: as inúmeras digressões e a estruturação da narrativa em anedotas torna difícil discernir um enredo que possa ser descrito como algo mais profundo do que, simplesmente, “a história de um divisionário”. Essa insuficiência estética, compreensível em obras testemunhais – cujo valor histórico, político, ético e documental prevalece – é injustificável em um romance, e resulta em uma experiência, muitas vezes, enfadonha. Nem mesmo a escolha do autor de introduzir duas longas seções – a primeira e a última partes – sobre a vida de seu protagonista após a guerra, saudada como uma inovação por alguns dos resenhistas do romance (ORTEGA, 2011; GÓMEZ, 2011), parece ser tão original: tanto Anthony Doerr, em *All the Light We Cannot See* quanto Ralf Rothmann, em *IFs*, para citar duas outras obras do corpus principal desta tese, lançam mão de estratégias semelhantes, e com maior sucesso. Considero *AdG* o mais malsucedido dos romances analisados nesta pesquisa em termos de méritos literários; ainda assim, como as seções seguintes poderão atestar, ele constitui um interessante objeto de investigação quando estudado à luz do panorama mais amplo dos romances históricos sobre a Segunda Guerra Mundial.

Em *The Welsh Girl* (2007), seu primeiro romance, Peter Ho Davies tece duas narrativas sobre prisioneiros de guerra alemães no País de Gales. A primeira delas, à qual o romancista dedica o primeiro e último capítulos, além de um interlúdio, foca em um agente da inteligência britânica, o refugiado judeu alemão Rotheram, que viaja a Gales com a missão de interrogar outro prisioneiro detido na região: o oficial nazista Rudolf Hess. Essa narrativa, que serve de “moldura” ao enredo principal do romance, mistura fatos históricos documentados sobre Hess, como sua tentativa de alegar demência e amnésia enquanto esteve mantido prisioneiro, com a criação ficcional concretizada na personagem de Rotheram. Já a narrativa central explora o florescimento de um relacionamento amoroso entre um prisioneiro alemão, Karsten Simmering, e uma camponesa galesa, Esther Williams. Karsten é capturado por tropas aliadas durante a invasão da Normandia, em 1944, e levado a um campo de prisioneiros na região rural de Snowdonia, no norte do País de Gales, onde conhece Esther, uma jovem camponesa que sonha em conhecer o mundo para além do vale onde mora e que, ao contrário de grande parte dos seus conterrâneos galeses, enxerga com entusiasmo o influxo de tropas

Aliadas na cidade. Esther vive com seu pai, Arthur, e um garoto londrino refugiado da Blitz, Jim. A família de Arthur, de origem operária, fora obrigada a se voltar para a vida rural de pastoreio de ovelhas após um processo de demissão em massa na pedreira que empregava a maior parte da cidade na década de 1900. Arthur, como a maior parte dos homens da vila, é um nacionalista galês ferrenho, ressentido da presença inglesa na cidade, especialmente durante o período da guerra. O romance se inicia durante as últimas semanas de construção do campo de prisioneiros, período no qual Esther se apaixona por um soldado inglês, Colin. Sua paixão, contudo, é tragicamente destruída quando o soldado a estupra, dias antes de sua unidade se retirar. Karsten, por sua vez, é um combatente da *Wehrmacht* que, após a morte do pai, um marinheiro que servia em um submarino alemão, é criado pela mãe, dona de uma pousada na região montanhosa do Harz, no norte da Alemanha. Acostumado a receber turistas, Karsten domina o idioma inglês, o que o coloca na posição de negociar a rendição de sua unidade durante a invasão da Normandia; contudo, uma vez levado como prisioneiro, ele é ostracizado por seus companheiros como “covarde” e “traidor”.

Através do arame farpado do campo, após um estranhamento inicial geral por parte da revoltada população local que esperava uma base militar, e não um campo de prisioneiros, Karsten desenvolve uma relação amistosa com o grupo de garotos da vila – Jim, em especial – brincando, fazendo caretas e truques de mágica. A relação com Jim acaba por se estender a Esther, e faz brotar uma atração mútua entre os dois jovens, concretizada quando Karsten consegue fugir do campo e Esther o esconde por uma noite. O prisioneiro alemão tenta fugir a nado, na esperança de alcançar a Irlanda, mas acaba retornando e se rendendo mais uma vez aos seus captores. Nesse período, Esther constata estar grávida de Colin, o soldado britânico que a estuproou, e se questiona como proceder em relação à situação; Karsten chega a propor que eles fujam juntos e ele assuma a paternidade da criança. Esther acaba se decidindo por mentir a todos e dizer que estava grávida de seu amigo de infância, um jovem saudado como um herói de guerra na cidade após ter sido recentemente morto em combate. Com a derrota alemã e a libertação dos prisioneiros, Karsten recebe a permissão de continuar vivendo por alguns meses em Gales onde ajuda Esther e Arthur na fazenda. Com o destino de Esther e seu filho recém-nascido definidos, o romance encerra mantendo em suspenso o futuro de Karsten, sem explicitar se o homem regressa à Alemanha, ou se permanece com Esther em Gales sem comunicar às autoridades.

Enquanto Rothmann busca inventar, pela via da ficção, as estórias de guerra escondidas nos silêncios de seu pai e Nishihata e Blanco Corredoira usam do romance histórico para iluminar facetas do conflito que, seja pelo vínculo étnico ou político, os tocam

diretamente, a relação de Davies com a temática de *TWG* é mais tênue. Nascido na Inglaterra, filho de um homem galês e uma mulher chinesa, o autor menciona nos agradecimentos que

Várias fontes para esse trabalho estão listadas na Nota do Autor, mas eu quero ressaltar minha dívida com meu pai, Thomas Enion Davies, por suas vívidas memórias de Gales durante o tempo de guerra, e com minha mãe, Sook Ying Davies, por ajudar a recuperar essas memórias e registrá-las fielmente.<sup>273</sup> (DAVIES, 2007, p. 336)

O agradecimento e a menção ao seu pai poderiam sugerir que *TWG* consiste em um romance pós-memorial mais *stricto sensu*, o que justificaria agrupá-lo com *IFs* no *continuum* entre memória e história. Há, ainda, uma declaração do autor, em resposta a uma pergunta sobre o que lhe inspirara a escrever o romance, que pode reforçar essa impressão:

Uma de minhas memórias mais antigas da casa da minha avó no norte de Gales é a de brincar com badulaques pequenos de latão – um abridor de cartas no formato de uma espada, uma lata de tabaco que eu tirei de um baú do tesouro – que brilhavam na lareira dela. Ela me disse que eles eram feitos de cartuchos usados de balas por prisioneiros de guerra alemães mantidos em campos na Snowdonia. Eu ficava fascinado em como esses objetos passaram das mãos deles para as da minha avó e então para as minhas. Deve ter sido a primeira vez que eu senti a história esbarrando na minha jovem vida.<sup>274</sup> (DAVIES, [s.d.])

Parece-me, contudo, que o “elo vivo de gerações” – para retomar o termo de Halbwachs – que liga Davies à sua avó evocado no trecho acima alude menos a um tempo – a Segunda Guerra Mundial – que a um espaço – Gales. Como creio que se tornará claro ao longo deste capítulo, a temática mais pessoal – ou, arrisco dizer, mais testemunhal – que surge em *The Welsh Girl* é a identidade nacional, o pertencimento e, especificamente, a “galesidade” (*welshness*). Perguntado sobre “o quão galês se sente”, o autor afirma que “não estava seguro, desde o princípio, se eu era galês o bastante [...] para escrever o livro. [...] No fim das contas, porém, eu acho que escrevi não a despeito disso, mas por causa disso. A escrita do livro é um esforço em responder à pergunta, o quão galês eu sou?”<sup>275</sup> (DAVIES,

---

<sup>273</sup> “Various sources for this work are listed in the Author’s Note, but I want to single out my debt to my father, Thomas Enion Davies, for his vivid memories of Wales in wartime, and to my mother, Sook Ying Davies, for helping to draw those memories out and faithfully recording them.”

<sup>274</sup> “One of my earliest memories of my grandmother’s house in North Wales is playing with the small brass trinkets – a letter opener in the shape of a sword, a tobacco tin I took for a treasure chest – shining on her mantelpiece. She told me they were made from old shell casings by German prisoners of war held in camps in Snowdonia. I was fascinated by how these objects had passed from their hands to my grandmother’s and then to mine. It might have been the first time I felt history brush up against my own young life.”

<sup>275</sup> “I wasn’t sure at the outset that I was Welsh enough [...] to write the book. [...] In the end, though, I think I wrote it not despite that doubt, but because of it. The writing of the book is an effort to answer the question, How Welsh am I?”

[*s.d.*]). Creio que uma análise mais cuidadosa da declaração de agradecimento feita pelo autor ao seu pai em *TWG* sugere algo na mesma direção: Davies fala das memórias vívidas que seu pai tinha de “Gales no tempo de guerra” (“*Wales in wartime*”) e não de Gales “durante a guerra”, “em guerra”, ou algo que o valha – o central, parece-me, no que há de testemunhal no romance é Gales, e não a guerra. É necessário, contudo, deixar claro: meu argumento aqui é que a guerra não é o elemento eminentemente testemunhal do romance, e não que a guerra não é importante para a narrativa ou que ela é apenas um pano de fundo. Nas “Notas do Autor” incluídas ao final do romance, o autor enumera vinte e oito livros – entre biografias, testemunhos, historiografias e outros exemplos de não-ficção – que constituem uma “lista parcial” do que consultou para escrever o livro (DAVIES, 2007, p. 337). Davies cita obras sobre criação de ovelhas no norte de Gales, sobre o tratamento de prisioneiros de guerra alemães no Reino Unido, sobre a prisão de Rudolf Hess e seu subsequente julgamento em Nuremberg, sobre crianças evacuadas das grandes cidades britânicas e sobre história geral galesa. O autor ainda menciona que “exposições no Imperial War Museum de Londres e Duxford, e o Museu Memorial do Holocausto nos Estados Unidos em Washington D.C. foram recurso de valor inestimável” (p. 338)<sup>276</sup>. O esforço historiográfico de Davies, somado à tenuidade de seu elo pós-memorial com a Segunda Guerra Mundial e a várias de suas escolhas narrativas no romance que serão expostas neste capítulo (à exemplo da sua inclusão de Rudolph Hess como personagem) me levam a considerar sua obra como mais próxima do polo da história do que do da memória.

Apesar de *TWG* ser seu primeiro romance, à época de sua publicação, Davies já acumulava algum prestígio em círculos literários anglófonos, lecionando Escrita Criativa na Universidade de Michigan e tendo recebido os prêmios John Llewelyn Rhys e o Oregon Book Award por seu primeiro livro de contos, *The Ugliest House in the World* (2003), além de ter sido listado entre os vinte “Melhores Jovens Romancistas Britânicos” pela revista literária *Granta* em 2003<sup>277</sup> (JACK, 2003) – ainda que não tivesse publicado nenhum romance àquela altura. Dessa forma, seu romance de estreia pôde contar com ampla cobertura na imprensa britânica e estadunidense, com resenhas no *Guardian* (HOGGARD, 2007), *Boston Globe* (CALDWELL, 2007), *New Yorker* (THE WELSH..., 2007), *New York Times Book Review*

---

<sup>276</sup> “[...] exhibitions at the Imperial War Museum in London and Duxford, and the United States Holocaust Memorial Museum in Washington, D.C., were invaluable resources [...]”.

<sup>277</sup> A mesma edição da *Granta* premiara também duas outras autoras que viriam a publicar romances premiados sobre a Segunda Guerra Mundial: Rachel Seiffert, autora de *A Boy in Winter* e Sarah Waters, autora de *The Night Watch*, um fato que parece reforçar a constatação na introdução desta tese a respeito de um *boom* de narrativas sobre a Segunda Guerra Mundial durante os anos 2000.

(EGAN, 2007) e *New York Times* (EDER, 2007), além de ter sido indicado na lista longa do prestigiado Man Booker Prizer de 2007.

O tema da identidade – étnica, nacional, regional – é a tônica compartilhada entre os comentaristas de *TWG*, que sempre associam a temática identitária do romance ao fato de Davies ser, ele próprio, um sujeito de múltiplas identidades marcadas – nascido na Inglaterra, filho de um pai galês e uma mãe chinesa, que fez seu mestrado nos EUA, país onde reside, leciona e onde construiu sua carreira literária. “Uma característica desse escritor, ele próprio metade galês”, diz Richard Eder sobre o romance, “é a de construir seus personagens com identidades profundamente arraigadas, ao mesmo tempo que trata o que ocorre com eles como se fossem folhas sopradas pelo vento”<sup>278</sup> (EDER, 2007). Para o crítico, o tema do romance é o embate da “identidade pessoal contra as distorções impessoais da identidade nacional e da guerra” (EDER, 2007)<sup>279</sup>. Egan argumenta de forma similar, qualificando o romance como um “estudo caleidoscópico sobre o embate entre identidades locais e nacionais; entre história pessoal e a ‘história’ como encenada no palco global”<sup>280</sup> (EGAN, 2007) e como um “uma ambiciosa meditação em camadas sobre o que significa ser *de* um lugar específico”<sup>281</sup> (EGAN, 2007, grifo no original). Para Caldwell, que afirma que em *TWG* os personagens “embatem com a identidade, a moral e a transigência”<sup>282</sup>, até o “elegante senso de linguagem e alcance emocional” de Davies são “traços, sem dúvida, aprimorados pela sua própria herança bicultural”<sup>283</sup> (CALDWELL, 2007). Essa “herança bicultural” é a pedra fundamental do perfil que Hoggard traça de Davies em sua entrevista com o autor, afirmando que ele “sabe bem a sensação de estar preso entre culturas – e explora o fenômeno de forma brilhante em seu romance de estreia”<sup>284</sup> (HOGGARD, 2007). Como os demais críticos, Hoggard também afirma que “a questão mais ampla do livro é a natureza da identidade”<sup>285</sup> (HOGGARD, 2007) e ilustra a afirmação com a resposta do autor à sua pergunta sobre a sua semelhança com o personagem Rotheram, um judeu alemão que se torna um agente da inteligência britânica:

---

<sup>278</sup> “A characteristic of this writer, himself part Welsh, is to set up his characters with deeply scored identities while treating what happens to them as if they were leaves blown in the wind.”

<sup>279</sup> “[...] personal identity versus the impersonal distortions of national identity and war.”

<sup>280</sup> “‘The Welsh Girl’ is a kaleidoscopic study of the clash between local and national identities; between personal history and ‘history’ as it plays out on the world stage.”

<sup>281</sup> “[...] an ambitious, layered meditation on what it means to be *from* a particular place.”

<sup>282</sup> “The Welsh Girl’s characters wrestle with identity, morality, and compromise”.

<sup>283</sup> “[...] his elegant sense of language and his emotional range, traits no doubt honed from his own bicultural heritage”.

<sup>284</sup> “Peter Ho Davies knows just how it feels to be caught between cultures – and explores the phenomenon brilliantly in his debut novel.”

<sup>285</sup> “[...] the larger issue of the book is the nature of identity.”

“Ele [*Rotheram*] está bem distante de mim, pessoalmente – eu não sou meio-judeu, eu não cresci na Alemanha, eu não sou dessa época – mas a forma em que ele está capturado entre essas várias culturas, e o conflito dele com a forma que as pessoas o prescrevem sua identidade – essas coisas são muito pessoais para mim.”

É interessante que Ho Davies, que frequentemente recebe o glamoroso rótulo de “escritor étnico”, escolheu ambientar seu primeiro romance na Grã-Bretanha branca dos anos 1940. Mas como ele diz, “Eu acho que muitos de nós nos sentimos divididos entre múltiplas identidades: eu sou isso, eu sou aquilo? A verdade é que, frequentemente, nós somos formados por essas influências que competem.”<sup>286</sup> (HOGGARD, 2007)

Os méritos literários de *TWG*, particularmente como uma peça de ficção histórica, também são reforçados reiteradamente. Caldwell menciona o agradecimento de Davies às memórias de seu pai, no romance, e afirma que o débito do autor a elas “é evidente ao longo de todo *The Welsh Girl*, que ressoa com uma autenticidade que teve de ser conquistada”<sup>287</sup> (CALDWELL, 2007); a crítica também descreve a prosa do autor como “um retrato minuciosamente preciso da colisão de culturas”<sup>288</sup> (CALDWELL, 2007). Hoggard afirma que Davies “mergulhou na pesquisa – desde a criação de ovelhas até às campanhas genocidas nazistas”<sup>289</sup>, esforço que, para a jornalista, culminou em um romance “repleto de ricos detalhes de época: refugiados maltrapilhos, locutores beberrões da BBC e tipos do exército”<sup>290</sup> (HOGGARD, 2007). Hoggard acentua, ainda, a presença da “sombra do Holocausto” que está, segundo ela, “por detrás de todo” o romance, especialmente na temática da culpa:

*The Welsh Girl* é sobre a culpa de guerra alemã – o romance se encerra com Hess na prisão de Spandau onde ele cometeu suicídio em 1987 – mas é também, possivelmente, um livro pós-11 de setembro. Como Ho Davies observa, você não pode escrever sobre complexos de detenção prisionais e julgamentos espetaculosos sem pensar nos eventos do Iraque.<sup>291</sup> (HOGGARD, 2007).

---

<sup>286</sup> “He is quite distant from me personally - I'm not half-Jewish, I didn't grow up in Germany, I'm not of the period - but the way he is caught between these various cultures, and the struggle he has with people assigning him his identity - those things feel very personal to me.”

It's interesting that Ho Davies, who often gets the glamorous 'ethnic writer' tag, has chosen to locate his first novel in white, 1940s Britain. But as he says, ‘I think a lot of us feel torn between multiple identities: am I this, am I that? The truth is we're often made up of these competing influences.’”

<sup>287</sup> “This debt is in evidence all over ‘The Welsh Girl’, which resonates with an authenticity that had to be earned”.

<sup>288</sup> “A painstakingly precise portrait of the clash between cultures.”

<sup>289</sup> “[...] he immersed himself in research – from sheep farming to Nazi genocide campaigns.”

<sup>290</sup> “The novel is full of rich period detail: tearaway evacuees, boozy BBC broadcasters and army types.”

<sup>291</sup> “The Welsh Girl is about German war guilt - the novel ends with Hess in Spandau Prison where he committed suicide in 1987 - but it is arguably a post-9/11 book. As Ho Davies observes, you can't write about prison detention centres and show trials without events in Iraq coming to mind.”

Apesar dos elogios à obra, Caldwell reconhece que ao “frisar os grandes temas dos crimes do nacionalismo, a política da linguagem e a incoerência moral da guerra, Davies, por vezes, tende ao didático”<sup>292</sup> (CALDWELL, 2007). Egan argumenta em direção semelhante ao comparar o romance com os contos de Davies, dizendo que “seu estilo de prosa é mais suave e mais emudecido aqui [*em The Welsh Girl*]; às vezes, senti falta da perspicácia bem-temperada dos seus contos”<sup>293</sup> (EGAN, 2007). Para a crítica, “*The Welsh Girl* se envolve mais profundamente com a mente do que com as entranhas”<sup>294</sup> (EGAN, 2007). Ao contrário de Caldwell, porém, Egan reconhece um lado positivo para a prosa mais cerebral (ou, talvez, didática) de Davies:

Ainda assim, as ideias fazem mais do que apenas embrulhar o envolvente mundo do romance; elas o animam. O feito de Davies é significativo: como boa história social, *The Welsh Girl* nos convida a questionar as grandes narrativas históricas, que tendem a limpar as contradições e complicações da vida real, de forma muito semelhante aos filmes de propaganda que Karsten é obrigado a assistir no campo de prisioneiros.<sup>295</sup> (EGAN, 2007)

A essa altura, afirmar a qualidade estético-literária de *TWG* é pouco mais do que constatar o óbvio. Contudo, é curioso e relevante ressaltar que, a despeito de seus méritos, Davies não alcançou a popularidade e a circulação entre público e crítica acadêmica que tiveram outros autores britânicos que publicaram romances sobre a guerra na mesma época, como as já citadas Rachel Seiffert e Sarah Waters. Mesmo em relação a outros dois romances do corpus primário desta tese que também foram muito premiados, *IFs* e *All the Light We Cannot See*, nota-se um alcance reduzido por parte de *TWG*, cuja única tradução para outro idioma foi a edição grega do romance (EDITIONS..., 2023b). Acredito que o caráter “didático” de sua obra pode ser um dos fatores explicativos, assim como a escolha por um recorte temático dentro do escopo da guerra que é menos “espetacular” do que, por exemplo, os palcos principais de combate ou os campos de concentração – o que justificaria a popularidade de um romance como *AtLWCS*. De qualquer forma, especulações à parte, *TWG* permanece um romance histórico de qualidade literária sólida, que apresenta uma rica exploração dos seus temas centrais de identidade e pertencimento, mas também da arenosa

---

<sup>292</sup> “In working to underscore the grander themes of nationalism’s crimes, the politics of language and the moral incoherence of war, Davies sometimes strains toward the didactic [...]”

<sup>293</sup> “His prose style is softer and more muted here; at times I missed the tangy snap of his short fiction.”

<sup>294</sup> “‘The Welsh Girl’ engages most deeply with the mind, not the gut.”

<sup>295</sup> “Still, ideas do more than gird the novel’s absorbing world; they animate it. Davies’s achievement is significant: like good social history, ‘The Welsh Girl’ invites us to question history’s master narratives, which have a way of wiping out the contradictions and complications of real life, much like the propaganda films Karsten is forced to watch in the P.O.W. camp.”

questão da perpetração, constituindo uma investida literária sobre esse terreno que consegue evitar grande parte das armadilhas da romantização, heroificação e moralismo em que por vezes caem, por exemplo, Nishihata e Blanco Corredoira.

Com adaptação para uma série de *streaming* estrelando atores do calibre de Mark Ruffalo e Hugh Laurie, já filmada e programada para estrear na plataforma *Netflix* ainda em 2023<sup>296</sup>, *All the Light We Cannot See*, de Anthony Doerr, é, sem dúvidas, o maior sucesso editorial entre os romances do corpus primário desta tese. Traduzido para 38 idiomas (EDITIONS..., 2023c), indicado a mais de uma dezena de prêmios e vencedor de diversos deles – incluindo o Pulitzer de melhor ficção (ALL THE LIGHT..., 2015) e a Medalha Carnegie de Excelência em Ficção (2015 WINNERS, 2015) –, *AtLWCS* alcançou a impressionante marca acumulada de 82 semanas na lista de best-sellers do *New York Times* entre o seu lançamento em 2014 e sua mais recente aparição no ranking, em outubro de 2021<sup>297</sup> (COMBINED..., 2021).

O romance narra, em paralelo, as histórias dos dois jovens protagonistas entre os anos de 1934 e 1944, Marie-Laure e Werner, conectados pelo destino, pela tecnologia do rádio, pelo bombardeio da cidade de Saint-Malo e por uma misteriosa joia resgatada de um museu na França. De um lado do romance, está a narrativa de Marie-Laure LeBlanc, uma garota francesa, criada pelo seu pai viúvo, Daniel LeBlanc, chaveiro do Museu de História Natural de Paris. Marie-Laure perde a visão aos oito anos de idade, em 1934, devido a uma doença degenerativa, e seu dedicado pai passa a desenvolver uma série de estratégias para ajudá-la a se adaptar à deficiência. Ao longo de sua infância, Marie-Laure se encanta pelos sons, cheiros e toques do museu onde o pai trabalha e, em pouco tempo, já aprende a circular por todas as suas galerias, escritórios e laboratórios. Conforme a guerra se aproxima, pai e filha devem evacuar Paris e fugir para a cidade murada litorânea de Saint-Malo, localizada na região do Canal da Mancha. Daniel é encarregado pelo museu de transportar e manter segura uma pedra preciosa, o “Mar de Chamas” [*Sea of Flames*], para impedir que caia nas mãos de agentes nazistas que ambicionam pilhar as riquezas museográficas francesas – como o Sargento Major Von Rumpel, antagonista do romance, um personagem de fisionomia e personalidade

---

<sup>296</sup> Até a escrita desta tese, a série está em pós-produção e confirmada para estreia no ano de 2023, porém, sem data exata (DOERR, 2023).

<sup>297</sup> Esse dado corresponde à lista de vendas combinadas de *e-books* e livros impressos de ficção, consultados em março de 2023. O ranking de publicações em capa dura é ainda mais notável: até janeiro de 2017, em sua última aparição na lista, o romance havia acumulado 133 semanas entre os mais vendidos (HARDCOVER..., 2017). É possível que, após a conclusão deste estudo, o romance ainda volte a figurar entre os best-sellers do jornal pelo menos mais uma vez, em função da atenção renovada que a obra pode vir a receber com o lançamento do seriado na plataforma *Netflix*.

repulsivas cuja história é narrada em diversos capítulos espalhados ao longo da obra. Uma vez em Saint-Malo, Daniel e Marie-Laure passam a viver no estranho sobrado de Etienne LeBlanc, tio de Daniel e veterano da I Guerra Mundial, onde também vive Madame Manec, a governanta da casa, que se torna uma figura materna para Marie-Laure. Conforme a guerra se arrasta, Daniel é preso, levado a um campo de trabalho forçado e acaba morrendo sem se reencontrar com a filha, que se torna, então, a depositária do Mar de Chamas. Marie-Laure cria uma profunda relação de afeto com seu tio-avô Etienne e descobre que, na juventude, o veterano costumava produzir e transmitir, por um aparato clandestino de rádio no sótão da casa, programas de rádio de divulgação científica para crianças. Revoltada pela ocupação alemã, Madame Manec passa a organizar uma célula da Resistência francesa junto a outras mulheres da cidade, conduzindo pequenas ações de sabotagem e insubordinação. As ações das mulheres escalam até que Etienne e Marie-Laure são convocados a ajudá-las, usando do transmissor para passar mensagens cifradas da Resistência entre os territórios francês e inglês.

Do outro lado do romance está Werner Pfennig: um jovem órfão alemão do complexo minerador de Zollverein. Werner vive sua infância junto de sua irmã Jutta em um pobre orfanato administrado por Frau Elena, uma doce e amável imigrante francesa, que se torna a figura materna dos órfãos. Ainda criança, Werner se torna um técnico de rádio autodidata, montando e desmontando equipamentos radiotransmissores com pouco mais do que curiosidade, intuição e ocasionais livros velhos que encontra. Junto de sua irmã, o protagonista consegue sintonizar um distante sinal de rádio vindo da França, onde um homem francês ensina para crianças inúmeros conceitos científicos de forma didática e encantadora. Essas transmissões, como se torna claro ao longo do livro, eram feitas por Etienne LeBlanc e seu falecido irmão. O talento e a perspicácia de Werner chamam a atenção de oficiais nazistas da região que o indicam para estudar em Schulpforta, uma *Nationalpolitische Erziehungsanstalten* (NPEA, ou *Napola*) – internatos secundaristas de excelência instituídos pelo Terceiro Reich para formação, educação e doutrinação de futuras lideranças políticas, militares, científicas e administrativas nacional-socialistas. O ingresso na instituição é uma oportunidade para Werner fugir de morte certa no trabalho nas minas de carvão de Zollverein, como seu pai. Ainda que não fosse tão entusiasmado com o nazismo quanto outros garotos de sua idade, Werner decide ir para a escola, para a decepção de sua irmã Jutta, que assume uma função de “bússola moral” do menino ao longo da narrativa. Em Schulpforta, em meio a uma rotina de educação física e acadêmica abusiva, tóxica, nacionalista e racista, Werner encontra alento em se tornar o assistente de laboratório de Dr. Hauptmann, o professor de ciências, e em sua relação com os dois únicos amigos que faz na escola, o gigantesco Volkheimer e o

dócil Frederick. Junto a Dr. Hauptmann, Werner desenvolve um sistema de rádio recepção que permite triangular a posição de transmissões de rádio a partir de cálculos trigonométricos. Após se envolver em problemas disciplinares por defender Frederick de um espancamento, Werner é forçado, aos 15 anos, a se juntar à infantaria da *Wehrmacht* como responsável de comunicações. Como soldado, o jovem é designado à mesma unidade de Volkheimer, com a missão de percorrer os fronts oriental e ocidental, buscando transmissões de rádio da Resistência e executando os responsáveis por elas. Acometido por febres e uma profunda crise moral, após testemunhar um de seus companheiros assassinar uma garota de sete anos e sua mãe, Werner chega, com sua unidade, à cidade de Saint-Malo.

Nas últimas páginas do romance, os destinos de Werner e Marie-Laure se cruzam entre as muralhas da cidade. Quando o garoto identifica uma transmissão clandestina vinda do sobrado de Etienne, ele reconhece a mesma canção e a mesma voz dos programas de divulgação científica que ouvia com sua irmã na infância. Em um silencioso ato de resistência, Werner não denuncia a localização da transmissão para seus companheiros. Em agosto de 1944, enquanto os dois protagonistas ainda estão na cidade, Saint-Malo é bombardeada e quase totalmente destruída pelos Aliados. Após escapar de um soterramento pelos destroços do bombardeio, Werner decide buscar a origem das transmissões, e acaba por salvar Marie-Laure do antagonista Major Von Rumpel, que, após anos de busca pelo Mar de Chamas, conseguira rastreá-lo até o sobrado de Etienne. Werner e Marie-Laure vivem uma breve paixão – de contornos quase platônicos – nos últimos dias da guerra, antes de ele ser levado como prisioneiro pelos Aliados e, por fim, morrer. O romance, então, salta no tempo para 1974 e 2014. Durante esse epílogo, nos anos 1970 Volkheimer, companheiro de unidade de Werner, procura por Jutta para entregar a ela os pertences do seu irmão – entre eles, está uma casa de brinquedo que fora de Marie-Laure, um presente de seu pai, dentro da qual o Mar de Chamas fora escondido durante os últimos anos da guerra. Jutta, então, percorre a França em busca de Marie-Laure para lhe devolver o objeto e perguntá-la a respeito de sua relação com Werner e sobre os últimos dias de vida do irmão. Após o encontro entre as duas mulheres em Paris, o romance salta para 2014, onde Marie-Laure, já uma senhora idosa, passeia em um jardim com seu neto e reflete sobre o legado das testemunhas da Segunda Guerra Mundial.

Em uma entrevista de 2015, o autor fala sobre como o conceito do livro surgiu; é interessante notar que, ao contrário dos outros autores do corpus primário (à exceção, talvez, de Davies), a ambientação do romance na Segunda Guerra Mundial não foi um ponto de partida da ideia, mas de chegada. Enquanto Nishihata, Rothmann e Blanco Corredoira tinham por objetivo explorar aspectos específicos da Segunda Guerra Mundial por meio da literatura,

Doerr afirma que *AtLWCS* partiu de um desejo de explorar a relação entre a tecnologia e o contato entre pessoas:

Anthony Doerr: [...] Era 2004. [...] Eu estava indo para a estação Penn [*no metrô de Nova Iorque*], eu acho, e estávamos percorrendo os túneis subterrâneos. O cara na minha frente estava em um celular de 2004, e a chamada dele caiu. Ele ficou nervoso, fisicamente nervoso. [...]

Eu estava com meu caderno. Eu estava escrevendo coisas sobre como nós nos esquecemos do milagre que é sermos capazes de conversar com alguém. Aqui estou eu no Havaí, usando ondas de luz para conversar com você em Portland. Isso é um milagre! [...] Naquela noite eu comecei a pensar em diferentes formas de lembrar o leitor sobre como o rádio é tão estranho. Escutar a voz de um estranho que você não pode ver na sua casa era um completo milagre nos anos 20 e 30. [...]

Eu tinha um garoto preso em algum lugar e uma garota lendo uma história para ele. Eu nem sabia que história era. Eu não sabia as circunstâncias que prenderam ele, nada do tipo. Mas essa foi a gênese, eu acho. [...]

Jill [*Owens*]: Como isso se transformou em uma ambientação na Segunda Guerra Mundial? [...]

Doerr: [...] Eu ainda estava tentando achar um motivo para o garoto estar preso. Eu sabia que precisava ser uma época em que o rádio era a tecnologia mais poderosa, a internet da época. [...] [*Doerr então narra sobre sua ida à cidade de Saint-Malo para uma feira literária em 2005*]

Aí, imediatamente, eu tive a ideia de que o garoto que eu tinha preso, essa era a circunstância: alguma coisa relacionada ao cerco de bombardeiros americanos em 1944, em um desses porões de corsários quase impregnáveis, com grandes paredes de granito e vigas de madeira no teto, que aguentariam isso, e talvez ele ficaria preso lá dentro.<sup>298</sup> (DOERR, 2015)

Em outra entrevista, dessa vez para o *San Diego Tribune*, Doerr repete a resposta – “eu estava procurando por uma época em que o rádio era a tecnologia principal”<sup>299</sup> (DOERR, 2014b) e complementa destacando que “essa era uma guerra em que a moral tinha linhas muito definidas, ou gostamos de pensar que ela tinha, pelo menos<sup>300</sup>” (DOERR, 2014b) – uma afirmação que reverbera a constatação de Samuel Hynes sobre a “diferença de autoridade moral” (HYNES, 1997, p. 111; cf. 1.) da Segunda Guerra Mundial em relação a outras

<sup>298</sup> “Anthony Doerr: [...] It was 2004. [...] I was riding into Penn Station, I think it was, and we were going through the tunnels underground. The guy in the seat right in front of me was on a 2004 cell phone and lost his call. He got angry, physically angry. He was rapping his phone with his knuckles. [...]

I had my notebook with me. I was writing stuff down about how we’ve forgotten what a miracle it is to be able to speak with someone. Here I am in Hawaii using light waves to talk to you in Portland. That’s a miracle! [...] That night I started thinking about different ways to remind the reader about how radio was so strange. To hear the voice of a stranger in your house that you couldn’t see was a total miracle in the ‘20s and ‘30s. [...]

I had a boy trapped somewhere and a girl reading a story to him. I didn’t even know what story it was. I didn’t know the circumstances of his entrapment, anything like that. But that was the genesis, I guess. [...]

Jill: How did that transform into being set during World War II? [...]

Doerr: [...] I was still reaching around for why the boy was trapped. I knew it had to be set in a time when radio was the most powerful technology, the Internet of the time. [...]

Then, immediately, I had the idea that that boy who I had trapped, this was my circumstance — something that has to do with the siege of American bombers in 1944, in one of these almost impregnable corsair cellars, with big granite walls and timbers overhead, that could withstand that, and he might be trapped inside.”

<sup>299</sup> “I was searching for a time when radio was that paramount technology [...].”

<sup>300</sup> “This was a war where morality had very clean lines, or we like to think it did, anyway.”

guerras. Para Doerr, contudo, essas linhas morais definidas são interessantes não por colocar o conflito “em termos literários e teatrais de forma a obscurecer questões complexas” (HYNES, 1997, p. 113), mas justamente pelo potencial efeito contrário: “Eu queria brincar um pouco com isso [*as linhas morais muito definidas*] e ver se eu conseguiria fazer o leitor ter tanta empatia com Werner quanto ele teria com a Marie”<sup>301</sup> (DOERR, 2014b).

*Four Seasons in Rome*, um livro de memórias publicado por Doerr em 2007, acrescenta mais informações sobre o processo de criação de *AtLWCS*. A obra captura o ano em que o autor viveu em Roma como escritor residente na Academia Americana, período ao longo do qual deveria trabalhar em seu próximo romance, e narra algumas interessantes anedotas sobre o início do seu processo de escrita. A decisão de ambientar o romance durante a guerra, por exemplo, já estava aparentemente definida, no mínimo, desde 2005 ano em que o autor iniciou sua residência na Academia Americana, pois Doerr afirma que “de acordo com um resumo de duas frases que tive de enviar à Academia, eu vim à Roma para continuar escrevendo meu terceiro livro, um segundo romance, dessa vez sobre a ocupação alemã de uma vila na Normandia entre 1940 e 1944”<sup>302</sup> (DOERR, 2016, p. 11). *Four Seasons...* ainda oferece alguns vislumbres sobre o processo de pesquisa do romancista. Além de “algumas fotos de [*aviões bombardeiros*] B-17s despejando bombas incendiárias e uma confusão de anotações rabiscadas”<sup>303</sup> (DOERR, 2016, p. 11), o romancista afirma ter levado três livros para sua viagem: “um sobre a ocupação nazista na França, por causa do romance que estou tentando escrever. Um é uma seleção de excertos da *História Natural* de Plínio, o velho [...]. O último é um guia de observação de árvores.” (DOERR, 2016, p. 13)<sup>304</sup> É interessante notar, ao longo da leitura do livro de memórias, que a pesquisa sobre a Segunda Guerra Mundial parece se mover em marcha lenta para Doerr, enquanto o volume de citações de Plínio – além de sua vida em Roma, com a esposa e os gêmeos recém-nascidos – capturam totalmente a sua atenção: “Eu deveria estar lendo sobre Vichy, colaboradores, resistentes, o albatroz da ocupação militar. Em vez disso, eu me sento no estúdio, abro a *História Natural* de Plínio, o velho, pela primeira vez, e leio passagens aleatórias”<sup>305</sup> (DOERR, 2016, p. 31), ele afirma a

---

<sup>301</sup> “I wanted to play around with that a little bit and see if I could get a reader to sympathize as deeply with Werner as they do with Marie.”

<sup>302</sup> “According to a two-sentence project summary I had to send the Academy, I’ve come to Rome to continue writing my third book, a second novel, this one about the German occupation of a Village in Normandy between 1940 and 1944.”

<sup>303</sup> “[...] some photos of B-17s dropping fire bombs, and a mess of scribbled notes.”

<sup>304</sup> “[...] one is about the Nazi occupation France, because of the novel I’m trying to write. One is a selection of excerpts from Pliny the Elder’s *Natural History* [...]. The last is a field guide to trees.”

<sup>305</sup> “I ought to be reading about Vichy, collaborators and resisters, the albatross of military occupation. Instead I sit in the studio, open Pliny the Elder’s *Natural History* for the first time, and read passages at random.”

certa altura, e, posteriormente, se questiona “como posso escrever sobre a França dos anos 1940 quando as incontáveis faces de Roma (no nosso 2004, no 77 de Plínio) me rodeiam?”<sup>306</sup> (DOERR, 2016, p. 35).

Doerr não demonstra um esforço consciente de explicitar suas fontes de pesquisa como o fazem Nishihata, Blanco Corredoira e Davies, que as citam no corpo do próprio volume do romance – seja no texto ou nos paratextos. As duas únicas referências que podem ser consideradas “bibliográficas” mencionadas por Doerr estão na epígrafe do livro, na qual o autor cita um discurso de Joseph Goebbels e um trecho de um *short paper* do historiador Phillip Beck (1981) sobre o bombardeio incendiário de Saint-Malo. Em entrevistas, o autor chega a mencionar um pouco do seu processo de pesquisa, mas, normalmente, só o faz quando perguntado diretamente. Em uma entrevista a Jill Owens, de 2015, por exemplo, o autor responde a uma pergunta sobre as radionovelas propagandísticas da Alemanha nazista que o protagonista Werner e sua irmã escutam quando crianças:

Eu li as transcrições. Eu não falo alemão. Isso me matava! Teve uma época em que eu literalmente pensava, *eu preciso aprender francês para escrever esse romance*, porque muitos dos diários dos diferentes lugares na região da Britânia e da Normandia seriam muito úteis, e eu os colocava no Google Translate [*ferramenta online de tradução automática*], pelejando. Eu li muitas transcrições, especialmente de Goebbels, o ministro da propaganda. [...] Muitas das coisas que Werner escuta quando criança na Casa das Crianças são excertos reais de discursos reais.<sup>307</sup> (DOERR, 2015a)

O único lugar em que algumas das fontes de pesquisa de Doerr são explicitamente citadas é em seu website oficial, em um link que exige um mergulho de quatro níveis na hierarquia de acesso da página: é preciso acessar a *homepage*; abrir o menu *Books*; entrar na página dedicada a *All the Light We Cannot See*; e só então, por fim, acessar a seção *Further Reading* [“Leituras complementares”], onde se encontram, além do romance preferido de Marie-Laure (*Vinte mil léguas submarinas*, de Júlio Verne), obras historiográficas, ficcionais e não-ficcionais de importantes autores como W.G. Sebald, William Shirer e Hans Fallada.

Doerr se aproxima de Rothmann, portanto, no que compete ao tratamento “ostensivo” das fontes de pesquisa, na medida em que nenhum dos dois busca chamar muita atenção à investigação bibliográfica, ao contrário dos demais romancistas do corpus primário. Essa

---

<sup>306</sup>

<sup>307</sup> “I read the transcript. I can’t speak German. It was killing me! There was a time literally when I was like, I’ve got to learn French to write this novel, because a lot of the journals from different places all around Brittany and Normandy would have been so useful, and I’m running them through Google Translate, struggling. I read a lot of transcripts, particularly from Goebbels, the propaganda minister. [...] A lot of the things that Werner hears as a child in Children’s House are real excerpts from real speeches.”

aparente semelhança, porém, obscurece uma distinção mais importante para os argumentos desta tese: o teor testemunhal de cada romance. Recordo aqui que todos os outros autores do corpus primário citam, entre suas fontes e inspirações, seu contato pessoal direto com testemunhas dos períodos e eventos que retratam. Doerr é o único que não menciona – seja no romance, nos paratextos, em entrevistas ou em outros suportes extradieгéticos (como seu livro de memórias) – nenhuma inspiração direta nas experiências de alguma pessoa próxima. O mais próximo que o autor chega disso é nas reiteradas menções que faz à sua viagem a Saint-Malo, e seu constrangimento e revolta ao ouvir falar sobre o bombardeio da cidade por parte das forças armadas estadunidenses durante a guerra. O relato, repetido com ligeiras variações em diferentes entrevistas, pode ser lido em um texto do autor para o *Huffington Post* sobre a escrita do seu romance:

Eu vi Saint-Malo pela primeira vez quando estive em uma turnê de divulgação de um livro na França. É uma cidade murada fantasmagórica e imperiosa na Britânia, cercada por todos os lados por um mar de verde esmeralda. [...] Eu me sentia andando em uma cidade tirada da imaginação de Ítalo Calvino, um lugar que era parte castelo de contos de fadas, parte um desenho de M. C. Escher, parte névoa e maresia e luz de lamparinas. Você anda pelas ruas de pedras, você sente o cheiro da maré, você escuta os ecos dos seus passos e você pensa: essa cidade sobreviveu por muito mais do que mil anos. Mas Saint-Malo foi quase totalmente destruída pela artilharia americana em 1944, nos meses finais da Segunda Guerra Mundial, e foi minuciosamente reconstruída, bloco por bloco de granito, entre o final dos anos 1940 e o início dos 1950. A capacidade de um lugar esconder tão completamente sua própria incineração, e o fato de o meu próprio país ter sido o responsável por essa incineração, me fascinou.<sup>308</sup> (DOERR, 2015b).

É notável que o contato mais “direto” com a Segunda Guerra Mundial como evento que Doerr manifesta ter é sua visita a uma cidade reconstruída para, justamente, “esconder sua própria incineração”, ou seja, encobrir os rastros de que o evento tenha ocorrido. Mais do que qualquer outro dos autores dos romances do corpus primário, Doerr media sua relação com a guerra pela historiografia, e não pelo testemunho – por esse motivo, posicionei *AtLWCS* como o romance mais próximo do polo da “história” no *continuum* memória-história. O romancista conclui o texto citado acima com uma afirmação que, acredito, justifica de forma bastante sintética esse posicionamento:

---

<sup>308</sup> “I first saw Saint-Malo while I was on book tour in France. It's a ghostly, imperious walled city in Brittany, surrounded by emerald green sea on all four sides. [...] I felt as if I was walking through a city plucked from the imagination of Italo Calvino, a place that was part fairy-tale castle, part M. C. Escher drawing, part mist and ocean wind and lamplight. You walk its cobbled lanes, you smell the tides, you hear the echoes of your footsteps, and you think: this city has survived for well over a thousand years. But Saint-Malo was almost entirely destroyed by American artillery in 1944, in the final months of World War II, and was painstakingly put back together, block by granite block, in the late 1940s and early 1950s. That a place could so thoroughly hide its own incineration, and that my own country was responsible for that incineration, fascinated me.”

Minha tentativa nesse romance é sugerir a humanidade tanto de Werner quanto de Marie-Laure, propor retratos mais complicados de heróis e vilões; aludir, **no momento que a Segunda Guerra Mundial se apaga das memórias de seus últimos sobreviventes e se transforma em história**, à toda a luz que não podemos ver. (DOERR, 2015b, grifo meu)<sup>309</sup>

Apesar de seu enorme sucesso de vendas e múltiplas premiações, a recepção de *AtLWCS* não foi unânime. Em uma das resenhas mais notáveis sobre o romance, publicada no *New York Times*, William T. Vollmann qualifica *AtLWCS* como “mais do que um *thriller* e menos do que grande literatura”, complementando que “Talvez Doerr poderia escrever grande literatura se ele realmente tentasse. Eu ficaria feliz se ele o fizesse”<sup>310</sup> (VOLLMANN, 2014). O que torna essa resenha tão notável, além do fato de ter sido publicada no prestigioso suplemento literário do *New York Times*, o *Sunday Book Review*, no mês de lançamento do romance, é sua autoria: Vollmann é também romancista e, três anos antes, em 2011, ganhara o National Book Award, uma das mais prestigiadas premiações literárias estadunidenses, por seu romance histórico *Europe Central*, também ambientado durante a Segunda Guerra Mundial. Na resenha, Vollmann elogia a construção da personagem de Marie-Laure e a capacidade do livro de prender o leitor, a despeito de sua extensão. Contudo, para ele,

*All the Light We Cannot See* atinge seu ponto baixo ao tentar lidar com o nazismo. Ele cai em tipos fracos. Frederick é um. Às vezes, Werner é outro. O mais prepostero de todos é um certo Sargento Major Reinhold von Rumpel, cuja crueldade e abjeção física não são compensadas por nada que pudesse fazer dele um personagem redondo. Sua incredibilidade exemplifica um equívoco que escritores frequentemente cometem quanto descrevem monstros. O fato de Hitler ser gentil com animais não faz dele menos monstruoso, somente mais humano, mais como nós, e, portanto, menos suscetível a ser posto de lado com complacência: “Bom, nossa gente nunca seria desse jeito!” (VOLLMANN, 2014)<sup>311</sup>

Considero que a crítica de Vollmann procede, mas vou além. Acredito que no seu esforço de, em suas próprias palavras, “propor retratos mais complicados de heróis e vilões” (DOERR, 2015b), Doerr acaba por não dispensar o devido rigor ético à questão da

<sup>309</sup> “My attempt in this novel is to suggest the humanity of both Werner and Marie-Laure, to propose more complicated portraits of heroes and villains; to hint at, as World War II fades from the memories of its last survivors and becomes history, all the light we cannot see.”

<sup>310</sup> “‘All the Light We Cannot See’ is more than a thriller and less than great literature. [...] Maybe Doerr could write great literature if he really tried. I would be happy if he did.”

<sup>311</sup> “‘All the Light We Cannot See’ falls shortest when it tries to deal with Nazism. It falls back on flimsy types. Frederick is one. At times Werner is another. Most preposterous of all is a certain Sgt. Maj. Reinhold von Rumpel, whose wickedness and physical loathsomeness are offset by nothing that could make him into a rounded character. His unbelievability exemplifies a mistake writers often make when describing monsters. The fact that Hitler was kind to animals does not make him less monstrous, but only more human, more like us, and therefore less susceptible to being complacently dismissed: ‘Well, our people would never be like that!’”

perpetração, de modo específico, e à imoralidade da guerra, de modo geral. O romance – como creio que as análises ao longo deste capítulo poderão sugerir (cf. 4.3.2.) – é atravessado por um subtexto otimista, sintetizado no seu próprio título: ao buscar ressaltar “toda a luz que não podemos ver” durante um período de trevas como a Segunda Guerra Mundial, Doerr acaba por minimizar os horrores da guerra ao buscar atribuir a eles um sentido redentor (ou, ainda se poderia dizer, ao buscar atribuir qualquer sentido que seja). Especialmente se comparado a romances escritos por veteranos e sobreviventes do conflito, mas também se comparado a romances contemporâneos que delineiam com mais rigor a temática do horror da guerra, *AtLWCS* acaba por revelar um otimismo que, talvez pelo talento literário de seu autor, é bem-sucedido na tarefa de comover, mas falha com os compromissos éticos subjacentes à escolha de seu objeto tema.

#### 4.2. A confiança renovada na mimese realista

Os dois primeiros capítulos de *All the Light We Cannot See* têm, respectivamente, dois e três parágrafos de extensão total. Não há nenhum personagem humano em nenhum deles. A narração, como ao longo de todo o livro, é onisciente, na terceira pessoa do presente. Reproduzo a íntegra do primeiro capítulo, “Leaflets” [“Panfletos”]:

Na aurora eles chovem do céu. Eles voam pelos parapeitos, rodopiam sobre os telhados, flutuam pelos barrancos entre as casas. Ruas inteiras repletas deles, reluzindo brancos contra as pedras das calçadas. *Mensagem urgente para os habitantes da cidade*, eles dizem. *Fujam imediatamente para o campo aberto*. A maré sobe. A lua está pequena e amarela e curvada. Nos telhados de hotéis à beira da praia, ao leste, e nos jardins atrás deles, meia dúzia de unidades de artilharia americanas despejam munição incendiária na boca de morteiros. (DOERR, 2014a, p. 3).<sup>312</sup>

A prosa de Doerr não é pobre – sem nunca mencionar os panfletos por nome, exceto no título do capítulo, ele traça passo a passo dos seus movimentos aéreos sobre o céu de Saint-Maló. Por meio da personificação, a narrativa efetivamente os transforma em “protagonistas” da cena, dotados de agência: eles “voam” [*blow*], “flutuam” [*flutter*], “fazem rodopios” [*turn cartwheels*] e até “dizem” [*say*]. O capítulo é extremamente visual; a cena parece muito vívida ao leitor. Essa vividez pode ser, pelo menos em parte, atribuída ao fato de

---

<sup>312</sup> “At dusk they pour from the sky. They blow across the ramparts, turn cartwheels over rooftops, flutter into the ravines between houses. Entire streets swirl with them, flashing white against the cobbles. *Urgent message to the inhabitants of this town*, they say. *Depart immediately to open country*. The tide climbs. The moon hangs small and yellow and gibbous. On the rooftops of beachfront hotels to the east, and in the gardens behind them, a half dozen American artillery units drop incendiary rounds into the mouths of mortars.”

que o que Doerr faz, em prosa, na cena de abertura do romance, é um procedimento comum e familiar no audiovisual: trata-se de um exemplo de *establishing shot*, uma tomada em plano geral da locação onde uma determinada cena irá ocorrer, que informa ao público onde a ação se passará.

Escolho o exemplo do capítulo inicial de *AtLWCS*, pois acredito que ele é extremamente ilustrativo de um procedimento do qual Doerr lança mão repetidas vezes. O capítulo em que Marie-Laure e seu pai fogem de Paris começa com o seguinte *establishing shot*:

Ao redor de toda Paris, as pessoas guardam as porcelanas nos sótãos, costuram pérolas nas bainhas, escondem anéis de ouro na encadernação dos livros. As escrivainhas do museu são despidas de máquinas-de-escrever. Os corredores viram alas de empacotamento, os pisos repletos de palha e serragem e barbante. (DOERR, 2014a, p. 75).<sup>313</sup>

Aqui, diferentemente do primeiro capítulo, há a presença de figuras humanas em cena. Contudo, a forma como a narrativa as descreve as reduz a elementos do cenário. As pessoas – anônimas – que guardam as porcelanas e escondem anéis de ouro são colocadas no mesmo plano que as escrivainhas dos museus e que os corredores repletos de palha e serragem. Mesmo quando o *establishing shot* consiste em um “plano fechado” (continuando com a metáfora audiovisual) de um dos protagonistas, há um achatamento entre sujeitos e objetos, como no seguinte excerto, início do capítulo em que Werner tenta consertar o rádio enquanto está aprisionado nos destroços do porão do Hotel des Abeilles com Volkheimer e Bernd:

Werner enrola uma das pontas do fio em volta de um cano serrado em um ângulo diagonal com o chão. Com saliva, ele limpa toda a extensão do fio e o enrola cem vezes em volta da base do cano, fazendo uma nova bobina de sintonização. A outra ponta ele arremessa sobre uma escora torta cravada no amontoado de madeira, pedra e gesso ao qual seu teto foi reduzido. Volkheimer observa das sombras. Um morteiro explode em algum lugar da cidade, e uma nuvem de poeira descende.<sup>314</sup> (DOERR, 2014a, p. 310).

---

<sup>313</sup> “All across Paris, people pack china into cellars, sew pearls into hems, conceal gold rings inside book bindings. The museum workspaces are stripped of typewriters. The halls become packing yards, their floors strewn with straw and sawdust and twine.”

<sup>314</sup> “One end of wire Werner crimps around a shorn pipe standing diagonally up from the floor. With spit, he wipes clean the length of the wire and coils it a hundred times around the base of the pipe, making a new tuning coil. The other end he slings through a bent strut wedged into the congestion of timber, stone, and plaster that has become their ceiling. Volkheimer watches from the shadows. A mortar shell explodes somewhere in the city, and a flurry of dust sifts down.”

É claro que o modo de narração comunica algo sobre os personagens: o extremo detalhamento com que o manuseio de Werner é descrito versa sobre o nível de foco e atenção do personagem sobre a tarefa, o seu capricho e minúcia no seu trabalho, além de a própria tensão do momento – reforçada por Volkheimer, que “observa das sombras”. Contudo, reconhecer que a descrição detalhada cumpre um papel na construção psicológica dos personagens não significa negar que ela é, antes de tudo, uma descrição da cena – uma descrição “objetiva” no sentido que é orientada aos objetos e não aos sujeitos ali descritos.

O que busco evidenciar aqui – e a leitura do romance traz à tona inúmeros outros exemplos – é a minúcia descritiva da escrita de Doerr. Barthesianamente, diríamos que suas descrições são repletas dos “pormenores supérfluos” que cumprem o “efeito de real” (cf. 2.3.2); lukacsianamente, diríamos que Doerr parte da construção da materialidade do passado histórico para definir a psicologia de seus personagens, e não o contrário; por uma perspectiva um pouco mais “agnóstica”, talvez, diríamos simplesmente que Doerr parece confiar na capacidade da descrição minuciosa de elementos do “mundo externo” de mimetizar satisfatoriamente uma cena – uma premissa, por definição, “realista”. Isso é reforçado por outros aspectos de sua prosa, como a tendência a descrever lugares ou situações a partir de listagens, frequentemente agrupando os elementos na oração em grupos de três: “seu quarto se enche de **seixos, vidros marinhos, conchas** [...]. Ela enche **jarras, baldes, bandejas** [...] (DOERR, 2014a, p. 241, grifo meu)<sup>315</sup>; “Eles visitam a **Escócia, Nova Iorque, Santiago**” (DOERR, 2014a, p. 151, grifo meu)<sup>316</sup>; “toda a atenção de Marie-Laure é absorvida pelos cheiros que a cercam: **ovo, espinafre, queijo derretido**” (DOERR, 2014a, p. 121, grifo meu)<sup>317</sup>; “**três mensageiros, dois encontrados, um último quebra-cabeça a ser resolvido**” (DOERR, 2014a, p. 401, grifo meu)<sup>318</sup>; “[...] Werner se arruma para fazer os cálculos. **O esquadro, a trigonometria, o mapa**” (DOERR, 2014a, p. 335, grifo meu)<sup>319</sup>. É curioso como, até ao descrever as características físicas de um único objeto, Doerr recorre à mesma estrutura, como quando Marie-Laure passa seus dedos por um búzio na casa de Etienne: “Caracol e liso. Uma escultura de dobras verticais cortadas por uma espiral pontiaguda. A abertura larga e ovalada” (DOERR, 2014a, p. 134)<sup>320</sup>. Chama muito a atenção a falta de hierarquia na listagem dos objetos, a escolha por não usar uma conjunção aditiva – “e”, ou

<sup>315</sup> “Her bedroom fills with pebbles, seaglass, shells; [...] She fills jars, pails, trays [...].”

<sup>316</sup> “They visit Scotland, New York City, Santiago.”

<sup>317</sup> “[...] a transformation of literary norms and values which put a high price on psychological introspection as an indispensable attribute of the novel form.”

<sup>318</sup> “Three couriers, two found, one last puzzle to solve.”

<sup>319</sup> “[...] Werner settles in to do the math. The slide rule, the trigonometry, the map.”

<sup>320</sup> “Whorled and smooth. A sculpture of vertical folds incised by a tapering spiral. The aperture broad and oval.”

“and” –, optando por dispor os termos no período como se empilhados ou enfileirados, fragmentos de linguagem que se amontoam no texto como objetos que se acumulam em uma prateleira. A pretensão da descrição parece ser a de deixar “os objetos falarem por si próprios”.

É curioso notar ainda que, mesmo quando Doerr busca descrever objetos e lugares pela perspectiva de Marie-Laure – ou seja, de uma pessoa cega –, ele lança mão de descrições igualmente minuciosas e repletas do que Barthes chamaria de “pormenores supérfluos”, como no exemplo abaixo, em que Marie-Laure cria “um mapa do museu em sua cabeça”:

A botânica cheira a cola e mata-borrão e flores prensadas. A paleontologia cheira a pó de rocha e de osso. A biologia cheira a formalina e fruta velha; ela é repleta de jarras frias e pesadas onde flutuam coisas que ela só conhece por descrições: os chocalhos empalidecidos de cascavéis, as mãos decepadas de gorilas. A entomologia cheira a naftalina e óleo [...]. Os escritórios cheiram a papel carbono, ou fumaça de charuto, ou conhaque, ou perfume. Ou todos os quatro.<sup>321</sup> (DOERR, 2014a, p. 44)

Até personagens são descritos com linguagem semelhante, como por exemplo Madame Ruelle, a esposa do padeiro de Saint-Malo, que é “uma mulher de voz linda que cheira principalmente a fermento natural, mas também, às vezes, a pó de arroz ou ao doce perfume de maçãs fatiadas” (DOERR, 2014a, p. 252)<sup>322</sup>; ou Etienne que, quando surge pela primeira vez diante de Marie-Laure, é descrito como alguém cuja “voz é grave e suave, um pedaço de seda que você pode manter em uma gaveta e tirar de lá apenas em raras ocasiões, apenas para senti-la entre seus dedos” (DOERR, 2014a, p. 134)<sup>323</sup>. Esse último exemplo é curioso porque ilustra, em uma escolha de palavras extremamente evocativa, uma descrição em que uma pessoa é reduzida a sua voz, que, por sua vez, é descrita a partir de uma metáfora tátil.

De forma semelhante, seria um equívoco afirmar que Doerr não explora a interioridade psicológica de seus personagens. Um dos recursos mais utilizados pelo autor para esse fim é a reverberação de falas anteriores do livro na consciência de seus protagonistas, como rápidos *flashbacks* que transparecem seu raciocínio, sempre marcadas pelo uso do itálico. Um exemplo se dá quando Werner está prestes a realizar o teste final de

---

<sup>321</sup> “Botany smells like glue and blotter paper and pressed flowers. Paleontology smells like rock dust, bone dust. Biology smells like formalin and old fruit; it is loaded with heavy cool jars in which float things she has only had described for her: the pale coiled ropes of rattlesnakes, the severed hands of gorillas. Entomology smells like mothballs, and oil [...]. Offices smell of carbon paper, or cigar smoke, or brandy, or perfume. Or all four.”

<sup>322</sup> “[...] a pretty voiced woman who smells mostly of yeast but also sometimes of face powder or the sweet perfume of sliced apples [...].”

<sup>323</sup> “His voice is low and soft, a piece of silk you might keep in a drawer and pull out only on rare occasions, just to feel it between your fingers”.

admissão para Schulpforta – subir em um alto trampolim e pular lá de cima para ser segurado por uma bandeira esticada do Terceiro Reich, segurada pelos seus futuros colegas. Quando ele se prepara para subir, uma série de imagens ocorrem à sua mente, e três frases reverberam em seguida:

Quando sua vez chegar, ele diz para si mesmo, ele não pode vacilar. No interior de suas pálpebras, ele vê os ferros entrelaçados de Zollverein, as usinas cuspidas de fogo, homens fervilhando em elevadores como formigas, a boca do Fosso Nove, onde seu pai faleceu. Jutta na janela da sala, trancada por detrás da chuva, observando-o seguir o soldado até a casa de Herr Siedler. O sabor de chantilly e açúcar refinado e as panturrilhas lisas da esposa de Herr Siedler.

*Excepcional. Inesperado.*

*Só aceitaremos os mais puros, só os mais fortes.*

*O único lugar para onde seu irmão está indo, garotinha, é para as minas.*<sup>324</sup>  
(DOERR, 2014a, p. 116, grifo no original)

É interessante notar, no trecho acima, que mesmo ao apresentar a interioridade psicológica de seus personagens, Doerr opta por uma linguagem clara e descritiva, favorecendo descrições visuais (os “ferros entrelaçados de Zollverein”, “Jutta na janela da sala, trancada por detrás da chuva”) e uma estrutura sintática usual. Até quando descreve uma crise de febre delirante que acomete Werner quando ele circula pelo front oriental junto de seu pelotão da Wehrmacht, Doerr não se afasta muito de uma tendência realista de favorecer descrições visuais e uma estrutura sintática coerente:

Volkheimer desenrola um cobertor e cobre os ombros de Werner. Seu sangue balança de cima para baixo dentro dele como mercúrio, e na janela, em um vão na neblina, a rede de trincheiras e artilharia abaixo pode ser vista com muita clareza por um momento, e Werner sente que está olhando para o circuito de um rádio enorme, cada soldado lá embaixo um elétron fluindo em fila no seu caminho elétrico, não tendo mais poder de decisão na questão do que um elétron tem. Então eles fazem a curva e ele sente apenas a presença de Volkheimer perto de si, uma aurora fria na janela, ponte após ponte, morro após morro, descendo o tempo todo. A luz da lua metálica, em pedaços, se estilhaça pela estrada, e um cavalo branco parado ruminando em um campo, e um holofote varre o céu, e na janela iluminada de uma cabana na montanha, por uma fração de segundos enquanto eles passam por ela, Werner vê Jutta sentada em uma mesa, os rostos iluminados de outras crianças ao

---

<sup>324</sup> “When his turn comes, he tells himself, he must not waver. On the undersides of his eyelids he sees the interlaced ironwork of Zollverein, the fire-breathing mills, men teeming out of elevator shafts like ants, the mouth of Pit Nine, where his father was lost. Jutta in the parlor windows, sealed behind the rain, watching him follow the corporal to Herr Siedler’s house. The taste of whipped cream and powdered sugar and the smooth calves of Herr Siedler’s wife.

*Exceptional. Unexpected.*

*We will take only the purest, only the strongest.*

*The only place your brother is going, little girl, is into the mines.”*

redor dela, o bordado de Frau Elena sobre a pia, os cadáveres de dúzias de crianças empilhados em uma caixa ao lado do fogão.<sup>325</sup> (DOERR, 2014a, p. 355-356).

A cronologia de *AtLWCS* não é totalmente linear – contudo, sua não-linearidade é tímida. Os capítulos do livro são divididos em catorze partes, enumeradas de zero a treze. As partes 0, 2, 4, 6, 8 e 10 se concentram nos eventos passados entres os dias 07 e 12 de agosto de 1944, quando Saint-Maló é bombardeada, Werner e Marie-Laure se conhecem e enfrentam o antagonista Major von Rumpel. As partes 1, 3, 5, 7 e 9 narram a vida de Werner e Marie-Laure entre 1934 e o fatídico 07 de agosto de 1944. As partes 11, 12 e 13 examinam o pós-guerra nos anos de 1945, 1974 e 2014. Embora haja um “vai-e-vem” entre a narrativa dos dias de agosto de 1944 e aquela dos dez anos anteriores, esse movimento é muito bem delimitado na divisão por partes – cada uma delas é aberta com uma página em que consta o seu número, por extenso, e a data em que se inicia – por exemplo, a parte 3 é aberta com uma página onde consta “*Three – June 1940*” (DOERR, 2014a, p. 134, p.105), enquanto a parte oito se abre com uma página que diz “*Eight – 9 August 1944*” (DOERR, 2014a, p. 134, p. 373). Dentro de cada agrupamento de partes, contudo, a cronologia é estritamente linear: cronologicamente, em uma mesma parte, nenhum capítulo se passa em período anterior ao daquele que o antecedeu. Os capítulos quase sempre alternam o personagem em foco – um sobre Marie-Laure, outro sobre Werner, e assim sucessivamente – em uma estrutura que o autor já descreveu como “A, B, A, B, vai e vem, mais ou menos como uma partida de tênis”<sup>326</sup> (DOERR, 2023). A parte 5 se passa depois da parte 3 e da parte 1, e antes das partes 7 e 9; a parte 6 se passa depois das partes 0, 2 e 4, e antes das partes 8 e 10. As partes 11, 12 e 13 se passam após todas as anteriores, e em devida ordem cronológica entre si. Além disso, há inúmeras menções a datas ao longo dos capítulos e no início das partes, sendo possível rastrear com considerável precisão o mês em que cada momento da ação se passa. Assim, o procedimento de “não-linearidade” de Doerr acaba configurando mais um recurso “cinematográfico” de *flashbacks* recorrentes do que, de fato, um desfacelamento da

---

<sup>325</sup> “Volkheimer unfolds a blanket and wraps it around Werner’s shoulder. His blood sloshes back and forth inside him like mercury, and out the windows, in a gap in the mist, the network of trenches and artillery below shows itself very clearly for a moment, and Werner feels he is gazing down into the circuitry of an enormous radio, each soldier down there an electron flowing single file down his own electrical path, with no more say in the matter than an electron has. Then they’re around a bend and he feels only the presence of Volkheimer next to him, a cold dusk out the windows, bridge after bridge, hill after hill, all the time descending. Metallic, tattered moonlight shatter across the road, and a white horse stand chewing in a field, and a searchlight rakes the sky, and in the lit window of a mountain cabin, for a split second as they rumble past, Werner sees Jutta seated at a table, the bright faces of other children around her, Frau Elena’s needlepoint over the sink, the corpses of a dozen infants heaped in a bin beside the stove.

<sup>326</sup> “[...] A, B, A, B, back and forth kind of like a tennis match.”

cronologia linear, como o que pode ser notado em romances pós-modernistas sobre a guerra como, por exemplo, *Slaughterhouse-Five* de Kurt Vonnegut (cf. 3.1.).

A escrita de Doerr é, inegavelmente, cuidadosa; o legado das experimentações modernistas e pós-modernistas não é totalmente descartado em sua prosa poética – como afirma de Groot, as práticas e abordagens narrativas do pós-modernismo “instituíram uma nova abordagem narrativa que retroalimenta a escrita do romance histórico contemporâneo” (2010, p. 119). É inevitável, portanto, que um autor qualificado como Doerr transpareça traços dessas influências. Contudo, mesmo nos seus momentos mais ousados, as descrições do autor ainda apontam para uma confiança na possibilidade da mimese – talvez, até, na possibilidade radicalmente democrática da mimese de, por exemplo, comunicar algo da experiência da deficiência visual para leitores videntes. O modo dominante de sua prosa permanece sendo o realista – ainda que um realismo, talvez, “com peso na consciência”, como aquele sugerido por Baßler (2016, cf. 2.3.3.).

O “realismo com peso na consciência” parece ser o modo que rege todos os romances do corpus primário desta tese. Tanto *TWG* quanto *AeG* também usam do narrador onisciente na terceira pessoa ao longo de todo o romance, enquanto *IFs* lança mão da narração em primeira pessoa apenas nos capítulos que emolduram a narrativa, servindo de prólogo e epílogo. Dos cinco romances, apenas *AdG* usa do narrador protagonista em primeira pessoa ao longo de toda a narrativa. Apesar de diferenças estilísticas dignas de nota, percebe-se consistentemente, em todas as obras, o uso de uma narração fundada nos princípios da mimese romanesca tradicional ou, como o designei, do “modo realista” (cf. 2.3.3.).

A prosa de Peter Ho Davies, em *TWG*, é consideravelmente menos focada na descrição de cenários e situações externas do que a de Anthony Doerr. Mesmo quando há parágrafos descritivos que estabelecem a cena, eles frequentemente envolvem a ação de personagens, como no primeiro parágrafo do capítulo cinco:

Quando olha para a janela na manhã seguinte à invasão, ela vê que é só mais um dia, apenas uma pálida lua minguante no céu azul e branco trai o fato de que nem sequer houve uma noite anterior. Esther se força a levantar e preparar o café-da-manhã de Arthur. Tudo normal, ela diz a si mesma, só um pouco lenta. Ela separa os pratos descascados com cuidado deliberado, depois os talheres de cabo de osso amarelados, o pão e a manteiga. Tudo no seu lugar. Ela pensa em cada movimento, consciente deles pela primeira vez em anos, como se nunca os tivesse feito antes. (DAVIES, 2007, p. 80)<sup>327</sup>

---

<sup>327</sup> “Looking out the window the morning after the invasion, she sees it’s just another day, only a pale sickle moon in the blue-white sky to betray there’d even been a night before. Esther forces herself to get up to prepare Arthur’s breakfast. Just like normal, she tells herself, if a little sluggish. She sets out the chipped plates with

No trecho acima, por exemplo, há poucas descrições físicas do espaço – há a janela, a lua minguante, a louça do café da manhã que ela põe à mesa. O central parece ser suas ações: o olhar pela janela, o levantar-se da cama, os gestos enquanto põe a mesa. Além da predileção de Davies por enquadrar as cenas a partir da ação, esse trecho ainda revela outra estratégia narrativa recorrente da prosa do autor: a evocação dos processos mentais internos dos personagens por meio das suas ações. A forma que Esther “pensa em cada movimento, consciente deles pela primeira vez em anos” é consequência de ter sido vítima de um abuso sexual na noite anterior – uma “invasão” [*invasion*], como o narrador coloca, em uma ambígua alusão à invasão da Normandia que também se iniciara na mesma data –, mas a perda de si é comunicada muito mais no gestual da personagem do que em qualquer monólogo interno.

O autor não se abstém de, em certos momentos, explicitar literalmente os pensamentos internos dos personagens – especificamente dos protagonistas Esther e Werner, os únicos cujas consciências a onisciência limitada do narrador alcança. Ainda no mesmo capítulo, após se despedir de Arthur, Esther “apenas dá de ombros, não confiando em si mesma para falar. Ela então o observa partir, sentindo um ímpeto de chamá-lo de volta, mas ao invés disso grita por Jim para que ele acorde, ao mesmo tempo grata e estranhamente ressentida [...]” (DAVIES, 2011, p. 81). Porém, nota-se que, mesmo aqui, são as ações da personagem – seu dar de ombros, sua observação da partida de Arthur, seu grito por Jim – que engatilham os vislumbres do interior da sua consciência, e não o contrário. Mesmo nas poucas ocasiões em que o narrador elabora linhas de raciocínio quase dissertativas que passam pela mente dos protagonistas, não há experimentações com a linguagem, rupturas sintáticas ou algo que se possa chamar de fluxo de consciência. Um trecho do penúltimo capítulo do livro, em que, após testemunhar uma ovelha dando à luz a um cordeiro natimorto, Esther medita sobre os significados da palavra galesa *cynefin* (cf. 4.4.) e sua relação com o feto, fruto de um estupro, que carrega em seu útero, é ilustrativo:

A mente cansada de Esther mal consegue perceber os paralelos. Ela enganou, ou foi enganada? Ela é o cordeiro, a ovelha, o pastor? Talvez todos os três. Tudo que ela sabe é que, após mentir sobre quem é o pai, ela sente, finalmente, com firmeza, que o bebê agora é dela, só dela.

Pensar sobre o rebanho a faz pensar de novo sobre *cynefin*. Aquele conhecimento, aquele senso de lugar, passado de mães para filhas, sem o qual suas próprias vidas

---

deliberate care, then the yellowing bone-handled cutlery, the bread and butter. Everything in its place. She thinks herself through the movements, conscious of them for the first time in years, as if she’s never done them before.”

na fazenda seriam impossíveis. É o que mantém as ovelhas na terra, e as ovelhas, ela pensa, são o que mantém as pessoas aqui, então talvez todos eles o tenham. Há aqueles que a chamariam de traidora por ter o filho de um inglês, uma traidora de seu pai, da Sra. R, de Rhys. Mas a ocorre agora que *cynefin* é o nacionalismo essencial, não a variante pomposa do seu pai, mas esse elo secreto entre mães e filhas, descrito por uma palavra para a qual os ingleses não têm equivalente. (DAVIES, 2007, p. 309).<sup>328</sup>

Nota-se, portanto, que o auge de “experimentalismo formal” que Davies executa em sua escrita são monólogos internos escritos de forma clara, coesa, sintaticamente consistente – realista. A disposição cronológica dos eventos do romance tampouco arrisca quaisquer experimentações, sendo ainda mais tímida nesse quesito que a de Doerr – além dos dois *flash forwards* na narrativa de moldura que cobre o interrogatório de Rudolf Hess pelo agente Rotheram, não há nenhuma outra oscilação na linearidade.

Ralf Rothmann, o mais veterano dos autores do corpus primário desta tese, é também o mais detalhado em suas descrições da exterioridade. A precisão na sua escolha das palavras, contudo, parece extremamente deliberada – soa quase maldoso atribuir à sua proliferação de minúcias o caráter de “supérfluo”, como talvez Barthes o faria, visto que cada elemento em cena parece acrescentar um detalhe importante para a construção da ação. Porém, ainda assim, a proliferação de tais detalhes revela, mais uma vez, uma pretensão explicitamente mimética. O parágrafo de abertura da narrativa do passado (após a moldura narrativa que abre o romance, ambientada nos anos 1980) é ilustrativo:

Na escuridão, ouvia-se pouco mais vindo dos animais além do som de suas mandíbulas ruminando ou um chafurdar por detrás da cerca onde comiam. Às vezes, um feixe de luz do lampião a querosene iluminava um focinho úmido com narinas pretas, rosadas por dentro, ou projetava as sombras de chifres na parede caiada de branco, onde eles avultavam por dois passos antes de se esvaír. Os ninhos das andorinhas ainda estavam vazios sob o palheiro; mas gatinhos já miavam invisíveis no escuro. (ROTHMANN, 2019, p. 13)<sup>329</sup>

---

<sup>328</sup> “Esther’s tired mind can barely make sense of the parallels. Has she deceived, or been deceived? Is she the lamb, the ewe, the shepherd? Perhaps all three. All she knows is that having lied about who the father is, the baby feels finally, firmly hers now, hers alone.

Thoughts of the flock make her think again of *cynefin*. That knowledge, the sense of place, passed from mothers to daughters, without which their very lives on the farm would be impossible. It’s what keeps sheep on the land, and the sheep, she thinks, are what keep the people here, so perhaps they all have it. There are those who’d call her a traitor for carrying an Englishman’s child, a betrayer of her father, of Mrs. R, of Rhys. But it comes to her now that *cynefin* is the essential nationalism, not her father’s windy brand, but this secret bond between mothers and daughters, described by a word the English have no equivalent for.

<sup>329</sup> „In der Dunkelheit hörte man von den Tieren wenig mehr als das Geräusch ihrer wiederkäuenden Kiefer oder ein Schaufen hinter dem Fressgitter. Manchmal streifte der Lichtkreis der Petroleumlampe eine feuchte Schnauze mit schwarzen, im Innern rosigen Nüstern oder warf die Schatten der Hörner an die gekalkte Wand, wo sie zwei Schritte lang spitz aufragten, um gleich wieder zu verblassen. Die Nester der Rauchschwalben unter dem Heuboden waren noch verwaist; doch unsichtbar im Dunkeln maunzten schon junge Katzen.”

O trecho estabelece a ação, com firmeza, em uma madrugada da zona rural. O lampião a querosene localiza-a em um passado histórico. Contudo, é possível afirmar – seguindo Barthes – que detalhes como os ninhos de andorinhas e os gatos que miam são “supérfluos”, apenas cumprem um “efeito de real”. A precisão e a riqueza das descrições de Rothmann são particularmente notáveis quando ele se volta para as paisagens destruídas pelos bombardeios aliados – dos cinco autores do corpus primário, é ele o que mais se aproxima do cânone das literaturas de guerra, em particular as produzidas por vítimas e veteranos, em seu esforço de capturar e comunicar a devastação física causada pelo conflito na geografia do continente europeu. Há uma atenção especial a contrastes e sobreposições entre objetos de guerra – tanques, bombas, corpos mutilados, caminhões –; e paisagens agrárias, pastorais e rurais – fazendas, gado, animais selvagens – que remetem às origens do protagonista. A seguinte passagem, que narra o cenário visto por Walter a caminho de Stuhlweißenburg, é um exemplo:

A paisagem era plana até o horizonte, a grama do ano anterior destruída pela chuva. Aqui e ali a força de um poço alçava aos céus, refletida no azul das poças e pegadas de casco. Ninguém em lugar nenhum, nenhum gado, mas entre as cabanas queimadas ou destroçadas ao longo estrada havia campos arados. Milhos verdes cintilavam sobre o solo quebradiço e até marcas das correntes de tanque foram usados como sementeiras; folhas de beterraba com seus caules vermelhos emergiam da cobertura de palha. (ROTHMANN, 2019, p. 116)<sup>330</sup>

A sobreposição entre os elementos da vida camponesa e agrária, e da produção (e destruição) fabril e militar que pode ser notado nesse trecho – como os milhos ainda verdes que brotam dos sulcos abertos pela passagem dos tanques de guerra ou a estrutura superior do poço que é descrita como uma “força” – é recorrente ao longo do livro. Nota-se uma espécie de amálgama entre narrador onisciente e protagonista, na medida em que os aspectos do ambiente aos quais a prosa descritiva chama atenção são aqueles que um jovem de origem camponesa atentaria – é como se o olhar do narrador tentasse traduzir o olhar de Walter.

Se, nos outros autores discutidos, a voz narrativa onisciente se ocupava de expor, em alguma medida, a interioridade da consciência dos personagens, em Rothmann isso quase não acontece. Quando há vislumbres das psiquês de Walter, eles são dados quase integralmente

---

<sup>330</sup> „Das Land war flach bis zum Horizont, das Vorjahresgras vom Regen zerdrückt. Hier und da stieg der Baumgalgen eines Brunnens in den Himmel, der sich blau in Pfützen und Hufabdrücken spiegelte. Nirgendwo Menschen, kein Vieh, doch zwischen den verbrannten oder eingefallenen Bauernkaten längs der Straße gab es bewirtschaftete Felder. Auf bröckeligem Boden schimmerten junge Maispflanzen, und sogar die Abdrücke der Panzerketten hatte man als Saatgrund benutzt; Rübenblätter ragten an ihren roten Stängeln aus dem Strohmulch hervor.”

pela descrição de suas ações e reações ao ambiente e aos acontecimentos ao seu redor. Um exemplo está em uma das principais passagens do romance, quando Walter visita Fiete na cela do amigo, na noite anterior à sua execução por deserção. Após uma conversa marcada por desilusão e tristeza, os dois amigos ficam lado a lado, em silêncio, no frio da cela, enquanto fumam cigarros e bebem conhaque. O afeto entre eles, o medo da morte de Fiete e a tensão do ambiente são quase exclusivamente comunicados imagetivamente. O máximo de acesso à interioridade é o fato de que Walter “não conseguiu pensar em nada para dizer” e que o ruído que ele escutava do lado de fora o lembrava de acampar quando criança:

Walter, devolvendo-lhe [Fiete] a garrafa, nada disse, não sabia o que dizer, e ele bebeu o que restava da aguardente e a jogou sobre os nabos, onde ela pousou intacta; não houve barulho de vidro estilhaçando. Mas alguns frutos se agitaram, um barulho surdo que parecia com madeira ou osso, seguido por uma nuvem de poeira. Marrom acinzentada, a poeira flutuou pelo porão, à luz das velas; o cheiro forte do solo seco no sol vinha do campo, o outono da colheita, e Fiete encostou seu corpo contra Walter de novo e fechou os olhos.

Sua respiração era pesada e um pouco ofegante, sua jugular pulsava rapidamente; Walter conseguia sentir o garoto tremendo, o medo. Ele tirou cera do seu ouvido e escutou: nenhum som no corredor. A artilharia do outro lado do rio também silenciou e talvez ambos tenham cochilado na palha por um instante. Para ele, pelo menos, com a parede fria nas suas costas, o som agudo em algum lugar sob os nabos parecia o chiado e o assobio da lenha úmida na fogueira dos acampamentos de sua infância, e ele saltou quando o amigo o cobriu com parte do cobertor. “Você está tremendo”, ele sussurrou. (ROTHMANN, 2019, p. 164).<sup>331</sup>

A escolha por evocar a interioridade de seus personagens com uma linguagem mais sensual do que intelectual é deliberada: em uma entrevista com o *Spiegel*, o entrevistador diz a Rothmann que seus textos eram “inesperadamente sensuais para a literatura de língua alemã”<sup>332</sup> e que, por isso, o autor fora criticado quando da publicação de *IFs*, acusado de tornar a Segunda Guerra Mundial *kitsch*. Rothmann responde:

Isso não é uma categoria para mim. Eu não sei o que é arte, como eu vou saber o que é *kitsch*? [...] Se você não aborda o intelecto no mundo germanófono, mas cria

---

<sup>331</sup> „Walter, der ihm die Flasche zurückgab, sagte nichts, wusste nichts zu sagen, und er kippte den Schnapsrest hinunter und warf sie in die Rüben, wo sie aber heil blieb; man hörte kein Klirren. Doch gerieten einige Früchte ins Kollern, ein dumpfes Geräusch, das nach Holz klang oder Knochen und dem kurz darauf eine Staubschwade folgte. Graubraun wölkte sie durch den Keller, das Kerzenlicht, man roch die würzige, von der Sonne getrocknete Ackererde, den Herbst den Ernte, und Fiete schmiegte sich wieder an ihn, schloss die Augen. Sein Atem ging schwer und leise keuchend, die Halsader pochte schnell; Walter konnte das innere Zittern des Jungen fühlen, die Angst. Er pulte sich Wachs von den Fingern und horchte: Im Gang kein Laut. Auch die Geschütze jenseits des Flusses waren verstummt, und beide mochten sie kurz eingenickt sein auf dem Stroh. Ihm jedenfalls, die kalte Wand in Rücken, kam das Fiepen irgendwo unter den Rüben wie das Zischen und Pfeifen feuchter Scheite in den Lagerfeuern der Kindheit vor, und er schreckte zusammen, als der Freund einen Teil der Decke über ihn schlug. ‚Due zitters‘, flüsterte er.“

<sup>332</sup> “Ihre Texte sind ungewöhnlich sinnlich für die deutschsprachige Literatur[...]“

sentimentos, essa acusação rapidamente aparece. É claro, pensamentos são fáceis de expressar em nosso idioma incrivelmente complexo. Mas criar algo com ele que mexe com seu coração ou que arrepia os cabelos da sua nuca é quase como dançar um tango em botas de borracha.<sup>333</sup> (ROTHMANN, 2018)

A passagem do tempo em *IFs* é um pouco menos clara do que nos outros romances. Em uma cena da primeira metade do livro, quando Walter tem sua primeira tarefa após ser alistado na Waffen-SS, a narração informa que as nuvens “se espalhavam aqui e ali contra o céu azul pálido de março” (ROTHMANN, 2019, p. 54)<sup>334</sup>; um pouco adiante, quando ele está na cidade de Tata, diz-se que os “os densos bosques de carvalho mal estavam verdes em março, oferecendo pouca cobertura dos aviões” (ROTHMANN, 2019, p. 88)<sup>335</sup>; mais tarde, quando Walter está prestes a sair de Tata rumo a Stuhlweißenburg, “[o] sol de março brilhava sobre a cidade” (ROTHMANN, 2019, p. 115)<sup>336</sup>; e, por fim, quando ele acaba de receber a notícia de que terá de compor o pelotão responsável pelo fuzilamento de Fiete, um dos soldados diz que “[h]oje é vinte e nove de março” (p. ROTHMANN, 2019, p. 141)<sup>337</sup>. Além disso, as últimas cenas do romance contemplam o período logo antes, durante e imediatamente após a rendição alemã no início de maio de 1945. Por fim, naturalmente, o próprio título do romance – “morrer na primavera”, em português – deixa evidente que a ação se passa durante a primavera do ano final da guerra. Portanto, embora frequentemente não fique muito claro quanto tempo se passou entre uma cena e outra, e saltos de horas e de semanas na narrativa ocorram com a mesma naturalidade e sem marcas evidentes, o tempo ainda é completamente linear e respeita a documentação histórica – ou seja, se o romance for lido à luz do recuo das tropas alemãs entre março e maio de 1945, é possível compreender sem grandes dificuldades o seu recorte histórico-temporal.

A prosa de Marianne Nishihata em *AeG* tende mais à descrição de ações propriamente ditas do que das locações onde elas se passam. Ainda assim, o romance não se furta de fazer ocasionais descrições detalhadas dos ambientes – contudo, chama a atenção que há, nessas descrições, frequentemente, o tom “didático” da autora. Seu texto é bastante explicativo na forma como apresenta o passado. Em alguns trechos, isso surge de maneira mais indireta, com

---

<sup>333</sup> “Das ist für mich keine Kategorie. Ich weiß nicht, was Kunst ist, wie kann ich wissen, was Kitsch ist? [...] Wenn man sich im deutschsprachigen Raum nicht an den Intellekt wendet, sondern Gefühle erzeugt, dann kommt ganz schnell dieser Vorwurf. Gedanken lassen sich in unserer wunderbar komplexen Sprache natürlich leicht zum Ausdruck bringen. Aber mit ihr etwas gestalten, das einem das Herz hebt oder einem die Nackenhaare sträubt, das ist fast wie Tango tanzen in Gummistiefeln.“

<sup>334</sup> „[...] die Wolken, die hier und da auseinandertrieben vor dem zartblauen Märzhimmel.“

<sup>335</sup> „[...] und dann boten die an sich dichten, im März aber noch kaum begrüntem Eichenwäldern wenig Deckung vor den Fliegern.“

<sup>336</sup> „Hell stand die Märzsonne über dem Ort.“

<sup>337</sup> „Der neunundzwanzigste März ist heuer.“

o uso de locuções como “ou seja” e “algo como”, no que parece um esforço de tornar claro para o leitor detalhes que o narrador – ou a autora – julga que podem “passar batidos”, como no exemplo a seguir:

O acampamento na região de Pisa ficava em uma grande depressão retangular, cercada por pinheiros – ou seja, era naturalmente protegido e camuflado. Era denominado *Staging Area N° 3*, algo como “área de treinamento número 3”, e sua topografia dava a falsa sensação de que estaria imune a qualquer ataque inimigo. (NISHIHATA, 2015, p. 195).

Essa estratégia não se restringe apenas às suas descrições do front italiano; mesmo o passado brasileiro recebe tratamento similar, como quando a narrativa se dedica a narrar a história da construção da Avenida Presidente Vargas em Mogi das Cruzes, trecho em que Nishihata busca explicitar até ao que se refere a expressão “Estado Novo” no contexto do varguismo:

Faltavam quarenta minutos para as oito horas da manhã e Yamada e seu batalhão receberam ordens para se posicionar na Avenida Beira-Mar, enquanto os demais colegas se dividiriam entre a Rio Branco e a própria Avenida Presidente Vargas. Às oito em ponto o exército inteiro deveria estar a postos.  
A construção da avenida, que ligaria o centro à zona norte, levou três anos para ser finalizada e a inauguração oficial seria naquele 7 de setembro de 1944. Desde 1938 Vargas tinha como objetivo transformar o local em um marco do Estado Novo, como ficou conhecido seu regime ditatorial. Com 3,5 quilômetros, as obras da avenida arrancaram da paisagem mais de novecentos imóveis, incluindo igrejas, além de pedaços de praças e parques. (NISHIHATA, 2015, p. 158-159).

De forma semelhante a Davies, a prosa de Nishihata também tem momentos quase dissertativos, em que a voz narrativa e a voz dos protagonistas se confundem em uma espécie de discurso indireto livre, que dá acesso não só à interioridade dos personagens, mas às suas posturas epistemológicas. Um exemplo é o parágrafo de abertura do capítulo 25, “Linha de frente”:

Pensamentos têm o poder de transportar as pessoas para o passado e até mesmo para o futuro, além de alterar o presente. O gosto pode ser doce, mas também há chances de ser indigesto. Porém o importante é voltar, ir ou permanecer da maneira que quiser. Ao guardar a pequena caixa de madeira talhada com rosas na tampa e fecho dourado, Ilma colocava na mala todas as memórias em forma de letras que tinha de Tomiyo. (NISHIHATA, 2015, p. 208)

É interessante notar também que a onisciência do narrador de Nishihata é ainda mais ampla que a de Davies, estendendo seu domínio não só à interioridade dos dois protagonistas

como, também, da de outros personagens – por exemplo, Ferreirinha, o carteiro responsável pelas entregas na casa da família de Ilma em Mogi das Cruzes:

O jovem estava nessa função há um ano, e **era ciente do impacto** que os envelopes que trazia em sua bolsa causavam nos corações dos destinatários. Praticamente se desculpava quando não havia o que entregar além dos recados de contas a pagar. **Sentia-se responsável** pela felicidade daqueles olhos castanhos, de onde recentemente só saíam lágrimas de tristeza. (NISHIHATA, 2015, p. 14, grifo meu).

Há que se ressaltar, ainda, que o arranjo da cronologia de *AeG* é menos linear que os exemplos anteriores. O romance é repleto de *flashbacks* e *flashforwards* entre o período em que Yamada está no front, a partir de 1944, e os anos anteriores de sua vida e da de Ilma, especialmente a partir de 1940. Ao contrário de *AtLWCS*, essas idas e vindas não são estruturalmente separadas por conjuntos de capítulos, acontecendo de forma irregular ao longo de todo o romance. Apesar disso, não há, de fato, uma ruptura com a lógica da linearidade histórica – pelo contrário, o romance é repleto de datações precisas que localizam a ação no tempo, marcadas inclusive por um índice de “real”, as correspondências entre Ilma e Yamada reproduzidas ao longo do romance (cf. 4.5.). Dessa forma, não é possível afirmar que *AeG* rompe com o modo realista.

Dentre os romances do corpus primário, *AdG* é, talvez, o que mais se afasta dos paradigmas do modo realista delineados até aqui. A sua opção pela narrativa em primeira pessoa o leva a longos trechos de divagação pessoal por parte do protagonista e serve de motivação para uma cronologia relativamente “vacilante”, em especial na narrativa de moldura, dedicada à vida de seu protagonista após o retorno do cativo. Blanco Corredoira não se dedica muito às descrições físicas dos espaços – quando a narrativa narra alguma “exterioridade”, é uma exterioridade voltada para a ação dos personagens e, especialmente, para a percepção que José Maseda tem delas. Quando há descrições mais detalhadas do espaço físico, são descrições de interesse mais histórico-documental do que estético-ficcional – aspecto no qual o romance se assemelha a *AeG*. Um exemplo é apresentação da cidade de Novgorod:

Novgorod, que quer dizer cidade nova, é, curiosamente, a cidade mais antiga da Rússia. Foi um achado dos vikings que desceram o rio Volkhov desde o golfo da Finlândia até o lago Ilmen. Os que não são russos escreveram o nome do rio de todas as maneiras imagináveis: Wólchov, Wólchow, Vólchov, Wóljov... mas os russos o pronunciam como Vóljov e escrevem em cirílico da seguinte forma: Вóлхов.

Ali, onde começa o imenso lago, foi construída a cidade. Seu *kremlin*, ou fortaleza, é uma robusta muralha de ladrilhos vermelhos, arrematada em cada esquina com sóbrias torres que parecem as de um castelo com telhado a quatro águas. Dentro da

fortaleza, mas visível de fora dela, está a cidade antiga: a catedral de Santa Sofia com suas cúpulas douradas e o velho campanário de onde foram arrancados, durante a guerra, os majestosos sinos, que foram rolando até a margem do rio. (BLANCO CORREDOIRA, 2011, pos. 1052).<sup>338</sup>

Outra tendência que se faz notável no trecho destacado é a organização “oscilante” da prosa de Blanco Corredoira, cheia de vai-e-vem: no trecho, por exemplo, o narrador-protagonista alude à catedral de Santa Sofia e aos sinos que “foram rolando até a margem do rio”, momento que é retomado muito posteriormente no romance. Após o personagem Miguel Ángel, companheiro de *gulag* de José Maseda contar ao protagonista uma história sobre um “cigano” [*gitano*], Gamero, ter recuperado a cruz da igreja bombardeada e a levado até a Espanha, o protagonista desloca a narrativa para o pós-guerra e reproduz a carta de um comandante divisionário, Alfredo Bellod, que conta a verdade sobre o transporte dessa cruz de Novgorod até Burgos, na Espanha (BLANCO CORREDOIRA, 2011, pos. 2781). Temos, então, a mesma anedota narrada em três momentos distintos: a primeira menção ao bombardeio do campanário, que ocorre ao narrador quando ele conta da sua chegada em Novgorod em 1941 (BLANCO CORREDOIRA, 2011, pos. 1052); depois, em 1947, seu companheiro Miguel Ángel conta a história do “cigano” Gamero, que teria ocorrido no Corpus Christi de 1942 (BLANCO CORREDOIRA, 2011, pos. 2742); por fim, Maseda se lembra de “muitos anos mais tarde” – presume-se, portanto, após o regresso do Semíramis, em 1954 – encontrar entre “os papéis velhos” a carta do comandante Alfredo Bellod, que é datada de 1943 (BLANCO CORREDOIRA, 2011, pos. 2781).

Há, porém, uma distinção muito importante entre o papel que essa cronologia vacilante cumpre em *AdG* e o que estratégias semelhantes, mas, na maior parte das vezes, mais radicais, cumprem nas metaficcões historiográficas pós-modernistas. Enquanto nessas a ruptura com a linearidade serve para minar a autoridade do discurso historiográfico, no romance de Blanco Corredoira o objetivo parece ser, justamente, o contrário: atribuir uma autoridade ao discurso romanesco a partir da imitação estilística do discurso testemunhal/memorialístico dos livros de memórias dos divisionários espanhóis (cf. 4.4.;

---

<sup>338</sup> “Novgorod, que quiere decir ciudad nueva, es, curiosamente, la ciudad más antigua de Rusia. Surgió como un hallazgo de los vikingos que descendieron el río Voljov desde el golfo de Finlandia hacia el lago Ilmen. Los que no son rusos han escrito el nombre del río de todas las manera imaginables: Wólchov, Wólchow, Vólchov, Wóljov... pero los rusos lo pronuncian como Vóljov y lo escriben en cirílico de la siguiente forma: Вólхов. Allí, donde empieza el inmenso lago, se construyó la ciudad. Su *kremlin* o fortaleza es una robusta muralla de ladrillo rojo, rematada en cada esquina con sobrias torres que parecen las de un castillo con tejado a cuatro aguas. Dentro de la fortaleza, pero asomándose a ésta, se encuentra la ciudad antigua: la catedral de Santa Sofia con sus doradas cúpulas y el viejo campanario del que se desprendieron en la guerra las majestuosas campanas, que fueron rodando hasta la orilla de río.”

4.6.). É possível afirmar que há, inclusive, o cuidado de evitar que o caráter instável e vacilante da cronologia memorialística sabote o “testemunho de tudo – de umas e outras verdades” (BLANCO CORREDOIRA, 2011, pos. 12, **grifo nosso**) – como o próprio autor coloca no prefácio. Ao evocar, no final da história do sino da igreja de Novgorod, a carta do comandante Alfredo Bellod – um personagem real da história da Divisão Azul, cujas memórias foram publicadas sob o título de *Soldado em Tres Guerras* (2004) –, Blanco Corredoira, por meio da voz de seu narrador-protagonista José Maseda, parece querer restabelecer a certeza dos fatos, após o conto insólito sobre o “cigano” Gamero.

A ausência de uma prosa descritiva, o uso da primeira pessoa do singular e uma cronologia cuja linearidade busca simular a organização temporal da memória separam *AdG* dos outros romances deste corpus. Contudo, ao levar em consideração as intenções expressas pelo autor na introdução e o seu repetido apelo às fontes testemunhais ao longo do texto, não é possível sustentar que Blanco Corredoira tenha pretensões análogas às das metaficções historiográficas. Os efeitos do uso da primeira pessoa pelo romancista espanhol em nada se parecem, por exemplo, com o que descreve Hutcheon sobre o “eu” que emerge no romance *G.*, de John Berger:

Na ficção, essa atenção [aos processos de supressão da identidade enunciativa] tomou a forma da ênfase textual no “eu” que narra e no “você” que lê. Na metaficção historiográfica de John Berger, *G.*, o narrador trabalha para nos fazer cientes das convenções usuais da narrativa em terceira pessoa que, efetivamente, condicionam o contexto do nosso entendimento como leitores. Por exemplo: “No seu olhar há uma expressão de liberdade que ele recebe como tal, mas que nós, para conseguirmos localizá-la em nosso mundo de terceiras pessoas, temos que chamar de um olhar de simultâneo apelo e gratidão”. Somos forçados a ver que a linguagem é dotada de significado pelo contexto, por quem fala (e escuta/lê), onde, quando e por quê: “As mesmas palavras [substantivos sexuais] escritas em discurso indireto – seja como insulto ou descrição – assumem um caráter distinto e perdem seu itálico, porque elas então se referem ao falante falando e não diretamente aos atos sexuais”. O discurso do narrador é paradoxalmente pós-moderno, contudo, pois ele ao mesmo tempo inscreve o contexto e então contesta seus limites: “Então por que eu quero descrever sua experiência exaustivamente, definitivamente, quando eu reconheço totalmente a impossibilidade de o fazer? Porque eu a amo. Eu amo você Leonie.... Foi *ele* que disse *isso*.” Esse desliz da primeira para a terceira pessoa (e entre diferentes primeiras pessoas) reaparece sempre que o narrador fala sobre amor ou sexo – as atividades participatórias das quais ele aparenta não conseguir se excluir. (HUTCHEON, 2004, p. 76)<sup>339</sup>

<sup>339</sup> “In fiction this attention has taken the form of overt textual emphasis on the narrating ‘I’ and the reading ‘you’. In John Berger’s historiographic metafiction, *G.*, the narrator works to make us aware of the usual conventions of third-person narrative which, in fact, condition the context of our understanding as readers. For example: ‘The look in her eyes is an expression of freedom which he receives as such, but which we, in order to locate it in our world of third persons, must call a look of simultaneous appeal and gratitude’. We are forced to see that language is given meaning by context, by who is speaking (and listening/reading), where, when, and why: ‘The same words [sexual nouns] written in reported speech – either swearing or describing – acquire a different character and lose their italics, because they then refer to the speaker speaking and not directly to the

Não há, em *AdG*, nenhum nível de experimentação próximo ao descrito por Hutcheon ao discutir o romance de Berger. Apesar da prosa marcada por “vai-e-vem”, da presença de momentos de dúvida histórica e da voz em primeira pessoa extremamente definida, não há nenhum momento em que o texto chama atenção para sua própria ficcionalidade, em que a linguagem enuncia seu estatuto linguageiro, como ocorre no exemplo de Hutcheon – em suma, se há metaficcionalidade na prosa de Blanco Corredoira, é apenas a metaficcionalidade latente e inevitável de qualquer ficção histórica a que alude de Groot (cf. 2.2.), e não a prosa metaficcional pronunciada dos romances pós-modernistas.

Nota-se, portanto, que apesar de particularidades e até de um caso de relativo *outlier* (o romance de Blanco Corredoira), a tendência geral dos romances contemporâneos sobre a Segunda Guerra Mundial é a de aderir a um modo de narração realista, marcado pela atenção às descrições físicas e aos aspectos de exterioridade, por uma confiança no potencial mimético da prosa, pela organização linear do tempo, coerente com a cronologia histórica estabelecida e, principalmente, pela ausência de estratégias pronunciadas de metaficcionalização. Essa confiança pronunciada na mimese, além de sugerir uma filiação literária que mais se aproxima do romance histórico scottiano como definido por Lukács do que das metaficções historiográficas da segunda metade do século XX, articula-se com o estatuto dos discursos testemunhais e memorialísticos presentes nas obras de forma a não apenas produzir efeitos de sentido específicos mas, também, engendrar implicações éticas de representação historiográfica, como discutirei adiante (cf. 4.4.; 4.5.; 4.6.).

### 4.3. Traços distintivos da ficção histórica

A análise da seção anterior, focada em um nível linguístico mais “rente à página”, apontou para uma aproximação entre os romances contemporâneos sobre a Segunda Guerra Mundial e os romances históricos de tradição scottiana como definidos por Lukács, especificamente no que compete ao seu estilo tributário do modo realista. Ainda assim, constatar que tais romances operam no modo realista e que versam sobre um período histórico que antecede em várias décadas o seu momento de produção não são condições suficientes para categorizá-los inquestionavelmente como “romances históricos”. Nesta seção, inicio uma

---

acts of sex’. The narrator’s discourse is paradoxically postmodern, however, for it both inscribes context and then contests its boundaries: ‘Then why do I want to describe her experience exhaustively, definitively, when I fully recognize the impossibility of doing so? Because I love her. I love you Leonie... It was *he* who said *this*’. This slippage from first to third person (and between different first persons) reappears whenever the narrator writes of love or sex – the participatory activities from which he cannot seem to exclude himself.”

investigação detalhada do nível diegético dos romances de forma a sustentar com mais firmeza essa aproximação conceitual.

A partir do marco teórico circunscrito pelas obras de Lukács (2011) e de Groot (2010; 2016), há inúmeras vias de investigação que podem ajudar a definir os romances do corpus primário como exemplos de romances históricos. Percorrer cada uma delas implicaria um extenso trabalho analítico que, sozinho, constituiria uma tese inteira; dessa forma, opto aqui por um recorte focado em duas facetas do gênero elencadas por de Groot que considero pertinentes ao enfoque desta pesquisa: a representação de objetos indiciais de posseidade e o potencial de intervenção na construção e desconstrução de discursos históricos nacionais e étnicos.

#### 4.3.1. *A comunicação em massa como índice de posseidade*

Jerome de Groot dedica uma sessão de seu estudo *Remaking History* às relações que ele percebe entre as representações de determinados objetos físicos em ficções históricas e a perspectiva sobre o passado histórico que elas engendram. No livro, o autor se concentra nas imagens do cigarro e do anel como esses “objetos indiciais de posseidade”, artefatos dotados de uma materialidade que nos é, simultaneamente, familiar e estranha, e que mediam, portanto, a relação com um passado que é, também, simultaneamente familiar e estranho. “Os objetos”, afirma, “[...] chamam atenção para a lacuna ética e ontológica entre o antes e o agora, e o desejo por uma integridade da expressão (uma historiografia firme da concretude) que é impossível” (DE GROOT, 2016, p. 89).<sup>340</sup> O que faz com que esses objetos sirvam como pontes que, simultaneamente, cobrem e desvelam essa lacuna é o fato de que eles se situam em um lugar entre o familiar e o não-familiar – a exemplo do cigarro, que de Groot analisa no âmbito da série de TV estadunidense *Mad Men* (2007-2014): um item corriqueiro e familiar para o público contemporâneo mas que, quando retratado proeminentemente no contexto do mundo corporativo dos anos 1960 – no qual se fuma em lugares fechados, aviões, elevadores, e o cigarro se apresenta como ícone de sofisticação – realça a “alteridade” do passado em relação ao presente.

De Groot ressalta, ao longo do capítulo, o fato de que a “materialidade do passado” circunscrita nesses objetos anda lado a lado com a evanescência desse mesmo passado, seu caráter irrecuperável e fantasmagórico. Ainda usando o exemplo dos cigarros de *Mad Men*, o

---

<sup>340</sup> “The objects [...] artfully draw attention to the ethical and ontological gap between then and now, and the desire for a wholeness of expression (a firm historiography of actuality) that is impossible.”

autor reforça como o uso cenográfico do tabagismo “localiza os corpos no passado histórico, enquanto articulam o fato de que aqueles que fumam na câmera estão apenas usando o cigarro como performance da passeidade, como adereços que denotam sua alteridade” (DE GROOT, 2016, p. 105)<sup>341</sup>. No seriado isso se dá, por exemplo, afirma de Groot, na representação do apelo, durante os anos 1950 e 1960, aos potenciais “benefícios à saúde” do uso do cigarro – uma representação “historicamente autêntica”, pois de fato foi esse o discurso publicitário da indústria tabagista durante aquela época, mas, ao mesmo tempo, uma representação muito evidentemente deliberada, que busca criar um efeito de estranhamento (e até de humor) para o público da série, um público do século XXI que é plenamente consciente dos males do tabagismo (DE GROOT, 2016, p. 95). Ao chamar atenção para o seu uso passado, tais objetos apontam, simultaneamente, para seu próprio caráter “cenográfico”, “ficcional” – portanto, seu caráter de “presente histórico”, assim sublinhando a tensão permanente entre a possibilidade e a impossibilidade do resgate pleno do passado:

Ao olhar para o passado, algo que deveria ser compreensível e entendível, algo que é a fundação do agora, ficções históricas apresentam ao público um conjunto de elementos insubstanciais. Essas “coisas” transitórias estão lá e não estão lá, assim como a ficção histórica é física e imaginada. Os objetos materiais do passado aos quais as ficções históricas se dedicam sabotam a “densidade e solidez” de um presente predicado sobre um entendimento e propriedade (e dominação) do passado através de um discurso que é a história. [...] As ficções históricas apresentam, escondidas à plena vista, algo profundamente perturbador. Ao imitar o passado, seu jogo e performance da “história” (e frequentemente de uma história que não pode, não poderia, não aconteceu), elas constituem uma fantasmagoria na cultura popular, algo externo ao “conhecimento”. [...] Eles [os objetos] são reais e irrealis, presentes e ausente. Eles representam a incursão do passado no presente, mas, ao mesmo tempo, a inércia das coisas do passado até que sejam trazidas à vida no agora. (DE GROOT, 2016, p. 110-111)<sup>342</sup>.

Objetos que pertencem à vida contemporânea, mas cujos usos e significados no passado são marcadamente “estranhos” para o olhar presente, tornam-se dispositivos narrativos que marcam a historicidade e a passeidade, através de um elo de continuidade e

---

<sup>341</sup> “[...] it places the bodies of the past in history, while articulating the fact that those smoking on-screen are merely using the cigars to perform pastness, as props to signify their alterity.”

<sup>342</sup> “Looking at the past, something that should be comprehensible and understandable, something that is the foundation of now, historical fictions present an audience with a set of insubstantial elements. These transitory ‘things’ are there and not there, just as the historical fiction is physical and imagined. The material objects of the past that historical fictions dwell upon undermine the ‘density and solidity’ of a present that is predicated upon an understanding and an ownership (and a dominance) of the past through a discourse that is history. [...] Historical fictions present, hidden in plain sight, something profoundly unsettling. In their mimicking of the past, their playing and performance of ‘history’ (and often of a history that cannot, could not, did not happen), they render a ghostliness within popular culture, something outside ‘knowledge’. [...] They represent the incursion of the past into the present, but, simultaneously, the inertness of the things of the past until made to live in the now”.

ruptura entre o passado e o presente – algo próximo ao que Lukács propunha da figuração do passado como a “pré-história do presente”, contudo, não denotado pela luta de classes ou os conflitos sociais, mas sim pela materialidade/imaterialidade dos objetos em cena. Mais do que dizer simplesmente que “o passado antecedeu o presente”, esses objetos parecem dizer que o passado era dotado **da mesma materialidade e concretude** do presente, enquanto, ao mesmo tempo, dizem que o passado é **irrecuperavelmente outro/evanescente** em relação ao presente. Como diz de Groot:

O objeto nas ficções históricas permite esse movimento, essa escorregada pelo tempo (com implicações éticas). [...] Em particular, este capítulo alerta para a duplicidade dos objetos em representações históricas ficcionais e para como eles funcionam de diversas formas e são carregados de múltiplos sentidos. [...] Essas ficções consideram a materialidade do artefato localizado fisicamente no “agora” que permite a jornada imaginativa ao passado. O objeto ficcionalizado e sua manifestação constituem uma relação com o passado e ilustram os problemas inerentes à comodificação e à ficcionalização do passado irrecuperável. Portanto, ele desloca a identidade contemporânea predicada no *saber* o passado enquanto outro. Por consequência, o objeto permite a compreensão (e, possivelmente, a posse) do passado, a pontada do não-reconhecimento (o que é *aquilo?*), a ênfase na contemporaneidade, o *queering* da experiência contemporânea e a sabotagem da autoconfiança da modernidade. Ele demonstra a ligação com o então e o sentido do movimento mediado que existe no binário antes/agora. Assim, ele sublinha a síncope do tempo (aquilo era antes, isso é agora). (DE GROOT, 2016, p. 90)<sup>343</sup>

Nas seguintes subseções, proponho-me a investigar a presença de dois meios de comunicação em massa recorrentemente apresentados nos romances do corpus primário cuja natureza e estratégias de figuração parecem evocar um índice de passeidade e demonstrar essa “ligação com o então e o sentido do movimento mediado que existe no binário antes/agora” sustentados por de Groot: o **cinema** e o **rádio**. A escolha por esses dois meios/objetos se justifica pela sua recorrência ao longo das obras, pela sua capacidade de sublinhar a passagem do tempo histórico por meio da tematização do encurtamento das distâncias ao longo do século XX e pelo seu caráter de *media* da memória (ASSMANN, 2011).

---

<sup>343</sup> “The object in historical fictions allows for this movement, this time-slip (with ethical implications). [...] In particular, the chapter is alert to the doubleness of objects in historical fictional rendering and the way that they are made to work in a variety of ways and are freighted with multiple meanings. [...] These fictions consider the materiality of the artefact encountered physically in the ‘now’ that allows the imaginative journey to the past. The fictionalized object and its manifestation render a relationship to the past and illustrate the problems inherent in commodification and fictionalizing about the unclaimable past. Hence, it dislocates contemporary identity predicated upon *knowing* pastness as other. Consequently, the object allows for the comprehension (and, possibly, ownership) of the past, the jag of misrecognition (what is *that?*), the underlining of contemporariness, the queering of contemporary experience, and the undermining of the self-confidence of modernity. It demonstrates the link to then and the sense of the mediating physical movement within the then/now binary. Through this, it highlights the syncopation of time (that was then, this is now).”

#### 4.3.1.1. O cinema

Como já discutido (cf. 1.; 3.), o cinema ocupou e ocupa um lugar privilegiado na constituição do “mito” da Segunda Guerra Mundial ou, ainda, da Segunda Guerra Mundial como “marca”. O papel central do cinema na comunicação em massa da guerra tem a peculiaridade de ser um traço em comum tanto do legado do conflito na memória coletiva quanto da experiência concreta de milhões de pessoas que viveram durante os anos 1940, desde aquelas em países como EUA e Brasil, que tinham nas imagens dos cinejornais (profundamente mediadas não só pela natureza intrinsecamente mediada do cinema, mas também pela censura governamental e pela propaganda de guerra) suas únicas janelas de acesso ao front, até aquelas combatendo na Europa, África ou no Pacífico que, como Hennessey no romance *The Naked and the Dead*, percebiam suas próprias experiências de combate “como um filme” (MAILER, [1948]/2010, p. 36). Em outras palavras: a mediação do front pela linguagem do cinema é um elo que une o olhar presente, histórico, cultural sobre a guerra, ao olhar passado, testemunhal, “real”.

Esse estreito laço semiótico entre o cinema e a Segunda Guerra Mundial é preservado ao longo do século XX de tal forma que ainda pode ser notado nos romances contemporâneos sobre o conflito. O cinema – como objeto, na forma do rolo de película; como espaço, na forma da sala de cinema; e como experiência, no ato de assistir a um filme – é o mais recorrente objeto indicial da passeidade da Segunda Guerra Mundial entre os romances do corpus primário desta pesquisa. Como proposto a seguir, o recurso constante a ele como objeto, espaço e experiência, presente em diferentes medidas em todas as obras, oferece esse nexo de ligação entre o agora e o então, ao apresentar ao leitor do século XXI uma experiência familiar – a ida ao cinema – enquanto, ao mesmo tempo, atesta a absoluta alteridade do tempo passado, a partir do estranhamento dessa experiência, sublinhada pelas profundas transformações tecnológicas e culturais que a sétima arte sofreu desde os anos 1940.

Quando Rotheram, o judeu alemão exilado que trabalha como interrogador da inteligência britânica durante a guerra, é encarregado de interrogar o oficial nazista, prisioneiro de guerra e suposta vítima de demência Rudolf Hess, no prólogo de *The Welsh Girl*, ele leva consigo um rolo de película do longa-metragem *Triumph des Willens* [*O Triunfo da Vontade*], com o objetivo de agitar as memórias de Hess e conseguir extrair do oficial uma confissão de seus crimes contra a humanidade, além de uma prova de que sua demência era somente uma atuação. A cena chama atenção para a lacuna que existe entre o envelhecido Rudolf Hess em setembro de 1944, mantido prisioneiro em um campo no País de Gales, e o

jovem Hess que discursava para a multidão em Nuremberg em 1934. Os “dois Hess” são comparados e contrastados algumas vezes durante o prólogo; a primeira é ainda nos parágrafos iniciais, apresentados no original em itálico, que descrevem a projeção do filme:

*A tela dissolve para uma tomada de Hitler em um pódio, enquanto um batalhão de homens, sabres reluzentes repousando em seus ombros, marcham diante dele sob a forte luz do sol. Ao seu lado e um pouco para trás no palco está um homem de beleza severa, mais magro e mais alto que o Führer. Na cena seguinte, a mesma figura está em um púlpito, um microfone reluzente diante de si, exortando a multidão apaixonadamente. Sua mão corta o ar; uma mecha brilhante de cabelo cai sobre sua frente. Ele encerra seu discurso gritando “Sieg heil!” de novo e de novo até que a multidão ecoe.*

*O rolo acaba e, enquanto o filme é trocado, uma mão é estendida na escuridão e oferece um cigarro à figura sentada em uma poltrona. Ele retira um do maço e abaixa sua cabeça para que acendam. Lá está o clarão da chama tremeluzente, e nele sua face está temporariamente visível. Mais velho, mais magro e mais desgrenhado, ainda está reconhecível como o homem da tela: Rudolf Hess, antigo vice-líder do Terceiro Reich. (DAVIES, 2007, p. 2, grifo no original)<sup>344</sup>*

O trecho chama a atenção para a diferença entre o homem “de beleza severa”, “alto”, com uma “mecha brilhante de cabelo” e o homem “mais velho, mais magro e mais desgrenhado”, que é visível apenas por um flash de um isqueiro antes de sumir novamente na escuridão. A identificação entre os dois homens – “ainda está reconhecível como o homem da tela” – estabelece um elo entre o “presente” (1944) e o “passado” (1934); esse elo, porém, é ao mesmo tempo borrado na fantasmagoria entre o que era e o que é, entre o homem na tela e o homem na cadeira, comparados apenas durante o intervalo da fagulha de um isqueiro. Além disso, a prosa de Davies sugere ainda mais uma camada de temporalidade ao chamar atenção à materialidade de um modelo de projeção de cinema que é provavelmente estranho à maior parte de seus leitores contemporâneos – não só há a troca do rolo de película no trecho destacado como, no parágrafo de abertura, há a menção à sala se enchendo com o “forte cheiro químico de acetato, o fedor ionizado de pó queimado”<sup>345</sup> (DAVIES, 2007, p. 1).

A primeira frase do romance, alguns parágrafos antes do trecho acima, é curiosa: “[d]o lado de fora, o pôr-do-sol em *technicolor* está abrindo caminho para a varredura de holofotes

---

<sup>344</sup> “The screen dissolves to a shot of Hitler on a podium as a battalion of men, glinting spades on their shoulders, march past in powdery sunlight. Beside and a little behind him on the stage is a severely handsome man, slimmer and taller than the Führer. In the next scene, this same figure is at a lectern, a glinting microphone before him, passionately exhorting the crowd. His hand saws the air; a shining lock of hair falls across his brow. He ends his speech crying “Sieg heil” over and over until the crowd rings with it. The reel runs out, and as the film is being changed a hand reaches out of the gloom and offers the figure in the armchair a cigarette. He fumbles it out of the pack and bows his head to take a light. There is the flash then flutter of flame, and in it his face is momentarily visible. Older, gaunter, and more disheveled, it is still recognizably the man from the screen: Rudolf Hess, former deputy führer of the Third Reich.”

<sup>345</sup> “The room fills with the sharp chemical smell of acetate, the ionized stink of scorched dust”.

prateados sobre a distante Cardiff, enquanto uma mão puxa uma cortina de blecaute pelo céu”<sup>346</sup> (DAVIES, 2007, p. 1). O uso do “*technicolor*” para descrever o pôr-do-sol, naturalmente, chama atenção de imediato: a tecnologia de películas em três tiras de cores introduzidas no mercado cinematográfico pela empresa estadunidense Technicolor na década de 1920, que dominou o cinema em cores durante a chamada “Era de Ouro de Hollywood”, encarou um progressivo ostracismo a partir dos anos 1950, quando a indústria do cinema passou a preferir a tecnologia Eastmancolor, mais barata e tecnologicamente mais simples que o *technicolor* (THE HISTORY..., 2013). No ano de 2007, quando Davies publica *TWG*, o próprio padrão de películas coloridas já era algo em franco processo de superação, com o boom do cinema digital na década de 2000. Assim, a descrição do céu galês na frase de abertura do romance como um “pôr-do-sol em *technicolor*” projeta a imagem evocada pelo trecho em uma textura datada, típica de filmes dos anos 1940. Cabe ainda notar que, na mesma frase, a metáfora da projeção cinematográfica é parcialmente evocada em mais duas imagens. A primeira delas são os “holofotes prateados” que varrem o céu noturno, que alude tanto à luz dos projetores na sala quanto à tela lenticular prateada, típica das primeiras décadas do cinema (seu nome popular, *silver screen*, se tornaria na língua inglesa uma metonímia para a indústria cinematográfica como um todo), além de evocar também a sequência-título usada pela produtora *Twentieth-Century Fox* no início da projeção de todos os seus filmes, em que uma série de holofotes atravessam a tela sobre o logotipo da companhia. A segunda é a mão que “puxa uma cortina de blecaute pelo [*across*] o céu”; essa mão, percebemos na frase seguinte, evidentemente está fechando o blecaute da janela da sala de projeção onde estão Hess e Rotheram – porém, a partir da imagem da cortina que “fecha o céu de *technicolor* e holofotes prateados”, Davies constrói uma vertiginosa estrutura em abismo na qual, para o leitor, a sensação é de que se está vendo um filme em que personagens estão se preparando para ver um filme. Desde o “céu *technicolor*” da primeira frase do romance, Davies, a partir de uma estratégia autorreflexiva evidentemente herdada do legado pós-modernista discutido anteriormente, parece alertar ao leitor que o que ele está prestes a ler não é uma narrativa documental, mas um “filme em *technicolor*”. Ao mesmo tempo, o filme que Rotheram está prestes a passar para Hess é um documentário, e o objetivo do agente é justamente extrair uma **confissão** de Hess sobre a **verdade** dos crimes nazistas. Porém, o documentário é uma peça de propaganda nazista – assim, o seu próprio estatuto de

---

<sup>346</sup> “Outside, the technicolor sunset is giving way to the silvery sweep of searchlights over distant Cardiff as a hand tugs the blackout curtain across the sky.”

“documento da verdade” está sob suspeita. Em um capítulo de interlúdio no romance, Rotheram e Hess voltam à cena, interrompendo a narrativa principal de Esther e Karsten. Nele, prisioneiro e captor conversam sobre *Der Triumph des Willens*, e Hess compartilha sua opinião sobre a função do cinema como ferramenta de propaganda. Enquanto Rotheram afirma que o filme era apenas “propaganda para agitar as massas” (DAVIES, 2007, p. 222)<sup>347</sup>, Hess argumenta que a massa agitada por ele representava uma minoria. O sucesso do filme, diz o oficial nazista, está no efeito que ele causa nos espectadores que não se juntam às “massas agitadas”:

“Um filme desses”, Hess continuou, “faz algo mais importante do que agitar os poucos, você não acha? Ele transforma os outros em espectadores. Passivos, percebe? Você assiste a um filme, você se senta em um cinema, você vê coisas, você sente coisas, mas você não faz nada.” Ele se aproximou. “Aquele filme transformou nossas ações em um drama a ser assistido, comentado, como se só estivesse acontecendo em uma tela, em um *set*. Esquece a agitação. Esse é o poder do filme, traçar uma linha entre os que agem e os que assistem.” (DAVIES, 2007, p. 223).<sup>348</sup>

Nas primeiras duas páginas do romance, portanto, Davies coloca em cena Rudolf Hess – um personagem histórico, “real” – em uma situação factível. Hess, de fato, era prisioneiro em Cardiff em 1944 e, de fato, alegava demência dizendo não se lembrar de suas ações como oficial nazista. Entretanto, aqui, ele está em um mundo de um “céu *technicolor*”, onde contracenam com um personagem ficcional, Rotheram, e é obrigado a assistir a um filme documentário que, devido ao seu teor propagandístico, mantém uma relação problemática com a verdade. E então, mais de duzentas páginas depois, o romance retoma o filme a partir da colocação de Hess, que problematiza, ele próprio, o estatuto de verdade da peça de propaganda. Ele não faz isso ao afirmar que o filme mente: Hess põe em xeque essa veracidade ao mostrar como que, justamente pela sua natureza de espetáculo cinematográfico, o filme faz passar como “mentiras”, como “um drama a ser assistido”, um conjunto de terríveis políticas e ações que eram extremamente reais. A partir do cinema como objeto – o rolo de película, o projetor –, como espaço – a sala de projeção – e como experiência – a audiência de *Triumph des Willens* –, Davies, desde o início do romance, já lança o leitor no vertiginoso duplo efeito do romance histórico, do “jogo semissério de autenticidade e

---

<sup>347</sup> “Rabble-rousing propaganda.”

<sup>348</sup> “‘A film like that,’ Hess went on, ‘does something more important than stir the few, don’t you think? It makes the rest an audience. Passive, you see? You watch a film, but you do nothing.’ He leaned closer. ‘That film made our actions a drama to be watched, talked about, as if it were only happening on a screen, on a set. Forget incitement. That’s the power of film, to draw a line between those who act and those who watch.’”

pesquisa” a que alude de Groot (2016, p. 14), estabelecendo o caráter tenso material/imaterial do passado na ficção de teor histórico.

Rotheram parece também ser envolvido no vertiginoso jogo de materialidade/imaterialidade enquanto ele observa e toma nota das reações de Hess ao filme, no esforço de identificar no comportamento do oficial alguma evidência de que sua demência fosse uma farsa:

Inicialmente, Hess parecia entretido, observando a procissão solene de carros oficiais, a pompa. Era um filme cativante, Rotheram sabia, nauseantemente fascinante na forma que tornava belo o feio. [...] não era esforço algum para Rotheram manter seus olhos no prisioneiro. Toda a cena, desde que Hess entrara na sala, **parecera irreal**. Ele não podia acreditar que estava na presença do homem, como na noite que pensou ter tido um vislumbre de Marlene Dietrich entrando em um táxi na Leicester Square, mas depois nunca conseguiu ter certeza. Ele achava que, se tirasse os olhos de Hess, o homem desapareceria. (DAVIES, 2007, p. 12-13, grifo meu).<sup>349</sup>

Para Rotheram, a materialidade do próprio Hess é algo a se questionar; o oficial nazista pertence à mesma categoria de pessoas inalcançáveis e intangíveis que Marlene Dietrich – pessoas que só são “reais” nas telas de cinema. O tema da distinção entre o Hess da tela e o Hess de carne e osso vem à tona mais duas vezes no prólogo: em dado momento, Rotheram observa os demais agentes britânicos na sala e “nota Redgrave e Mills completamente envolvidos pelo filme, atentos ao Hess mais jovem, **aquele feito de sombra e luz**” (DAVIES, 2007, p. 15, **grifo nosso**)<sup>350</sup>. Em seguida, após a projeção do filme, quando indagado se consegue se reconhecer na película que acabou de assistir, ele diz que sim, mas que não tem memória dos eventos retratados, e se sente “[p]erturbado por não me lembrar, é claro. Como você se sentiria se te mostrassem e te falassem de coisas que você não tem memória? É como se minha vida tivesse sido tomada. **Aquele homem era eu, mas também era como um ator me interpretando**” (DAVIES, 2007, p. 16, grifo meu)<sup>351</sup>.

---

<sup>349</sup> “Initially, Hess seemed entertained, watching the stately procession of staff cars, the pageantry. It was a captivating film, Rotheram knew, queasily fascinating in the way it made the ugly beautiful. [...] it was no effort for Rotheram to keep his eyes on the prisoner. The whole scene, since Hess had entered the room, seemed unreal. He couldn’t quite believe he was in the man’s presence, like the night he thought he glimpsed Marlene Dietrich getting into a taxi in Leicester Square but afterwards could never be absolutely sure. If he took his eyes off Hess, he thought the man would disappear.”

<sup>350</sup> “[...] noticed Redgrave and Mills thoroughly engrossed in the film, intent on the younger Hess, the one formed from shadow and light.”

<sup>351</sup> “Troubled that I can’t remember, of course. How would you feel if you were shown and told things you had done that you had no memory of? It is as if my life has been taken from me. That man was me, but also like an actor playing me.”

A problemática tensão entre ficção e verdade histórica no cinema como um objeto indicial de passividade ressurgem no epílogo do romance, quando a narrativa se volta mais uma vez para Rotheram que, ao final da guerra, tem a missão de viajar por diferentes campos de prisioneiros conduzindo os esforços de desnazificação das tropas capturadas a partir da exibição de imagens documentais dos campos de concentração e extermínio:

Eles nunca são informados do que está por vir; apenas mais um rolo de filme, mais um longa, eles pensam. Rotheram fica no fundo do refeitório quando as luzes são apagadas e o projetor começa a zumbir. [...] A primeira coisa a capturar a atenção dos homens são as cercas, o arame farpado e os dormitórios baixos. Por um segundo, Rotheram está convencido, os homens devem pensar que estão prestes a verem a si próprios lá na tela, maiores que a vida.

O seu trabalho, ainda bem, é observar eles, os prisioneiros, e não o filme. Ele observa a forma que a fumaça dos seus cigarros ascende através dos raios do projetor como fantasmas aquáticos, ou como a luz prateada refletida ilumina seus ombros, mas, ainda assim, ele acaba deixando seu olhar se voltar para a tela, capturando fragmentos de filme. [...]

Rotheram desliga o projetor e há silêncio na escuridão. Nenhum dos homens sabe o que fazer, como reagir. É como se eles estivessem esperando, esperando pelo rolo ser trocado, esperando pelo filme, pela apresentação principal, se perguntando o que viria após isso, o que poderia fazê-los esquecer. Mas é claro, o show acabou.

Rotheram só sabe de um prisioneiro que aceitou os filmes completamente – um camarada que alegou ter visto sua própria mãe entre as mulheres alemãs levadas à Belsen para testemunhar – e ele foi espancado pelos outros até ficar roxo. Rotheram sabe que os filmes são verdadeiros, mas ainda assim eles estão sendo *usados* como propaganda. No fundo, ele simplesmente não tem certeza como ou sequer se homens podem ser forçados a acreditar em coisas assim.

Ele próprio mal consegue acreditar nelas.<sup>352</sup> (DAVIES, 2007, p. 314-315, grifo no original)

Aqui há, novamente, o complexo jogo entre verdade e fabricação, entre documentário e propaganda, entre fato e representação cinematográfica. O trabalho de Rotheram é convencer os prisioneiros da Wehrmacht dos crimes contra a humanidade cometidos pelo regime alemão; ele próprio – um judeu alemão emigrado –, contudo, “mal consegue acreditar”

---

<sup>352</sup> “They’re never told what’s coming; just another newsreel, another feature, they think. Rotheram stands at the back the mess hall as the lights go down and the projector begins to whirl. [...] The first thing to get the men’s attention are the fences, the barbed wire, and the low barrack huts. For a second, Rotheram is convinced, the men must wonder if they’re about to see themselves up there onscreen, larger than life.

It’s his job, thankfully, to watch them, the prisoners, rather than the film. He stares at the way their cigarette smoke swims up through the rays of the projector like watery ghosts, or how the reflected light silvers their shoulders, yet still he finds his eye drawn back to the screen, catching fragments of footage. [...] Rotheram snaps the projector off and in the darkness there’s silence. None of the men know what to do, how to react. It’s as if they’re waiting, waiting for the reel to be changed, waiting for the film, the main feature, wondering what could follow that, what could make them forget. But of course, the show’s over.

Rotheram knows of only one prisoner who’s accepted the films completely – a fellow who claimed to have seen his own mother among the local German women brought to Belsen to bear witness – and he’d been beaten black and blue by the others. Rotheram knows the films are true, yet they’re being *used* as propaganda. At heart, he’s simply not sure how or even if men can be forced to believe such things.

He can hardly bear to believe them himself.

(um sentimento que ecoa a questão da “irrepresentabilidade”, cf. 2.2.). A ferramenta que tem para atestar a verdade dos crimes são os rolos de filme, contudo, ele próprio questiona se eles são “propaganda”. No entanto, a prosa não se furta de afirmar: “Rotheram sabe que os filmes são verdadeiros”. O jogo de camadas do prólogo se repete aqui também: o leitor observa Rotheram, que observa os prisioneiros, que observam a tela que retratam a violência verdadeira. O ambiente, marcado pela fumaça de cigarros, pela luz prateada do projetor e pelas silhuetas dos prisioneiros, sugere a evanescência e a imaterialidade da cena. Nessa estrutura em abismo, o elo com a história documental está, ironicamente, dentro da tela do cinema, enquanto tudo o que está fora dela joga o jogo da ficção. O “passado concreto” é o passado mais distante da cena, mediado pela tela do cinema, enquanto o que o leitor acompanha é o “passado próximo” (o pós-guerra) mediado apenas pela página.

Em seu último encontro com Hess, Rotheram desconta no próprio oficial nazista sua incapacidade de acreditar nos filmes; em uma inversão de papéis, Rotheram se enfurece com a capacidade de Hess de acreditar nas cenas dos filmes, incrédulo no fato de que um homem aparentemente “normal” como o oficial fosse capaz de planejar a execução de tal barbaridade:

“Mas como você pode acreditar em mim?” Rotheram explode. “Como você pode acreditar... naquilo? Aquelas imagens. Como você pode simplesmente acreditar na minha palavra?” Ele o fita boquiaberto, como se caso os filmes fossem verdadeiros, Hess não poderia existir; se Hess existe, um homem sentado em um carro conversando, os filmes não podem ser verdadeiros. (DAVIES, 2007, p. 316)<sup>353</sup>

Cabe notar que a resposta de Hess restabelece o fato histórico. Ainda que sua “explicação” seja bárbara – digna de um oficial nazista – ela não nega o genocídio, e o circunscreve no âmbito do projeto de poder hitlerista. Em algo que soa como quase uma confissão, o oficial nazista afirma que a sede de poder, alimentada pela conquista da Renânia e da Áustria, foram o que tornaram as ambições dos alemães cada vez maiores:

Polônia, Holanda, França. E depois? O que poderia ser maior do que o que veio antes? A União Soviética! Sabíamos que era impossível, mas tudo que veio antes disso tinha sido impossível.” Ele sacudiu a cabeça. “E se você quer a minha opinião, essa... essa coisa era outra impossibilidade. E se erradicássemos um povo inteiro? E se houvesse um mundo sem judeus?”[...]

“É uma hipótese, perceba, mas o problema com uma hipótese é que você não sabe se ela é verdadeira até você testá-la. Você não acredita que uma coisa é real até você fazê-la. Porém, até fazê-la, por que sequer se perguntar se você deveria? Não há moralidade no impossível, capitão. Para nós, você deve entender, isso era como

---

<sup>353</sup> “‘But how can you believe me?’ Rotheram explodes. ‘How can you believe... that? Those pictures. How can you just take my word for it?’ He stares at him aghast, as though if the films are true, Hess can’t exist; if Hess exists, a man sitting in a car having a conversation, the films can’t be true”.

subir o Everest, como ir à lua. Não acreditávamos que fosse possível, e foi assim que conseguimos fazê-lo.” (DAVIES, 2007, p. 316-317).<sup>354</sup>

Em mais uma inversão, portanto, Rotheram, que tem dificuldade de acreditar no genocídio por julgá-lo impossível, recebe de Hess a resposta que, precisamente por ser impossível, ele é verdadeiro. Essa questão será analisada com mais profundidade mais adiante (cf. 4.4.) mas, por ora, o ponto central é compreender o papel do cinema na prosa de Davies no que compete à questão da verdade histórica. A partir da exploração dos aspectos materiais e imateriais do cinema como um objeto indicial de passividade, o autor aponta a fragilidade do discurso histórico e, principalmente, das estratégias de comunicação do passado histórico a que temos acesso – especialmente, o próprio cinema. Contudo, mesmo problematizando a produção de discursos sobre a história, Davies insiste em estabelecer o fato histórico concreto como incontornável. A Shoah é uma verdade histórica cujas estratégias de representação são imperfeitas para comunicar, parece sugerir Davies; contudo, isso não a torna menos verdade histórica.

Se na narrativa de moldura de *TWG* as cenas que estão do lado de dentro da tela de cinema servem como índice da materialidade do passado e as que estão do lado de fora problematizam essa materialidade, o contrário ocorre na narrativa central do romance. Esther é uma grande entusiasta das culturas britânica e estadunidense e, especialmente no início do romance, tem no cinema hollywoodiano uma lente pela qual projeta seus anseios e desejos. Quando pilotos americanos começam a aparecer no bar de seu pai, os rumores que circulam são que os atores James Stewart ou Tyrone Power estariam entre eles – rumores que, inevitavelmente, revelam-se falsos (DAVIES, 2007, p. 30). Quando Esther sonha com Karsten fugindo a nado para a Irlanda, ela o imagina como Johnny Weissmuller, nadador olímpico e ator responsável pelo papel de Tarzan em doze filmes lançados entre 1932 e 1947 (DAVIES, 2007, p. 241). Ao ver os holofotes do campo de prisioneiros cruzando os céus de noite, a garota se lembra do ícone da produtora Twentieth Century Fox (DAVIES, 2007, p. 164). Esther também compara as feições de Colin, o soldado americano por quem se apaixona no início do romance (e que posteriormente a estupra), com as de Clark Gable, e sonha em

---

<sup>354</sup> “‘Poland, Holland, France. What next? What could top what had come before? The Soviet Union! We knew it was impossible, but everything else before it had been impossible.’ He shook his head. ‘And if you as me, this... this thing was another impossibility. What if we eradicate a whole people? What if there were a world without Jews?’ [...]

‘It’s a hypothesis, you see, but the problem with a hypothesis is you don’t know it’s true until you test it. You can’t believe a thing is possible until you do it. Yet until you do it, why even ask if you should? There’s no morality about the impossible, Captain. To us, you must understand, this was like climbing Everest, like going to the moon. We couldn’t believe such a thing was possible, and that’s how we could do it.’”

fugir para se casar com ele, usando a palavra de língua inglesa para descrever o ato, “*Elope*”: “Uma palavra que ela só escutou nos filmes” (DAVIES, 2007, p. 32)<sup>355</sup>. Quando o beija pela primeira vez, ela o faz “do jeito que ela aprendeu nos filmes” (DAVIES, 2007, p. 41)<sup>356</sup>. Quando Colin lhe mostra a piscina vazia do antigo clube que está sendo transformado em um campo de prisioneiros, Esther constata que “só viu piscina em filmes” e se lembra “daquela outra Esther, Esther Williams”, pois ela “assistira *Bathing Beauty* três vezes naquela primavera” (DAVIES, 2007, p. 44)<sup>357</sup>. Essa soma de expectativas sobre seu relacionamento com Colin, moldadas pela experiência do cinema hollywoodiano, são, contudo, frustradas quando Esther é vítima de violência sexual – aqui, então, a experiência concreta problematiza o encenado na tela do cinema. O cinema – junto aos livros e às “estórias sussurradas na escola” – serve, inclusive, para fazê-la questionar se o que ocorreu com ela foi de fato um estupro:

Estupro, como ela entende, é uma forma específica de assassinato, quando um homem mata uma mulher. Ele está ligado ao sexo, mas o principal é o assassinato. Ninguém – **nos filmes que ela assistiu**, nos livros que leu, nas estórias sussurradas na escola – ninguém sobrevive ao estupro. (DAVIES, 2007, p. 85, grifo meu)<sup>358</sup>.

Esther foi, de fato, estuprada, inclusive durante o ato, “a palavra encheu sua mente, zumbindo e piscando como uma lúrida placa neon **em um filme de gangster**” (DAVIES, 2007, p. 85, grifo meu)<sup>359</sup>. É, porém, justamente ao repensar a experiência à luz do seu conhecimento adquirido pelo cinema que ela começa a ter dúvidas sobre ter sido vítima de violência sexual. Assim, a experiência de Esther espelha a de Rotheram: o agente é incapaz de acreditar nos crimes da Shoah, ainda que saiba que os filmes que ele exhibe cotidianamente nos esforços de desnazificação são verdadeiros; Esther acredita nos filmes que assiste no cinema, e, por isso, duvida da verdade da violência que ela própria sofreu. Em ambos os casos, a verdade dos crimes não é questionada: o que é colocada em questão é a possibilidade de o cinema, como objeto, espaço e experiência, comunicar tal verdade.

---

<sup>355</sup> “A word she’s only ever heard at the pictures.”

<sup>356</sup> “[...] the way she’s learned from the pictures [...]”

<sup>357</sup> “She’s only ever seen swimming pools at the pictures, but for her that other Esther, Esther Williams, is the most beautiful woman in the world [...]. She’d seen *Bathing Beauty* three times that spring.”

<sup>358</sup> “Rape, as she understands it, is a particular form of murder, when a man kills a woman. It’s connected to sex, but the main thing is the murder. No one – in the films she’s seen, the books she’s read, the whispered stories she’s heard at school – no one survives rape.”

<sup>359</sup> “In the midst of it, yes, the word had filled her mind, buzzing and crackling like a lurid neon sign in a gangster picture”.

É ainda pertinente notar que a experiência de ir ao cinema, em *TWG*, apresenta marcas notáveis de passividade, que localizam a ação no passado na medida em que evocam cenas, atores e práticas espectadoras que denotam um passado histórico distinto do presente. Davies descreve o cinema frequentado por Esther, que configura um modelo de exibição muito distinto daquele do século XXI: “Do lado de fora, as luzes da marquise parecem piscar para ela, ‘Agora Exibindo, Agora Exibindo.’ Do lado de dentro, ela se senta bem na frente da plateia, envolvida pela névoa azul de fumaça de cigarro que assenta sob o palco” (DAVIES, 2007, p. 187).<sup>360</sup> A sala de cinema está em um teatro, preservando a configuração de assentos dividida entre plateia e círculo superior (“*stalls*” e “*circle*”); a fachada do edifício ostenta uma marquise com luzes piscantes; e ainda se fuma durante as sessões. Mesmo que a experiência de ir ao cinema seja familiar ao leitor moderno, a configuração da sala de projeção apresentada por Davies é, evidentemente, estranha.

Em *Amor entre Guerras*, a prosa de Marianne Nishihata chama atenção explicitamente para as diferenças entre as práticas de ir ao cinema nos anos 1940 e no século XXI. Ao descrever o primeiro encontro de Tomiyo e Ilma como namorados, o narrador, mantendo a tônica didática do resto do romance, explica: “Os longas-metragens, naquela época, nunca eram exibidos de uma vez só. Havia sempre um intervalo, e a gerência dos cinemas aproveitava para fidelizar os clientes e servia Coca-Cola gratuitamente” (NISHIHATA, 2015, p. 43). Alguns parágrafos adiante, a narrativa, mais uma vez, assume um tom explicativo para apresentar a trilha sonora para a versão brasileira de *A Ponte de Waterloo*, filme de 1940 dirigido por Mervyn LeRoy que o casal acabara de assistir:

Descobriram, conversando sobre o filme, que a trilha sonora tinha emocionado a ambos. Era comum que compositores e cantores nacionais fizessem uma versão da música principal do filme. Foi o que João de Barro (pseudônimo de Braguinha, ou Carlos Alberto Ferreira Braga) fez com “Valsa da Despedida”. Era a tradução para “Auld Lang Syne”, de Robert Burns, que tem inúmeras versões e aparece, na maior parte das vezes, como a música de fundo do casal protagonista de *A Ponte para Waterloo*. (NISHIHATA, 2015, p. 44).

Outra trilha sonora cinematográfica é evocada no livro, quando Yamada, durante a preparação para o desfile de 7 de Setembro de 1944, diz não reconhecer um samba de Herivelto, para o choque de seus colegas de batalhão:

---

<sup>360</sup> “Outside, the marquee’s lights seem to wink at her, ‘Now Showing, Now Showing.’ Inside, she sits at the very front of the stalls, shrouded in the blue fog of cigarette smoke that settles beneath the stage [...]”

- Onde você vive, cabo Yamada? Dizem que o Grande Otelo também escreveu essa canção. Ele você conhece?  
 – Ah, sim. Assisti ao filme *Tristezas Não Pagam Dívidas*, em que ele e Oscarito atuam juntos. (NISHIHATA, 2015, p. 159).

A trilha sonora de *Tristezas Não Pagam Dívidas* é mencionada, ainda outra vez, quando Yamada, na festa de seu noivado na casa da família Faria, reconhece uma canção na voz de Linda Batista, “que estava na trilha do filme *Tristezas não Pagam Dívidas*. A família estava em êxtase de alegria ao repetir a letra da canção, e Yamada também compartilhava do sentimento” (NISHIHATA, 2015, p. 168). Nas duas instâncias, de forma similar a *TWG*, o cinema surge como um mediador de experiências, que pode ser usado por Yamada, um imigrante japonês pouco familiarizado com a cultura popular brasileira, como um meio de compartilhar das experiências estético-afetivas dos brasileiros com quem convive.

Tanto em *AeG* quanto em *TWG* nota-se a menção recorrente à filmes específicos dos anos 1930 e 1940 – *Ponte para Waterloo* (1940) e *Tristezas não pagam dívidas* (1944), mencionados três vezes cada um em *AeG*; *Bathing Beauty* (1944), citado duas vezes em *TWG* (e aludido indiretamente outras vezes com menções à atriz principal Esther Williams), além, é claro, do papel central cumprido por *Triumph des Willens* (1935) no romance de Davies. O efeito causado é nítido: tratados intradiegeticamente como obras recentes, assistidas em suas estreias pelos personagens, esses filmes firmam o tempo da narrativa no passado histórico. A escrita de Ralf Rothmann lança mão do mesmo dispositivo em *Im Frühling sterben*, ao citar múltiplas vezes o longa-metragem de 1943 *Romanze in Moll* (“Romance em tom menor”), um drama dirigido por Helmut Käutner sobre um homem que, diante do leito de morte de sua esposa, descobre ter sido traído. A primeira menção ao filme surge quando, recém-saído do treinamento e ainda em território alemão, Walter é encarregado de ir com outros três recrutas – Paul e os gêmeos Ole e Harry – pegar o ensopado para o pelotão em um restaurante na cidade próxima ao acampamento. Durante o caminho, Harry fala sobre ter ido assistir ao filme com sua prima, Hildchen:

“Nossa prima, sabe? Você nunca viu uma tão safada. Ela puxava a casca do salgueiro molhado como se fosse uma camisinha e...” Ele gemeu. “Eu não consigo nem descrever. Eu fui ver aquele filme com ela, *Romanze em Tom Maior* ou sei lá como ele chamava, na última fila. E adivinha onde minhas mãos estavam?” (ROTHMANN, 2019, p. 55).<sup>361</sup>

---

<sup>361</sup> „Unsere Cousine, weißt du. So was Versautes hast du noch nicht erlebt. Die hat die Rinde von den glitschigen Weidenästen gezogen wie einen Präser und...“ Er stöhnte auf. „Kann man keinem erzählen. Mit der hab ich diesen Film gesehen, ‚Romanze in Dur‘, oder wie der hieß, letzte Reihe. Und rate mal, wo meine Hände waren?““

É curioso notar que, se em *TWG* e *AeG* o cinema surge como um ícone do amor romântico, representando o ponto em comum entre os casais Karsten/Esther e Yamada/Ilma, aqui, o sóbrio drama alemão é reduzido ao pano de fundo das experiências sexuais de um adolescente que nem sequer se lembra do nome do filme, chamando-o de “*Romanze in Dur*” (“Romance em Tom Maior”) em vez de “*Romanze in Moll*” (“Romance em Tom Menor”) – uma marca sintomática da profunda diferença de tom entre *IFs* e os demais romances do corpus primário. Das cinco obras analisadas, o romance alemão é certamente o que menos se entrega a idealizações e eufemismos a respeito da brutalidade, impolidez e vulgaridade da vida militar em períodos de guerra. A segunda menção a *Romanze in Moll* vem, mais uma vez, de Harry, e novamente é marcada por nenhuma reverência ao tom dramático e trágico do filme: “Bom, eu vou me casar com uma mulher grandona e nós vamos viver uma vida dupla, igual aquele filme *Romance em Tom Menor*. Você já assistiu?” (ROTHMANN, 2019, p. 62-63).<sup>362</sup> Ainda que Harry, dessa vez, tenha acertado o nome do filme, ele continua demonstrando não ter prestado muita atenção ao enredo: no longa, a “vida dupla” que a personagem de Marianne Hoppe, Madeleine, vive com seu amante Michael (interpretado por Ferdinand Marian) é, justamente, a motivação para todas as tragédias do filme: o suicídio de Madeleine, o assassinato do chefe de seu marido, Viktor, a lesão que impede Michael de tocar piano para o resto da vida e, por fim, a ruína financeira e emocional do marido de Marianne. É apenas no final de *IFs* que surge um personagem que, aparentemente, atenta e se emociona com o drama de *Romanz in Moll*, como relatado em uma carta que Walter envia para Elisabeth enquanto está detido em um campo de prisioneiros do exército estadunidense:

Alguns organizam noites de leituras, outros montam peças de teatro. Às vezes até passam filmes, e imagina só, Göring estava conosco no salão ontem, o *Reichsmarschall*. Vai haver um grande tribunal em Nuremberg. Ele chegou que nem o rei da cocada preta, ainda com aquele anelzão, mas todas as medalhas tinham sido tiradas do seu casaco [...] Ele sentou e assistiu *Romance em Tom Menor* conosco e quando, no final, o pobre marido traído diz “Acabou, acabou, sequer dói mais”, ele tinha lágrimas nos olhos. Eu vi eles brilhando. (ROTHMANN, 2019, p. 184)<sup>363</sup>

<sup>362</sup> „Na ja, heirate ich halt eine Große und wir führen ein Doppelleben, wie in dem Film ‚Romanze in Moll‘. Hast du den gesehen?“

<sup>363</sup> “Einige machen Leseabende, andere spielen Theater. Manchmal gibt’s auch Filme, und stell Dir vor, gestern saß Göring mit uns im Saal, der Reichsmarschall. In Nürnberg soll ein großer Prozeß stattfinden. Wie Graf Koks kam der rein, immer noch mit dickem Ring, aber alle Schlitze für die Orden in der Jacke waren leer. [...] Da hockte er und guckte sich mit uns ‚Romanze in Moll‘ an, und als am Ende dieser arme betrogene Ehemann ‚Erledigt, erledigt, es tut nicht einmal mehr weh!‘ sagte, waren sogar Tränen in seinen Augen. Ich hab es glitzern sehen.“

É o oficial nazista Hermann Göring, o segundo homem mais poderoso do Terceiro Reich, que se emociona com *Romanze in Moll*. Há, é claro, uma ressonância entre o marido traído que chora a morte da esposa e a descoberta de sua traição, resignado diante da dor, e o oficial preso em um campo controlado pelo exército estadunidense, consciente do fim da empreitada nazista na Alemanha. Porém, mais do que isso, a cena relatada por Walter, lida à luz das menções anteriores ao longa-metragem, escarnece do cinema alemão do período hitlerista, frequentemente marcado por afetação sentimentalista (cf. 3.). Com isso, a crítica – e o escárnio – parecem se dirigir diretamente às altas esferas do estado nazista, expressas pela metonímia de um derrotado e ridicularizado Göring, suas medalhas arrancadas de seu peito, chorando ao testemunhar a cena de um marido traído.

A menção a Nuremberg feita por Walter na cena acima também é digna de comentário: exibindo um “anacronismo necessário” lukácsiano, Rothmann parece acenar para a morte de Göring, por suicídio, envenenado antes do dia de sua execução após seu julgamento em Nuremberg – assim como a personagem Madeleine, de *Romanze in Moll* que ingere veneno antes de precisar confrontar seu marido a respeito de sua traição e da morte de Viktor. O “anacronismo necessário”, aqui, depende de um conhecimento histórico que se estenda ao período posterior ao retratado no romance; assim, através da evocação de *Romanze in Moll*, Rothmann desloca a leitura de 1945 até 1946, usando o cinema como veículo para esse deslizamento histórico-temporal.

O cinema está notadamente ausente em *All the Light We Cannot See*, se comparado aos demais romances. Há duas justificativas diegéticas que explicam essa ausência, cada uma delas ligada a um dos personagens protagonistas. Pela perspectiva da narrativa de Marie-Laure, ele seria um *topos* de pouco proveito, posto que a personagem é cega e, portanto, não só não tem o costume de assistir a filmes como, mais do que isso, a potência estético-literária da narrativa de Doerr nas cenas em que se concentra na garota reside, em grande medida, na sua capacidade de conjurar experiências sensoriais ricas e vívidas que exploram sentidos que não aqueles da visão – uma estratégia que funcionaria mal com um objeto como o filme de cinema. Já Werner, por outro lado, está afastado do cinema por outro motivo: a sua condição socioeconômica como um órfão em uma cidade carvoeira. Uma das poucas menções ao cinema presentes na obra serve, justamente, para demarcar a diferença de classe social entre Werner e outros garotos de sua idade; Herr Siedler, o oficial nazista que o recruta para a escola em Schulpforta, diz que a instituição busca garotos de classe trabalhadora, que “não

são marcados pelo [...] lixo da classe média. Os cinemas e coisas assim.<sup>364</sup>” (DOERR, 2014a, p. 85). O cinema não é, portanto, um objeto indicial de passeidade recorrente em *AtLWCS*; essa função recai, no romance de Doerr, sobre outra tecnologia de comunicação em massa: o rádio.

#### 4.3.1.2. O rádio

Em uma seção anterior (cf. 4.1.), comentei sobre a gênese de *All the Light We Cannot See*: em diferentes oportunidades (DOERR, 2014b; 2015a), o autor do romance narrou sua experiência de testemunhar um homem furioso com seu aparelho celular que não funcionava no metrô de Nova Iorque e se inspirar a escrever um romance que lembrasse aos seus leitores “as diferentes formas [...] em que o rádio era algo tão estranho. Escutar a voz de um estranho que você não pode ver na sua casa era um completo milagre nos anos 20 e 30. Eu comecei a tentar evocar isso.”<sup>365</sup> (DOERR, 2015b) Chama atenção, nessa passagem, a constatação de que o objetivo declarado de Doerr ao iniciar sua empreitada romanesca era o de, ao expor seu público leitor contemporâneo às contingências da radiocomunicação em outro período histórico, ressaltar as radicais transformações pelas quais as tecnologias de radiofrequência passaram ao longo do século XX. No caso de *AtLWCS*, não é que o rádio como objeto indicial de passeidade surja como uma estratégia de tematização da passagem do tempo dentro do romance histórico; mas sim, que o romance histórico se revela, ao autor, como o gênero mais adequado para apresentar o rádio como o objeto central dessa tematização.

O rádio é a principal liga narrativa de *AtLWCS*, responsável por aproximar as histórias de Werner e Marie-Laure. A tecnologia está presente desde o título do romance – a “luz que não podemos ver” pode aludir, é claro, à deficiência visual de Marie-Laure, mas, também, às ondas de rádio, fora do espectro visível. O primeiro nível mais literal no qual ele se faz presente nessa obra é na curiosidade científica de Werner e sua competência com os equipamentos de radiocomunicação. Seu primeiro encontro com um rádio se dá quando, brincando com sua irmã Jutta em um ferro-velho aos oito anos de idade, ele encontra “um cilindro enrolado em fios espremido entre dois discos de pinho. Três terminais elétricos desgastados brotam de cima. Um deles tem um pequeno fone de ouvido dependurado na sua

---

<sup>364</sup> “Boys who aren’t stamped by [...] middle-class garbage. The cinemas and so forth.”

<sup>365</sup> “[...] I started thinking about different ways to remind the reader about how radio was so strange. To hear the voice of a stranger in your house that you couldn’t see was a total miracle in the ‘20s and ‘30s. I started trying to evoke that.”

ponta.”<sup>366</sup> (DOERR, 2014a, p. 32) O garoto intui se tratar de um rádio e se impressiona com o achado: “Até hoje, ele só teve vislumbres de rádios: um grande rádio-cômoda que ele viu pelas cortinas de renda da casa de um oficial; uma unidade portátil no dormitório de um minerador; outra no refeitório da igreja. Ele nunca encostou em um.”<sup>367</sup> (DOERR, 2014a, p. 32). Após três semanas de tentativas, o garoto consegue fazer o pequeno aparelho funcionar, após desmontá-lo e remontá-lo por completo. Ao conseguir sintonizar uma rádio pela primeira vez, “O coração de Werner pausa” e “[...] ele precisa engolir as lágrimas”: “Como se, dentro da cabeça de Werner, uma orquestra infinitesimal ganhasse vida”<sup>368</sup> (DOERR, 2014a, p. 33). O assombro de Werner com o dispositivo se explica, parcialmente, pelas suas condições sociais, é claro: para uma criança órfã vivendo em um precário orfanato em uma cidade carvoeira, a possibilidade de escutar vozes distantes e desconhecidas por um fone de ouvido realmente é “como um milagre” (DOERR, 2014a, p. 34)<sup>369</sup>. Mas esse assombro é, também, uma marca temporal: enquanto para Werner o rádio é uma tecnologia inacessível, só “vislumbrada” em condições muito específicas, para os leitores de Doerr em 2014, ele é uma presença garantida na imensa maioria dos automóveis particulares e em uma infinidade de estabelecimentos comerciais, por exemplo. Não só isso – a própria possibilidade de escutar uma voz distante é algo absolutamente banal na era dos telefones celulares e da internet. Confrontar o assombro de Werner, portanto, é confrontar a historicidade das telecomunicações por meio do estranhamento entre o objeto familiar – rádio – situado em um contexto estranho – o passado. Desde o princípio de *AtLWCS*, então, a tecnologia do rádio está envolvida no duplo efeito da ficção histórica.

Mais do que um assombro, o rádio também representa, para Werner, um talento, um ofício e um futuro longe das minas de carvão de Zollverein. Uma semana depois de consertar o dispositivo quebrado, ele já “consegue desmontá-lo e reconstruí-lo de olhos fechados. [...] Nada nunca fez tanto sentido para ele.”<sup>370</sup> (DOERR, 2014a, p. 38) Logo, o garoto começa a ler “as revistas de ciência popular da drogaria” e “compra um caderno e desenha planos para

---

<sup>366</sup> “[...] a wire-wrapped cylinder sandwiched between two discs of pinewood. Three frayed electrical leads sprout from the top. One has a small earphone dangling from its end.”

<sup>367</sup> “Until now he has seen radios only in glimpses: a big cabinet wireless through the lace curtains of an official’s house; a portable unit in a miners’ dormitory; another in the church refectory. He has never touched one.”

<sup>368</sup> “Werner’s heart pauses [...]”. “[...] he has to swallow back tears. [...] As if, inside Werner’s head, an infinitesimal orchestra has stirred to life.”

<sup>369</sup> “[...] the little radio [...] sits on the floor [...] like a miracle.”

<sup>370</sup> “In a week he can dismantle and rebuild it with his eyes closed. [...] Nothing he’s encountered before has made so much sense.”

câmaras de nuvens, detectores de íons, óculos de raio-X”<sup>371</sup> (DOERR, 2014a, p. 42-43) e, aos doze anos de idade, começa a ler “Princípios da Mecânica”, por Heinrich Hertz (DOERR, 2014a, p. 57). As teorias de Hertz são “interessantes, mas o que ele mais ama é construir coisas, trabalhar com suas mãos, conectando seus dedos às engrenagens de sua mente”<sup>372</sup> (DOERR, 2014a, p. 62):

Werner conserta a máquina de costura de uma vizinha, o relógio de pêndulo da Casa das Crianças. Ele constrói um sistema de polias para trazer a roupa do varal de volta para dentro e um alarme simples feito com uma bateria, um sino e fios, para que Frau Elena saiba se algum bebê foi para fora. Ele inventa uma máquina de picar cenoura: levanta uma alavanca, dezenove lâminas caem, e a cenoura se divide em vinte cilindros perfeitos.

Um dia o rádio de um vizinho estraga, e Frau Elena sugere que Werner dê uma olhada. Ele desparafusa a tampa de trás, mexe com os fios de um lado para o outro. Um não está bem afixado, e ele o encaixa de volta. O rádio volta à vida, e o vizinho grita de alegria. Logo, as pessoas estão passando na Casa das Crianças toda semana para chamar o reparador de rádio.<sup>373</sup> (DOERR, 2014a, p. 62)

É claro que há um certo floreio romanesco – inevitável e até desejável para a narrativa – no fato de um garoto de doze anos de idade se tornar o reparador de rádio de referência em uma cidade industrial. Contudo, há também um contexto histórico encenado no fato, estranho às experiências e sensibilidades de leitores do século XXI; as “revistas de ciência popular” lidas por Werner e seu *hobby* como inventor parecem apontar para um conjunto de hábitos infantis – especialmente direcionados a garotos – típicos da metade do século XX, em que *kits* de montagem de rádios para crianças eram um presente comum em famílias de classe média ou alta e em que revistas de eletrônica ensinavam garotos e adolescentes a montarem todo tipo de bugiganga em suas casas. Em uma entrevista sobre o livro, Doerr chega a mencionar ter tido um *Heathkit* quando criança (DOERR, 2014b) – um conjunto de kits de equipamentos eletrônicos diversos (osciloscópios, rádios, pré-amplificadores, etc.) vendidos para serem montados em casa, mas cuja venda foi suspensa em meados dos anos 1980 (THE STORY..., 2008). A perícia de Werner com os circuitos eletrônicos é um traço de sua personagem que é

<sup>371</sup> “Werner has been Reading the popular science magazines in the drugstore [...]. He buys a notebook and draws up plans for cloud chambers, ion detectors, X-ray goggles.”

<sup>372</sup> “Hertz’s theories are interesting but what he loves most is building things, working with his hands, connecting his fingers to the engine of his mind.”

<sup>373</sup> “Werner repairs a neighbor’s sewing machine, the Children’s House grandfather clock. He builds a pulley system to wind laundry from the sunshine back indoor, and a simple alarm made from a battery, a bell, and wire so that Frau Elena will know if a toddler has wandered outside. He invents a machine to slice carrots: lift a lever, nineteen blades drop, and the carrot falls apart into twenty neat cylinders.

One day a neighbor’s wireless goes out, and Frau Elena suggests Werner have a look. He unscrews the back plate, waggles the tubes back and forth. One is seated properly, and he fits it back into its groove. The radio comes back to life, and the neighbor shrieks with delight. Before long, people are stopping by Children’s House every week to ask for the radio repairman.”

retomado inúmeras vezes ao longo do romance, com algumas longas cenas descritivas em que Doerr detalha os procedimentos técnicos do personagem. Um exemplo oportuno para menção nesta tese se dá quando, preso sob os escombros de um hotel após o bombardeio de Saint-Malo, Werner tenta consertar um rádio para se comunicar com o lado de cima. É possível notar na cena, além do enfoque na ação de reparo do rádio propriamente dita, uma tematização da mnemotécnica (*ars memoria* ou memória-hábito, cf. 2.1.1.), atravessando diferentes tópicos discutidos até aqui:

Ele arruma a mesa tombada. Coloca o receptor esmagado sobre ela. [...] Ele ajusta a lanterna de Volkheimer nos seus dentes. Tenta não pensar na forma ou na sede, no vácuo silencioso no seu ouvido esquerdo, [o *cadáver* de] Bernd no canto, os austríacos no andar de cima, Frederick, Frau Elena, Jutta, nada disso. Antena. Sintonizador. Capacitor. Sua mente, enquanto ele trabalha, está quase quieta, quase calma. Esse é um ato de memória.<sup>374</sup> (DOERR, 2014a, p. 307)

O aspecto operacional e, especialmente, tátil dos aparelhos de rádio, como ilustrado nos trechos acima, também é notado em trechos da narrativa focados em Marie-Laure – em especial nos que apresentam seu tio-avô, Etienne, e sua coleção de rádios. O primeiro encontro entre os dois é ilustrativo:

“Quantos rádios você tem, tio?”  
 “Deixa eu te mostrar.” Ele leva sua mão a uma prateleira. “Esse aqui é estéreo. Heteródino. Eu mesmo montei.” Ela imagina um pianista pequenino, vestido de smoking, tocando dentro da máquina. Em seguida, ele coloca sua mão em um grande rádio-móvel, e depois em um terceiro que não é maior do que uma torradeira. Onze aparelhos no total, ele diz, um orgulho pueril escapando na sua voz. “Eu posso escutar navios no mar. Madri. Brasil. Londres. Eu escutei a Índia uma vez. Aqui na beirada da cidade, no alto da casa, nós temos um sinal excelente.”<sup>375</sup>  
 (DOERR, 2014a, p. 134-135)

O romance reforça a caracterização de Etienne – assim como a de Werner – como um “*tinkerer*”, alguém que extrai lazer e prazer do ato de construir, modificar e reparar máquinas e equipamentos eletrônicos. Os dois personagens – o jovem alemão e o francês idoso – são

---

<sup>374</sup> “He rights the capsized table. Sets the crushed transeiver on top. [...] He adjusts Volkheimer’s light in his teeth. Tries not to think about hunger or thirst, the stoppered void in his left ear, Bernd in the corner, the Austrians upstairs, Frederick, Frau Elena, Jutta, any of it.  
 Antenna. Tuner. Capacitor. His mind, while he works, is almost quiet, almost calm. This is an act of memory.”

<sup>375</sup> “How many radios do you have, Uncle?”  
 “Let me show you.” He brings her hands to a shelf. “This one is stereo. Heterodyne. I assembled it myself.” She imagines a diminutive pianist, dressed in a tuxedo, playing inside the machine. Next he places her hands on a big cabinet radio, then on a third no bigger than a toaster. Eleven sets in all, he says, boyish pride slipping into his voice. “I can hear ships at sea. Madrid. Brazil. London. I heard India once. Here at the edge of the city, so high in the house, we get superb reception.”

aproximados por meio da caracterização do aspecto tátil de seu ofício, de seus conhecimentos enciclopédicos sobre os aparelhos que operam e constroem e até por meio da fruição lúdica que têm com a atividade – como sugerido pelo “orgulho pueril” que “escapa da voz” de Etienne ao falar sobre o rádio que construiu. Além disso, Etienne fora combatente durante a I Guerra Mundial e a função desempenhada por ele e seu irmão reverbera a missão de Werner, sendo também uma atribuição de caráter técnico/tecnológico relacionada à comunicação: “Nosso trabalho [...] era juntar fios telegráficos entre as posições de comando na retaguarda e os oficiais de campo no *front*”.<sup>376</sup> (DOERR, 2014a, p. 159). Há, acredito, uma espécie de espelhamento entre os dois personagens: enquanto o trabalho de Werner é o de cortar as comunicações inimigas – com o extermínio físico dos agentes da resistência responsáveis por transmiti-las –, a missão de Etienne e seu irmão consiste em estabelecer a comunicação entre forças aliadas – missão que, de certa forma, o idoso retoma ao lado de sua neta.

O duplo efeito entre conhecimento e estranhamento, então, parece operar no contraste entre a relação que tendemos a estabelecer com equipamentos eletrônicos no século XXI – como dispositivos altamente avançados que só devem ser modificados ou reparados por especialistas – com o estatuto desses objetos no passado, em que seu manejo era mais acessível e trivial<sup>377</sup>. Em *The Welsh Girl*, há um uso semelhante da descrição detalhada do funcionamento de um aparelho de rádio logo no primeiro capítulo após o prólogo. A localização temporal do romance é explicitada na frase de abertura do capítulo, que situa a ação em “uma noite de junho nas colinas galesas, tensa com a ameaça de trovões, e os rádios da vila tosem com estática”<sup>378</sup> (DAVIES, 2008, p. 23). Em seguida, a ação se volta para a protagonista Esther, que busca sintonizar o rádio no *pub* em que trabalha. A descrição do funcionamento do aparelho – provavelmente estranha ao leitor moderno – ressalta a passividade do romance, como evidenciado pelas partes em negrito no trecho abaixo:

---

<sup>376</sup> “Our job [...] was to knit telegraph wires from command positions at the rear to field officers at the front.”

<sup>377</sup> Há diversos exemplos anedóticos que ilustram a lógica “fechada” por meio da qual interagimos com dispositivos eletrônicos no século XXI, por exemplo: a introdução dos Circuitos Integrados (CIs ou *microchips*), que torna opaco grande parte do processo de construção de circuitos ao miniaturizar circuitos inteiros em pequenos componentes proprietários que, ainda que possam ser comprados e usados por técnicos e entusiastas amadores, raramente têm seu funcionamento interno compreendido; o uso de ferramentas proprietárias de manutenção e modificação, como os infames parafusos e chaves “*Pentalobe*”, proprietários da empresa Apple e necessários para abrir e modificar qualquer um de seus *hardware*; a implementação de *softwares* controlados remotamente, via internet, por empresas de tecnologia que detectam e impedem a manipulação do *hardware* de seus produtos mesmo depois da compra, impedindo por exemplo a instalação de quaisquer implementações “não autorizadas”, a exemplo dos chamados *jailbreaks* em consoles de *videogame*, feitos para executar programas cujo *hardware* não é capaz de fazê-lo nativamente.

<sup>378</sup> “It’s a close June night in the Welsh hills, taut with the threat of thunder, and the radios of the village cough with static.”

Há uma sequência de pedidos gritados logo antes do noticiário das seis. [...] Quando o abatido relógio de parede no canto marca cinco para as seis, ele [*Jack, dono do pub*] **ele pede a Esther para “esquentá-la”**. Ela termina de encher o *pint* que estava servindo, sai de trás do balcão e sobe no engradado embaixo da registradora. Ela precisa esticar para alcançar **o seletor no rádio**, um pé levantando do engradado. Atrás dela, entre os pedidos, ela escuta alguns assobios baixos antes **de a máquina despertar com um clique, primeiro com um ruído arranhado, depois com seu próprio assobio** e finalmente, como se chegasse de longe, a música tema do programa. **O dial se ilumina** como um pôr do sol, e o ruído ao seu redor morre imediatamente. Ao se virar, a garota olha para uma multidão de rostos encarando, de baixo, o rádio iluminado [...].<sup>379</sup> (DAVIES, 2008, p. 23, grifo nosso).

Em *Amor entre Guerras*, também há uma cena em que o caráter tátil da manipulação do aparelho de rádio recebe destaque: esperando notícias de seu noivo Yamada, Ilma, a protagonista do romance, irrita-se com as interferências do rádio. Sua reação é descrita com foco nas ações: “Virava o aparelho para todos os lados, batia na caixa de som, tentava ajustar a frequência e procurava outras sintonias até encontrar um programa que trazia notícias sobre a guerra” (NISHIHATA, 2015, p. 258). A cena é interessante, ademais, por ilustrar um fenômeno também visto em outras obras: assim como Ilma se prostra diante do rádio esperando notícias de seu noivo, Etienne e Marie-Laure também o fazem, escutando incessantemente as listas de prisioneiros libertados na esperança de encontrar o nome do pai da garota (DOERR, 2014a, p. 492), ao passo que José Maseda, à bordo do *Semíramis* em seu retorno à Espanha após o cativeiro, escuta, junto aos seus camaradas, as mensagens de familiares dos soldados retornados, transmitidas uma após a outra pela Rádio Nacional de Barcelona, enquanto a nau se aproximava do país (BLANCO CORREDOIRA, 2011, loc. 3290). Em um exemplo similar, mas posto às avessas, em *TWG* Esther, em uma ida ao cinema, “se vê apavorada com a possibilidade de um vislumbre de Colin nos cinejornais”<sup>380</sup> (DAVIES, 2007, p. 187).

Os exemplos citados acima retirados de *AtLWCS*, *TWG* e *AeG* cumprem também o papel de compor um cenário “decorado” por objetos passados; à maneira dos “detalhes supérfluos” discutidos por Barthes (cf. 2.3.2.; 4.2.). Os aparelhos de rádio – com formatos pouco familiares aos leitores modernos, como os “rádios-mobília” e o “rádio do tamanho de uma torradeira” que Etienne mostra para Marie-Laure – cumprem também um “efeito de real”

<sup>379</sup> “There’s a flurry of shouted orders leading up to the news at six. [...] At five to six by the scarred grandfather clock in the corner, he calls to for Esther to ‘warm ’er up.’ She tops off the pint she’s pouring, steps back from the counter and up onto the pop crate beneath the till. She has to stretch for the knob on the wireless, one foot lifting off the crate. Behind her, over the calls for service, she hears a few low whistles before the machine clicks into life, first with a scratchy hum, then a whistle of its own, finally, as if from afar, the signature tune of the program. The dial lights up like a sunset, and the noise around her subsides at once. Turning, the girl looks down into the crowd of faces staring up at the glowing radio [...].”

<sup>380</sup> “[...] she finds herself dreading a glimpse of Colin in the newsreels [...].”

nesses romances, uma tendência que pode ser identificada já na crítica de Lukács aos exemplares do que ele entendia como a “decadência do romance histórico”, em especial Flaubert e seus sucessores naturalistas (cf. 2.3.1.):

Em Flaubert, essa questão ainda não aparece do modo extremo como aparecerá nos naturalistas posteriores. Contudo, Sainte-Beuve já escarnece de uma série de detalhes “autênticos”, como leite de cadela e patas de mosca como cosmético e outras curiosidades semelhantes. [...] [*Tais detalhes*] originam-se antes em princípios naturalistas. O princípio da autenticidade fotográfica da descrição, dos diálogos etc. não pode resultar senão disso. [...] [*N*]o romance histórico, a tendência a reproduzir a linguagem própria dos artesãos ou dos ladrões conduz ao arqueologismo. [...] [*O*] objetivo do escritor que figura a linguagem deixa de ser a compreensão universal do objeto como base material [...] O objeto aparece antes ao leitor, por um lado, em seu caráter estranho e totalmente incógnito (e, quanto mais estranho, mais interessante) e, por outro, no jargão usado por aqueles que dominam o objeto [...]. (LUKÁCS, 2011, p. 243)

*Im Frühling sterben* oferece bons exemplos do uso desses detalhes “autênticos” que Lukács identifica nos romances históricos do final do século XIX. Em muitos casos, o rádio surge com proeminência, frequentemente acompanhado de música – outro marcador temporal importante. Quando Werner se aproxima do bar em que, horas mais tarde, será obrigado a se alistar na Waffen-SS, a música é o primeiro dos vários detalhes que Rothmann usa para traçar a cena:

A música do “Fährhof” vinha de um disco ou do rádio, Walter reconhecia a voz de Hans Albers. [...] Da empena, se esticavam redes de camuflagem, uma marquise de troncos de abeto sob a qual havia um veículo de transporte Hanomag e duas empoeiradas Mercedes 170, as runas das SS nas placas. [...] “*Davon geht die Welt nicht unter*” [“*O mundo não vai acabar por isso*”], zumbia o Volksempfänger na parede.<sup>381</sup> (ROTHMANN, 2019, p. 23-24)

Chama atenção, no trecho, a alusão explícita a elementos de cena que datam a ação firmemente no passado; não só as runas da SS nas placas de habilitação dos veículos ou as músicas de Hans Albers e Zarah Leander (intérprete da canção “*Davon geht die Welt nicht unter*”), estrelas do *show business* alemão durante a guerra cumprem esse papel, como também os exemplares de tecnologia que Rothmann parece fazer questão de citar por nome; os veículos de transporte Hanomag (a montadora Hanomag viria à falência nos anos 1980) e Mercedes 170 (produzido entre 1935 e 1955) e, particularmente pertinente ao tópico, o

---

<sup>381</sup> “Die Musik aus dem ‘Fährhof’ kam von der Schallplatte oder aus dem Radio, Walter erkannte die Stimme von Hans Albers. Vor dem Giebel warne Tarnnetze gespannt, ein Baldachin auf Fichtenstämmen, under dem ein Hanomag-Transporter und zwei staubige Mercedes 170 standen, SS-Runen auf den Nummernschildern. [...] ‘Davon geht die Welt nicht unter’, schnarrte es aus dem Volksempfänger an der Wand.”

aparelho de rádio de baixo-custo Volksempfänger [“O Receptor do Povo”], desenvolvido nos anos 1930 e adotado desde cedo como uma das principais ferramentas de propaganda do regime nazista sob o slogan “Todo camarada nacional um ouvinte de rádio”, chegando a representar dois terços de todos os aparelhos de rádio na Alemanha em 1934 (ROSS, 2008, p. 284).

Outro aspecto da tecnologia de radiocomunicação tematizada em *AtLWCS* é o seu uso como ferramenta de comunicação e propaganda em massa; a certa altura, o narrador do romance lembra que o rádio “amarra um milhão de ouvidos a uma única boca”, acrescentando que “dos alto-falantes ao redor de Zollverein, a voz em *staccato* do Reich cresce como uma árvore imperturbável; seus sujeitos se aproximam dos seus galhos como se fossem os lábios de Deus”<sup>382</sup> (DOERR, 2014a, p. 63). A alusão ao uso da tecnologia por parte do governo nazista consta, inclusive, em uma das epígrafes do romance, uma citação de Goebbels: “Não teria sido possível tomarmos o poder ou usá-lo como usamos sem o rádio” (DOERR, 2014a, [s.p.]) É pelo rádio que os estudantes de Schulpforta, Werner entre eles, escutam maravilhados a sucessão de vitórias alemãs em 1941 e a declaração de início da ofensiva contra Moscou: “Em outubro, o corpo estudantil se reúne ao redor de um grande rádio para escutar o *führer* declarar a Operação Tufão<sup>383</sup>. Companhias alemãs plantam bandeiras a milhas de Moscou; a Rússia seria deles.”<sup>384</sup> (DOERR, 2014a, p. 262). A cena é similar a um trecho de *Añoranza de Guerra*, em que José Maseda afirma ter “uma lembrança precisa do momento [*em que recebeu*] a notícia do começo da guerra na Rússia”:

[*Seu irmão Ramón*] [e]ntrou pela porta gritando.  
 – A Alemanha invadiu a Rússia! Essa noite as tropas de Hitler cruzaram a fronteira da Rússia.  
 Meu pai estava naquele momento se preparando para ir à última missa da manhã.  
 [...]  
 – Quem te disse isso? Endoidou? – o perguntou, sacudindo-o.  
 – Não, pai, quem me disse foi Fernando Urrutia, colega de Josito. [...] Diz que Serrano Súñer se reuniu com a embaixada alemã essa manhã e que já é oficial a notícia.  
 – Põe na rádio! Põe na rádio! – gritou meu pai.  
 A rádio confirmava a notícia que meu irmão nos havia trazido:

<sup>382</sup> “Radio: it ties a million ears to a single mouth. Out of loudspeakers all around Zollverein, the staccato voice of the Reich grows like some imperturbable tree; its subjects lean toward its branches as if toward the lips of God.”

<sup>383</sup> *Operation Typhoon*, em inglês; *Unternehmen Taifun*, em alemão.

<sup>384</sup> “In October the student body gathers around a big wireless to listen to the *führer* declare Operation Typhoon. German companies plant flags miles from Moscow; Russia will be theirs.”

*Às três da manhã – e sem prévia declaração de guerra – os exércitos alemães cruzaram fronteira soviética ao longo de toda sua extensão.*<sup>385</sup> (BLANCO CORREDOIRA, 2011, loc. 726, grifo no original)

Esse é o aspecto mais comum da representação do rádio nos demais romances do corpus – possivelmente porque seu uso como ferramenta de comunicação em massa é, simultaneamente, amplamente reconhecido e estranhado pelo público leitor habituado à era dos *mass media* da televisão e da internet. Na cena de *TWG* mencionada anteriormente, em que Esther tenta sintonizar o aparelho de rádio no *pub* em que trabalha, os soldados ingleses alocados na pequena vila galesa estão reunidos naquele estabelecimento justamente para escutar um pronunciamento de Winston Churchill – o anúncio da operação de invasão da França por parte das tropas Aliadas que viria a ser eternizada como o “Dia D”. Esther “escuta Churchill, a voz da Inglaterra, imagina-o sussurrando-a solenemente”<sup>386</sup> (DAVIES, 2007, p. 24) – uma construção verbal que lembra em muito a “voz em *staccato* do Reich” (DOERR, 2014a, p. 63) que Werner escuta em Schulpforta em *AtLWCS*. Em *TWG*, é por um rádio do campo de prisioneiros que Karsten e os outros detidos alemães ficam sabendo sobre a libertação de Paris, ao escutar a Marselhesa tocar (DAVIES, 2007, p. 212) – é curioso notar, porém, que a notícia é recebida como “propaganda” pelos prisioneiros de guerra, que só passam a acreditar quando o cinejornal da rede Pathé transmite as imagens da tomada da cidade pelas tropas aliadas (DAVIES, 2007, p. 213). A presença mais notável e importante do rádio como comunicação de massa em *TWG*, porém, diz respeito à construção de uma torre de transmissão da BBC no vilarejo, que traz consigo uma equipe de técnicos de rádio e uma dupla de comediantes que se apresentam no *BBC Light Programme*<sup>387</sup>, uma frequência da estatal britânica dedicada à programação de humor, música popular e variedades. Os atores –

---

<sup>385</sup> “Entró por la puerta dando grandes voces.

- ¡Alemania ha invadido Rusia! Esta noche las tropas de Hitler han cruzado la frontera de Rusia. Mi padre estaba en aquel momento endomingándose para acudir a la última misa de la mañana. [...]

- ¿Quién te ha dicho eso? ¿Te has vuelto loco? – le preguntó, zarandeándole.

- No padre, me lo ha dicho Fernando Urrutia, el compañero de Josito. [...] Dice que Serrano Súñer se ha reunido en la embajada de Alemania esta mañana y que ya es oficial la noticia.

- ¡Pon la radio! ¡Pon la radio! – gritó mi padre.

La radio confirmaba la noticia que nos había traído mi hermano:

*A las tres de la mañana – y sin previa declaración de guerra – los ejércitos alemanes han cruzado la frontera soviética en toda su extensión.”*

<sup>386</sup> “She listens to Churchill, the voice of England, imagines him whispering it gravely [...].”

<sup>387</sup> Há duas notáveis inconsistências históricas a respeito do *Light Programme* em *The Welsh Girl*. A primeira delas – e mais inconsequente – é a adoção da grafia estadunidense da palavra “*Program*”. A mais perceptível é o fato de que o *Light Programme* só começou a ser transmitido em julho de 1945, após o final da guerra, substituindo o *Forces Programme* – que apesar de apresentar conteúdos de natureza semelhantes (ou seja, conteúdos “leves” [“*light*”] como esquetes de comédia e números musicais), tinha um enfoque explícito nos interesses das tropas britânicas, objetando elevar seu moral (HISTORY OF..., [s.d.]a.; [s.d.]b).

Harry Hitch e Mary Munro – tornam-se personagens recorrentes no romance, frequentemente contando piadas e apresentando pequenas esquetes para o público do bar. É interessante de notar que a dupla tem estatuto de “celebridade local”: atrás do balcão do *pub*, estão emolduradas “um par de cartas colecionáveis de cigarro da série *Wireless Wonders*, autografadas por Harry e Mary”<sup>388</sup> (DAVIES, 2007, p. 274). A presença da dupla na cidade representa, para Esther, um vislumbre da vida urbana e cosmopolita que ela idealiza ser vivida pelos ingleses, em oposição à sua vivência rural galesa; mas representa, também, ainda mais uma faceta da “ocupação” inglesa no vilarejo, constituindo, de certa forma, o braço ideológico da operação da qual a construção do campo de prisioneiros seria o braço militar e político.

A BBC – um verdadeiro colosso da radiocomunicação à época da guerra, possivelmente o principal veículo de propaganda aliado nos teatros europeu e africanos do conflito – também está presente em *AeG*. A representação do rádio como ferramenta de comunicação em massa é um bom exemplo do tom didático que o romance de Nishihata tende a assumir ao apresentar índices de passividade, em uma estratégia que parece fugir do efeito de estranhamento do romance histórico ao optar por uma apresentação que explicitamente opta por esclarecer a um público leitor contemporâneo as nuances do passado que lhe podem ser estranhas:

[...] o meio de comunicação mais popular [*no Brasil em 1940*] era o rádio, que mesclava músicas e notícias com as populares radionovelas. Ilma tinha grande apreço pelo rádio e sua tia Zulmira também a acompanhava no ritual noturno. Praticamente toda a família Faria se reunia na sala a partir das oito e meia da noite para prestar atenção na programação do rádio. Várias estações estrangeiras estavam à disposição dos cariocas, e, naquela noite, sintonizaram as ondas curtas da britânica BBC, que transmitia três horas e 45 minutos diários de informações em português. Seria a primeira vez que Ilma escutaria o gaúcho Francis Hallawell, filho de ingleses, que falava diretamente do *front* na Itália. Ele era o único correspondente brasileiro na guerra e ficou conhecido como o Chico da BBC. Fazia as gravações em um aparelho portátil que pesava quinze quilos e funcionava a manivela. Suas reportagens iam para o ar semanas depois de terem sido feitas. (NISHIHATA, 2015, p. 224)

O rádio como ferramenta de comunicação em massa, em *AtLWCS*, é também tematizado negativamente ao longo do romance, apor meio da figura da censura, em especial aquela exercida sobre as rádios “inimigas”: com o dinheiro dos seus reparos, Werner consegue comprar um rádio para o orfanato, cujo “receptor pode captar apenas os grandes

---

<sup>388</sup> “the pair of cigarette cards from the *Wireless Wonders* series, autographed by Harry and Mary [...]”.

programas nacionais de onda longa da Deutschlandsender. Nada mais. Nada estrangeiro.”<sup>389</sup> (DOERR, 2014a, p. 123). Antes de sair para Schulpforta, Werner é confrontado pela sua irmã, que o acusa de estar se tornando parecido com dois dos garotos do orfanato que pertencem à juventude hitlerista; durante a discussão, Jutta confessa:

“Sabe o que eu costumava escutar? No nosso rádio? Antes de você arruinar ele?”

“Quieta, Jutta. Por favor”

“Transmissões de Paris. Elas dizem o contrário de tudo que a Deutschlandsender diz. Eles diziam que nós somos demônios. Que estávamos cometendo *atrocidades*. Você sabe o que *atrocidades* significa?”<sup>390</sup> (DOERR, 2014a, p. 133).

O hábito de sintonizar rádios estrangeiras como um marcador de resistência política ao regime também ocorre em *IFs*; no romance de Rothmann, o protagonista Walter menciona o rádio como um “álibi” para sua falta de interesse em política e seu desconhecimento sobre os rumos da guerra: “Eu sou um ordenhador, eu não sei nada sobre política. E ninguém aqui sintoniza rádio inimiga”<sup>391</sup> (ROTHMANN, 2019, p. 17). Em *AtLWCS*, é o próprio Werner, já como um soldado da Wehrmacht, quem passa a assumir o papel de “censor”, quando se vê responsável por rastrear transmissões clandestinas feitas por células de resistência na Rússia, Hungria e França, “analisando os espectros, tentando achar qualquer coisa que não seja sancionada. Qualquer voz que não seja permitida”<sup>392</sup> (DOERR, 2014a, p. 329). É justamente no ofício dessa função que Werner e Marie-Laure se encontram pela primeira vez, quando o soldado intercepta uma transmissão da garota e não a delata aos seus camaradas. A censura ao rádio é, também, uma temática recorrente na história de Marie-Laure, sendo frequentemente apresentada como uma metonímia para a crescente vigilância e repressão da ocupação alemã em Saint-Malo – como quando seu tio-avô é obrigado a entregar os onze aparelhos de rádio ao exército de ocupação a partir da proibição imposta aos civis de manterem aparelhos de rádio (DOERR, 2014a, p. 171); mas também para as ações de resistência de seus habitantes, melhor exemplificada pelo papel que Marie-Laure e Etienne assumem dentro da Resistência Francesa, encarregados de transmitir códigos criptografados pelo imenso transmissor de rádio escondido no sótão do veterano.

<sup>389</sup> “[...] its receiver can haul in only the big long-wave nationwide programs for Deutschlandsender [*sic*]. Nothing else. Nothing foreign.”

<sup>390</sup> “You know what I used to listen to? On our radio? Before you ruined it?”

“Hush, Jutta. Please.”

“Broadcasts from Paris. They’d say the opposite of everything Deutschlandsender says. They’d say we were devils. That we were committing *atrocities*. Do you know what *atrocities* means?”

<sup>391</sup> “Ich bin Melker, ich weiß nichts von Politik. Und Feindsender schaltet hier auch niemand ein.”

<sup>392</sup> “[...] scans the spectra, trying to find anything that is not sanctioned. Any voice that is not allowed.”

O aspecto talvez mais interessante da representação do rádio em *AtLWCS* se relaciona à constatação feita por de Groot sobre a evanescência e a fantasmagoria da representação dos objetos na ficção histórica. Retomo as constatações do autor:

A coisa material na ficção histórica é a representação de uma ausência. Ela não está no lugar de *nada*. Ela é insubstancial e incoerente. [...] Eles [*os objetos indiciais do passado*] são *motifs* da maneira pela qual as ficções históricas conceitualizam uma relação com a passividade, como algo inerentemente físico, mas imaterial, de alguma forma fantasmagórico e sólido ao mesmo tempo. Esses fantasmas [*revenants*] do passado são, portanto, sólidos e, como o ar, fantasmagóricos e físicos [...] tremeluzindo nos limites da consciência de uma maneira que perturba a identidade contemporânea e a possibilidade de completude. Ele é e não é real e, nessa dualidade, torna real e não real o conceito de traço. O espectro que retorna é algo que provoca questionamentos que devem permanecer sem resposta e, nessa incerteza, reside o desafio à nossa racionalidade moderna [...]. Essas assombrações do passado sugerem o desejo por uma completude que nunca está lá, um luto por um passado completo que não pode ser alcançado.<sup>393</sup> (DE GROOT, p. 112 - 113, 2016)

No romance de Doerr, o rádio é frequentemente associado ao mundo dos mortos e dos fantasmas, seja como uma ferramenta para contatar os falecidos, seja como uma manifestação própria de uma dimensão fantasmagórica. Quando, após a morte de seu irmão na guerra, Etienne passa a transmitir as gravações que produzia com ele, o personagem afirma que “não estava tentando alcançar a Inglaterra. Ou Paris. Eu achava que se fizesse a transmissão poderosa o bastante, meu irmão me escutaria”<sup>394</sup> (DOERR, 2014a, p. 161). A afirmação é retomada em um momento posterior; a voz narrativa, que pode, nessa cena em particular, ser entendida como um discurso indireto livre que incorpora a voz de Marie-Laure, descreve o transmissor de Etienne como “uma estranha máquina, construída anos antes para conversar com um fantasma”<sup>395</sup> (DOERR, 2014a, p. 390). O ofício de Werner no front é descrito com uma linguagem similar: “Em Schulpforta, com Dr. Hauptmann, era um jogo. [...] Aqui fora ele não sabe como ou quando ou onde ou sequer se as transmissões estão sendo feitas; aqui

---

<sup>393</sup> The material thing in historical fiction is representative of an absence. There is nothing that it stands in for. [...] They stand as motifs for the way in which historical fictions conceptualize a relationship to pastness, as something inherently physical but immaterial, somehow ghostly and solid at the same time. These revenants of the past, then, are solid and airlike, ghostly and physical, [...] flickering on the edges of consciousness in a way that disrupts contemporary identity and an ability to become complete. It is and is not and, in this duality, renders real and not real the concept of the trace. The returning spectre is something that provokes questions that must remain unanswered and, in this uncertainty, is the challenge to our modern rationality [...]. These hauntings from the past suggest a desire for a completeness that is never there, a mourning for a complete past that can never be attained.

<sup>394</sup> “[...] I wasn’t trying to reach England. Or Paris. I thought that if I made the broadcast powerful enough, my brother would hear me.”

<sup>395</sup> “A strange machine, built years before, to talk to a ghost.”

fora ele persegue fantasmas.”<sup>396</sup> (DOERR, 2014a, p. 330) A fantasmagoria se torna quase literal na cena em que Werner testemunha uma morte na guerra pela primeira vez. Após Volkheimer executar os dois homens russos que o garoto localizara através de triangulação, toda a unidade se aproxima da cabana onde as vítimas estavam escondidas:

O primeiro homem morto está no chão, com um de seus braços espremido embaixo de si e uma confusão rubra onde sua cabeça deveria estar. Na mesa, há um segundo homem: curvado como se dormisse sobre sua orelha, apenas as beiradas de sua ferida expostas, um roxo putanesco. O sangue que se espalhou pela mesa coagula como cera resfriada. Ele é quase preto. Estranho pensar na voz dele ainda voando pelo ar, já a um país de distância, ficando mais fraca a cada milha. (DOERR, 2014a, p. 338)

A voz da vítima de Volkheimer, tal qual a do irmão de Etienne gravada e retransmitida por anos, sobrevive como uma onda de rádio mesmo após a morte de seu portador. Essa forma de pós-vida eletromagnética reverbera, é claro, a constatação de Marie-Laure no final do romance, sobre “as almas que também viajam por aquele caminho” (DOERR, 2014a, p. 529) das demais ondas de telecomunicações:

E é tão difícil acreditar que as almas talvez também viagem por esses caminhos? Que seu pai e Etienne e Madame Manec e o garoto alemão chamado Werner Pfennig podem tomar os céus em revoada, como garças, como andorinhas-do-mar, como estorninhos? Que grandes grupos de almas voam por aí, apagados, mas audíveis, se você escutar com atenção o bastante? Eles fluem sobre as chaminés, caminham pelas calçadas, escorregam pelo seu casaco e camisa e costela e pulmões e atravessam para o outro lado, o ar uma biblioteca e o registro de toda vida já vivida, toda frase já dita, toda palavra já transmitida ainda reverberando por ele.<sup>397</sup> (DOERR, 2014a, p. 529)

Se “toda a luz que não podemos ver” à qual o título se refere alude, entre outras coisas, às ondas invisíveis do espectro eletromagnético, esse mesmo espectro é revelado como uma dimensão de sobrevivência do passado. Em consonância com o caráter “fantasmagórico” do passado que De Groot constata nas ficções históricas, as ondas de rádio no romance de Doerr constituem uma possibilidade de sobrevivência simultaneamente concreta e evanescente das vozes dos mortos, ao mesmo tempo um fenômeno mecânico cientificamente compreendido e

---

<sup>396</sup> “At Schulpforta, with Dr. Hauptmann, it was a game. [...] Out here he doesn't know how or when or where or even if transmissions are being broadcast; out here he chases ghosts.”

<sup>397</sup> “And is it so hard to believe that souls might also travel those paths? That her father and Etienne and Madame Manec and the German boy named Werner Pfennig might harry the sky in flocks, like egrets, like terns, like starlings? That great shuttles of souls might fly about, faded but audible if you listen closely enough? They flow above the chimneys, ride the sidewalks, slip through your jacket and shirt and breastbone and lungs, and pass out through the other side, the air a library and the record of every life lived, every sentence spoken, every word transmitted still reverberating within it.”

observado e uma ocorrência espiritual e sublime, um fenômeno inexplicável que, em confirmação às hipóteses propostas por De Groot, desafiam nossa racionalidade moderna<sup>398</sup>, reforçando o duplo efeito de reconhecimento/estranhamento do passado histórico no romance.

#### 4.3.2. *Identidades coletivas e mitos nacionais: inimigos, aliados, vítimas e perpetradores*

O elo que une literatura e identidade nacional – de Shakespeare e o império britânico aos poetas da Inconfidência Mineira e sua retomada pelo governo republicano – já foi investigado à exaustão pela teoria literária; não convém, aqui, expor um panorama desse debate. Porém, opto por mencioná-lo para destacar que, quando De Groot busca estabelecer o papel ideológico de constituição identitária nacional que a ficção histórica cumpre, ele está longe de inventar a roda. Ainda assim, suas observações sobre como, não apenas a literatura, mas também o cinema e a televisão, são “parte da mecânica de criação e disseminação de nações, e também do estabelecimento de culturas globalmente dominantes”<sup>399</sup> (DE GROOT, 2016, p. 49) são pertinentes. O autor afirma:

A consideração sobre as maneiras pelas quais culturas apresentam o passado na ficção permite uma meditação sobre como a criação de mitos e sonhos de uma identidade nacional – as “comunidades imaginadas” de Benedict Anderson – pode ser interrogada. Ficções históricas são uma forma potente de articular mitos nacionais e eventos nacionalistas; elas foram usadas por séculos para assegurar e comunicar a ideia de uma nacionalidade autogovernada.<sup>400</sup> (DE GROOT, 2016, p. 49)

A ficção histórica para De Groot, porém, não cumpre apenas um papel de consolidação de narrativas hegemônicas sobre o passado nacional. Enquanto Lukács atribui ao romance histórico a responsabilidade por construir ficcionalmente o passado na condição de uma “pré-história do presente”, De Groot celebra o que pode ser entendido como uma função contrária, ou espelhada, que a ficção histórica pode cumprir: a promoção de narrativas sobre o passado compartilhado que cumprem papéis contra-hegemônicos, questionando os mitos fundacionais e as histórias nacionais que permeiam e permearam tanto a história quanto a memória cultural dos povos:

---

<sup>398</sup> Sobre os questionamentos do discurso científico e da racionalidade moderna em *AtLWCS*, cf. VIEIRA; MATA MACHADO, 2023.

<sup>399</sup> “[...] part of the mechanics of nation-making and dissemination, and also of the establishment of dominant cultures globally [...]”

<sup>400</sup> Consideration of the ways that cultures present the past in fiction allows a meditation upon how the creation of myths and dreams of national identity – Benedict Anderson’s ‘imagined communities’ – might be interrogated.<sup>3</sup> Historical fictions are a potent way to articulate national myths and nationalistic events; they have been used for centuries to secure and communicate the idea of self-governing nationhood.

Ficções históricas, como híbridas e externas ao *mainstream* acadêmico da história, frequentemente promovem uma voz alternativa, marginal. Elas estão fora de certos tipos de discursos organizacionais e são “outras” em relação a abordagens estruturais do passado, em particular. Elas podem, portanto, imaginar de forma diferente – seja para tentar engendrar novamente, ou para mostrar como a nacionalidade funciona, ou como ela oprime e destrói.

[...] [*A ficção histórica*] é simultaneamente nacionalmente específica e sem nação (na medida em que surge do éter da história). Ela é ao mesmo tempo colonizada e colonizadora, encenando uma fantasia de controle sobre a alteridade do passado, enquanto, ao mesmo tempo, é o produto representacional desse passado. Ela permite uma subversão da, ou um ataque à fabricação de mitos do estado-nação. Além disso, o texto popular histórico pode oferecer um *queering* da história da nação e criticá-la. Assim, ela participa no debate historiográfico, ativamente se envolvendo em discussões sobre a origem, a identidade e a nacionalidade.<sup>401</sup> (DE GROOT, 2016, p. 50)

Os mitos de identidade nacional são, possivelmente, o principal tema de *The Welsh Girl*; como já mencionado (cf. 4.1.), a dimensão identitária do romance de Davies é o ponto em comum que une a maior parte das resenhas críticas sobre a obra à época de seu lançamento (CALDWELL, 2007; EDER, 2007; EGAN, 2007; HOGGARD, 2007). À maneira da ficção história, o autor galês usa de suas personagens para desestabilizar os mitos nacionais que operam em suas vidas, especialmente, ao trazer à tona as tensões que emergem nos pontos de contato entre as identidades nacionais, étnicas e de gênero – além das próprias subjetividades individuais.

O primeiro personagem ficcional apresentado em *TWG* (após a introdução de Rudolf Hess em cena), Rotheram, ainda na narrativa de moldura do romance, é caracterizado, desde o princípio, como um sujeito de identidades flutuantes, filho de um homem judeu – morto em combate durante a I Guerra Mundial – e uma mulher luterana de família alemã nascida no Canadá. A temática da identidade cindida entre judeu e alemão perpassa a personagem de Rotheram por todo o romance – “[e]le ainda não tinha certeza do que se chamar – nem alemão, nem judeu”<sup>402</sup> (DAVIES, 2007, p. 5), afirma o narrador – e seu trabalho como agente da inteligência britânica acresce mais uma categoria identitária para desestabilizar sua

---

<sup>401</sup> Historical fictions, as hybrids and outside the academic historical mainstream, often provide an alternative, marginal voice. They are outside certain types of organizing discourse and ‘other’ to particular structural approaches to the past. They can, therefore, imagine differently – either to attempt to engender anew, or to show the ways nationhood works, or how it oppresses and destroys.

[...] is both nationally specific and nationless (insofar as it appears from the ether of history). It is both colonized and colonizer, playing out a fantasy of control over the otherness of the past, while being the representational product of that past. It allows a subversion of, or an attack upon, nation-state myth-making. Furthermore, the popular historical text can queer the nation’s story and critique it. As such, it participates in a historiographical debate, actively engaging with discussions of origin, identity, and nationhood.

<sup>402</sup> “He still wasn’t sure what he could call himself – not German, not Jewish [...]”.

subjetividade. A respeito da relação do agente com seu oficial superior, Hawkins, o narrador afirma que “[Rotheram] não saberia dizer se lealdade a um homem poderia se transformar em patriotismo, mas quanto mais ele trabalhava para Hawkins, quanto mais suspeitos ele interrogava, mais britânico ele se sentia”<sup>403</sup> (DAVIES, 2007, p. 6). Porém, seu estatuto de “não-britânico” – assim como o de “não-alemão” e o de “não-judeu” – constantemente lhe é lembrado, como no seguinte diálogo com Rudolf Hess, enquanto Rotheram troca os rolos de filme de *Triumph des Willens* que exibia para o oficial nazista durante o interrogatório:

“O seu inglês é bom”, Rotheram falou de onde ele estava, curvado sobre o projetor.  
[...]  
“Obrigado”, Hess o disse. “*Und Ihr [sic] Deutsch.*”  
Rotheram levantou a cabeça e um *loop* de filme escorregou do rolo que ele estava removendo, ficando dependurado.  
“Eu só quis dizer que você não parece precisar de legendas, capitão.”  
[...] “Estou perguntando se o capitão Roth-eram” – ele se delongou no nome – “é um judeu alemão”. [...]  
“Mas judeus não podem ser alemães, vice-Reichsführer”, Rotheram disse, seco. “Ou você também se esqueceu disso?”  
Os lábios de Hess tremeram, amuados.  
“Além disso, você está errado.” Mas, mesmo ao dizer isso, Rotheram percebia seu próprio sotaque se acentuando, como acontecia quando ele estava cansado ou bravo.<sup>404</sup> (DAVIES, 2007, p. 13-14)

As provocações de Hess afetam Rotheram e revelam seu incômodo com a herança judaica do pai, uma identidade que ele busca negar. Refletindo sobre o interrogatório, o agente – na voz do narrador onisciente, que passa a assumir um discurso indireto livre no trecho – busca, na tradição matrilineal do judaísmo, uma justificativa para afirmar sua germanidade, frustrado com a influência que a origem de seu pai, um homem que ele nunca conhecera, tinha em sua vida:

Era tudo tão irrazoável, ele pensou. Ele foi criado, pelo menos em teoria, um luterano, a fé da sua mãe. Ele não sabia quase nada sobre o judaísmo. [...] Os burocratas nazistas eram só tolos, idiotas demais para entender uma diferença tão sutil como a descendência matrilineal, algo que sua mãe lhe explicou na infância. Ele estava no segundo ano de direito na universidade, mas quando tentou se

---

<sup>403</sup> “He couldn’t say if loyalty to one man could grow into patriotism, but the harder he worked for Hawkins, the more suspects he questioned, the more British he felt.”

<sup>404</sup> “Your English is good”, Rotheram called from where he was bent over the projector. [...]

“Thank you,” Hess told him. “*Und Ihr Deutsch.*”

Rotheram looked up and a loop of film slipped off the reel he was removing, swinging loose.

[...] “I’m asking if Captain Roth-eram” – he drew the name out – “is a German Jew.”

“But Jews can’t be German, Deputy Reichsführer,” Rotheram told him flatly. “Or did you forget that also?”

Hess’s lips twitched, a small moue.

“Besides, you’re wrong.” Bue even as he said it, Rotheram was conscious of his accet asserting itself, as it did when he was tired or angry.

matricular nas aulas para o próximo semestre, ele foi avisado que não era elegível e percebeu que ele era o tolo. Isso o fez pensar em uma ocasião anos antes quando [...] ele perguntara à sua mãe mais uma vez por que ele não era judeu se o seu pai era. Porque a linha judaica passa pela mãe, ela disse. *Sim, mas por quê?* ele insistiu, e ela explicou, um pouco exasperada, que ela achava que era porque você só consegue ter certeza absoluta de quem é sua mãe, não seu pai.

[...] Entre as posses dela, depois de seu funeral, ele encontrou uma fotografia do pai que ele nunca vira antes. [...] Esse era seu pai, ele pensou, e a imagem parecia rejeitá-lo.

E ainda assim, na semana seguinte, ele foi e anglicizou seu nome.<sup>405</sup> (DAVIES, 2007, p. 17-18, grifo no original)

A introdução do romance desestabiliza, por meio da personagem de Rotheram, uma série de mitos identitários. O mito racial da pureza alemã é questionado pela provocante pergunta que o agente faz a Hess e que desestabiliza o até então tranquilo oficial nazista: “Mas judeus não podem ser alemães, vice-Reichsführer [...] Ou você também se esqueceu disso?”. Porém, sua própria identidade alemã é instabilizada pela fantasmagórica figura de seu falecido pai; ele considera os oficiais nazistas tolos por não saberem que ele é alemão, mas, ao se defrontar com a burocracia universitária comandada pelo regime hitlerista, percebe que “ele era o tolo”; não obstante sua capacidade de usar a sua origem miscigenada para provocar Hess, Rotheram se sente frustrado e envergonhado. A identidade judaica também é desestabilizada – não só pelo seu próprio esforço (e o de sua mãe) de renegar o legado do pai, mas pela própria negação da tradição matrilineal judaica, irrelevante frente à ideologia eugenista: costumes milenares não protegem Rotheram de se tornar um alvo da máquina de extermínio do nazismo. Mesmo a origem canadense da mãe, que surge para Rotheram como uma saída para a crise, como sugerido pela decisão de anglicizar seu nome, não consegue oferecer um terreno identitário firme, uma vez que, em momentos de cansaço ou raiva, o sotaque trai sua origem. As identidades de Rotheram estão em um constante estado de fluxo que oscila entre o excesso e a insuficiência; ele é alemão demais para conseguir fingir ser inglês, mas não é alemão o bastante aos olhos do regime nazista. Ele é judeu demais para poder participar dos processos de Nuremberg – Hawkins o revela que “existe um sentimento

---

<sup>405</sup> “It was all so unreasonable, he thought. He’d been brought up, nominally at least, Lutheran, his mother’s faith; knew next to nothing about Judaism. [...] The Nazi bureaucrats were just fools, too dense to understand a subtle distinction like matrilineal descent, something his mother had explained to him in childhood. He was in his second year of law at the university, but when he tried to register for classes the following term, he was told he wasn’t eligible to matriculate and realized he was the fool. It made him think of an occasion years before, when [...] he’d asked his mother yet again why he wasn’t Jewish if his father was. Because the Jewish line runs through the mother, she’d told him. *Yes, but why?* he pressed, and she explained, a little exasperated, that she supposed it was because you could only be absolutely sure who your mother was, not your father. [...] Among her possessions, after her funeral, he’d found a photograph of his father he’d never seen before. [...] This was his father, he thought, and the figure had seemed to rebuke him. And yet the following week he’d gone ahead and Anglicized his name.”

de que os judeus não deveriam ser uma grande parte do processo. Para manter tudo às claras, digamos assim. Para evitar que pareça uma vingança”<sup>406</sup> (DAVIES, 2007, p. 20) –; mas não é judeu **nem alemão** o bastante para seus avós, que o veem como excessivamente “canadense” – sua mãe o conta que as pessoas cuspiam nela nas ruas de Berlim em 1919, “[d]epois de Versailles [...] porque eu era canadense. *Isso* era o que seus avós nunca poderiam perdoar. Eu era um lembrete do inimigo que matara seu filho. Eu não era *alemã* o bastante para eles, entende?”<sup>407</sup> (DAVIES, 2007, p.18, grifos do autor).

A temática das identidades flutuantes, introduzida na narrativa de moldura de *TWG*, é uma tônica que acompanha o resto do romance. A identidade nacional galesa, definida em grande medida pelo antagonismo aos ingleses, surge no romance como um orgulho compartilhado que define a vila onde Esther vive: “Esse é um vilarejo nacionalista, apaixonadamente. É o que mantém o lugar unido, como uma chaleira de porcelana quebrada e colada”<sup>408</sup>, o narrador afirma (DAVIES, 2007, p. 27). A imagem da porcelana quebrada é reveladora: ao longo do romance, o nacionalismo (galês, inglês e alemão) é sempre apresentado com fissuras, como sugerido pela identidade cindida de Rotheram na introdução. No nível geral da vila, essas fissuras se manifestam na forma de uma rixa geracional originada durante uma greve histórica, de quase três anos de duração, ocorrida em uma pedreira de ardósia no início do século XX; a greve, afirma o narrador, “quase quebrou a cidade, afundando-a na pobreza, e foi necessário algo compartilhado para reunir as famílias dos homens que voltaram ao trabalho àquelas dos que mantiveram a greve”<sup>409</sup> (DAVIES, 2007, p. 27). A reunificação, contudo, o romance parece sugerir, ainda não foi de todo concluída; os descendentes dos grevistas continuam frequentando um bar – o *Quarryman’s Arms* [“Braços do Pedreiro”], enquanto os descendentes dos pelegos [“*scabs*”] frequentam outro, o *Prince of Wales* [“Príncipe de Gales”].

O arraigado nacionalismo galês é melhor representado no romance pela personagem de Arthur, pai de Esther, um homem que frequentemente se recusa a falar inglês – mesmo quando capaz de fazê-lo –, que constantemente profere discursos nacionalistas no bar e que está mais disposto a considerar como inimigos os soldados ingleses em serviço na cidade do

---

<sup>406</sup> “It’s just that there’s a sense that Jews ought not to be a big part of the process. To keep everything aboveboard, so to speak. To avoid its looking like revenge”.

<sup>407</sup> “After Versailles [...] Because I was Canadian. *That’s* what your grandparents could never forgive. I was a reminder of the enemy who’d killed their son. I wasn’t *German* enough for them, you see?”

<sup>408</sup> “This is a nationalist village, passionately so. It’s what holds the place together, like a cracked and glued china teapot”.

<sup>409</sup> “The strike, all of forty-five years ago, almost broke the town, plunging it into poverty, and it’s taken something shared to stick back together the families of men who returned to work and those who stayed out”.

que os prisioneiros alemães que vêm ocupar o campo. Existe ainda, na personagem de Arthur, uma importante aproximação entre a identidade galesa e a identidade de pedreiro de ardósia; ao discutir com Esther os prospectos para o país após a guerra, o homem fala:

“Escreve o que estou te dizendo, antes de nos darmos conta, as pedreiras vão voltar a produzir, e vai haver trabalho de verdade para os galeses de novo. [...] É a guerra, não é? Alguém tem que colocar novos telhados nas casas destruídas pela Blitz. [...] Meu pai sempre dizia que um teto de ardósia duraria cem anos, mas esse era o problema. Eles colocaram um teto no mundo a partir dessas montanhas, e aí a demanda acabou. Até agora. Vai tudo acabar logo, e, quando a reconstrução começar, eles precisarão da ardósia galesa novamente. Ora, a nação será erguida junto desses telhados!”<sup>410</sup> (DAVIES, 2007, p. 203)

A aproximação entre a atividade de extração de ardósia e uma identidade galesa afirmada em oposição à inglesa se sustenta na historiografia e já se notava no século XIX – período em que o pai de Arthur trabalhava na atividade. Manning afirma que, no período, “o pedreiro de ardósia galês [pôde] se tornar exemplar dos galeses e de sua língua”, se tornando o “substituto ideal no imaginário nacionalista para um ‘campesinato’ [...] em desaparecimento como o expoente *Volkisch* da nação galesa.”<sup>411</sup> (MANNING, 2002, p. 481-482). Tomado por essa perspectiva, o movimento da família de Arthur da pedreira para a criação de ovelhas – por consequência das atividades grevistas – pode ser entendido, portanto, como um “passo atrás”. Essa reversão a um outro estado da identidade nacional galesa aproxima Arthur da imagem inglesa sobre Gales, eternizada na injúria étnico-nacional “*sheep-shagger*” [“fornicador de ovelhas”] (MAN FINED..., 2013), usada por ingleses para designar pejorativamente os galeses. Arthur “sempre insistiu que a fazenda matou o velho pedreiro”<sup>412</sup> (DAVIES, 2007, p. 201), e dizia ser “escravo das ovelhas [...] um rebanho de fêmeas, ainda por cima”<sup>413</sup> (DAVIES, 2007, p. 201), acrescentando ainda que “a pedreira não é lugar para meninas”<sup>414</sup> (DAVIES, 2007, p. 201), expressando não apenas a sua frustração com o trabalho camponês mas, também, o nexos identitário que une classe, gênero e nação: ao ser fazendeiro e

---

<sup>410</sup> “You mark my word, before we know it, the quarries will be producing again, and there’ll be proper work for Welshmen once more. [...] It’s the war, isn’t it? Someone’s got to put new roofs on all those houses smashed in the Blitz. [...] My father always said a slate roof will last a hundred years, but that was the very problem. They put a roof on the world from these mountains, and then the demand dried up. Until now. It’ll be over soon, and when the rebuilding begins they’ll need Welsh slate again. Why, the nation will rise right along with those roofs!”

<sup>411</sup> “[...] the Welsh slate quarrier to become an exemplar of the Welsh and their language [...] ideal replacements in the nationalist imaginary for a vanishing Welsh-speaking ‘peasantry’ as *Volkisch* exponents of the Welsh nation.”

<sup>412</sup> “Arthur’s always maintained that the farm killed the old quarryman.”

<sup>413</sup> “Slave to the sheep, I am. A flock of females, at that.”

<sup>414</sup> “Quarry’s no place for girls [...]”.

não pedreiro, Arthur se sente não somente menos galês, como também menos homem. As observações de Esther, porém, sugerem o quão frágil é essa construção identitária de seu pai; apesar de afirmar que a “ardósia está no seu sangue”<sup>415</sup> e que quer “voltar para o subterrâneo”<sup>416</sup>, Arthur “nunca colocou o cinzel na ardósia”<sup>417</sup> (DAVIES, 2007, p. 201), “nunca trabalhou um dia sequer na pedreira”<sup>418</sup> (DAVIES, 2007, p. 28) e “era apenas um garoto”<sup>419</sup> quando a Grande Greve da pedreira ocorreu (DAVIES, 2007, p. 26). Enquadrado pelo olhar de sua filha, o nacionalismo fervoroso, masculino e proletário de Arthur se revela uma fachada, uma construção sustentada principalmente em um legado familiar transmitido como memória (cf. 4.4), mas nunca de fato concretizado como materialidade.

Arthur é apresentado como um espelho ou, ainda, um *foil* de sua filha; enquanto ele rejeita tudo que é inglês – do idioma aos soldados –, Esther anseia por ser mais do que apenas uma “garota galesa” e sonha com o cosmopolitismo inglês. Na cena de abertura do romance, em que galeses e ingleses se reúnem no *Quarryman’s Arms* para escutar um pronunciamento de Churchill no rádio, Esther “[...] anseia por ser britânica, essa noite mais que todas as noites”<sup>420</sup> (DAVIES, 2007, p. 29) e se sente empolgada “pela presença dos soldados, pela chegada do Light Program da BBC há alguns anos, pelos tesouros dos museus que estão guardados nos prédios da antiga pedreira, até mesmo pelas [crianças] evacuadas [de Londres para Gales]” (DAVIES, 2007, p. 30)<sup>421</sup>. “Se ela não pode ver o mundo”, conclui o narrador, “ela fica satisfeita se o mundo vier até ela” (DAVIES, 2007, p. 30)<sup>422</sup>.

Os anseios cosmopolitas da protagonista, porém – assim como todas as outras identidades coletivas tematizadas no romance – têm suas fissuras expostas pelo desenrolar do enredo. O principal gatilho para esse processo de desestabilização identitária é o estupro que Esther sofre por parte de Colin, o soldado inglês com quem a garota vinha iniciando um namoro e de quem ela engravida. Conforme o assediador começa a agredir a jovem, ele lhe diz “Quem disse que vocês garotas galesas não sabem o seu dever? Uma patriota de verdade, você. Pensando na Inglaterra” (DAVIES, 2007, p. 48) – uma perversa inversão dos anseios britânicos da garota, que se vê objetificada devido à sua condição de mulher e de galesa, cujo

---

<sup>415</sup> “Slate’s in the blood [...]”

<sup>416</sup> “Arthur wanted to get back underground [...]”

<sup>417</sup> “He’s never put chisel to slate [...]”

<sup>418</sup> “[...] he never worked a day at the quarry himself [...]”

<sup>419</sup> “[...] he was only a boy then.”

<sup>420</sup> “She yearns to be British, tonight of all nights.”

<sup>421</sup> “[...]by the presence of the soldiers, by the arrival of the BBC Light Program a few years ago, by the museum treasures that are stored in the old quarry workings, even by the school-age evacuees”

<sup>422</sup> “If she can’t see the world, she’ll settle for the world coming to her.”

único patriotismo a ser esperado parece ser o de ser sexualizada. A partir desse momento, as fissuras na relação de Esther com a identidade britânica que buscava afirmar para si passam a se tornar evidentes, na medida em que a língua inglesa e a nacionalidade britânica a remetem a Colin. Um exemplo desse fenômeno se dá pouco depois de a garota perceber estar grávida, quando, enquanto observa o campo de prisioneiros,

[e]la se vê desejando que fosse Colin lá embaixo por trás do arame farpado, um prisioneiro ele próprio. Ela pensa nele se rendendo, com as mãos para o alto, o imagina em confinamento solitário, encolhido em uma cela escura. Mas mesmo enquanto ela sorri sombriamente para si mesma, a própria palavra “confinamento” se volta contra ela. Como se o próprio idioma [*language*] ganhasse vida, a respondendo com sua língua [*tongue*] inglesa escorregadia. Porque é ela, ela de repente pensa, é ela que será confinada muito em breve. A própria palavra parece se tornar uma cela, a espremendo por todos os lados, inescapável. [...] E então ela deseja que Colin não fosse nem sequer um prisioneiro, só que ele estivesse morto, massacrado por um desses mesmos alemães, se possível. Aquele, ou aquele, ou aquele.<sup>423</sup> (DAVIES, 2007, p. 188-189)

O contraste entre essa cena e o seu deslumbramento inicial com o mundo anglófono é notável. Se antes a língua inglesa era, para ela, uma porta de acesso ao “centro da vida” e a chegada dos soldados ingleses na vila representava “o mundo vindo até ela”, agora a língua inglesa – transformada em metonímia para seu abusador e metáfora para sua gravidez – torna-se uma prisão opressiva; se antes, ao escutar o discurso de Churchill, ela “ansiava por ser britânica”, agora os pensamentos de Esther se voltam ao “massacre” de um soldado inglês por parte daqueles que, supostamente, seriam seus inimigos: os soldados alemães.

A temática de uma “traição” à pátria britânica em benefício do “inimigo” alemão se torna um mote para o próprio relacionamento entre Esther e Karsten, uma vez que eles se conhecem e se apaixonam. O protagonista alemão é estigmatizado pelos outros prisioneiros, ao longo de todo o romance, por ter sido o responsável por negociar a rendição de sua unidade, recebendo o apelido de *Weisse Fahne* [“Bandeira Branca”] por parte dos demais (DAVIES, 2007, p. 249). A partir de sua relação com Esther, porém, a sua rendição é ressignificada. Antes de fazerem sexo pela primeira vez, a garota pede ao prisioneiro fugitivo para se render a ela (DAVIES, 2007, p. 267). Mais tarde, ele a pergunta:

---

<sup>423</sup> “She finds herself wishing it were Colin down there behind the wire, a prisoner himself. She thinks of him surrendering, hands raised, pictures him in solitary confinement, curled up in a dark cell. But even as she smiles grimly to herself, the very word “confinement” turns on her. It’s as if the language is coming to life, talking back to her in its slippery English tongue. For she’s the one who’ll be in her confinement soon enough. The word itself seems a cell to her, pressing in on all sides, inescapable. [...] And then she wishes Colin not a prisoner at all, just dead, slaughtered by one of these very Germans if possible. Him, or him, or him.”

“Então, fui eu quem me rendi a você, ou você a mim?”  
 “Você não sabe?”  
 Ele vira a cabeça na grama. “Não”.  
 “Eu também não”, ela diz. “Nem tudo é guerra, no fim das contas, eu acho.”<sup>424</sup>  
 (DAVIES, 2007, p. 267)

A inversão em relação à cena de estupro por parte de Colin é notável; se lá, a violência sexual e seu trauma consequente foram explicitamente enquadrados no léxico da guerra e do nacionalismo; aqui, o sexo consensual e o amor que floresce entre os personagens é definido pelo estatuto de não-guerra. É interessante notar, porém, que Davies se recusa a estabilizar mesmo a relação entre os dois protagonistas: ao final do romance, o destino de Karsten é deixando intencionalmente vago, com a forte sugestão de que ele retornara à Alemanha. É possível enxergar, no romance, a personagem de Karsten como um exemplo do “bom alemão” – um “exemplar” redimido do inimigo, cujos méritos e virtudes são ressaltados pelo contraste com os demais prisioneiros do campo (militaristas, nazistas convictos e violentos) e, é claro, com Rudolf Hess. Porém, ainda que a retórica de que “os ingleses eram os verdadeiros inimigos dos galeses, e não os alemães” seja levantada e articulada ao longo de todo romance, ela nunca é de fato resolvida. Na manutenção dessa tensão, Davies demonstra controle do “duplo efeito” de seu romance histórico e consegue questionar narrativas históricas hegemônicas sobre a Segunda Guerra Mundial e mitologias nacionais (britânicas, alemãs, galesas e judaicas) sem, ainda assim, ceder a algum tipo de revisionismo ou negacionismo histórico. Cabe lembrar, ainda, as considerações feitas sobre a representação do cinema no romance (cf. 4.3.1.1.) que também sugerem uma recusa por parte de Davies de estabilizar qualquer discurso histórico que tematiza, mas mantendo o cuidado de não atravessar a linha do negacionismo histórico sobre a Shoah.

Assim como Karsten em *TWG*, Werner em *AtLWCS* também é caracterizado como um inimigo passível de redenção, um jovem que se torna vítima do meio onde é criado e educado. Ainda no início do romance, quando dois de seus colegas de orfanato se juntam à Juventude Hitlerista, Werner “mantém a cabeça baixa. Pular fogueiras, passar cinzas sob os olhos, provocar crianças mais novas? Amassar os desenhos de Jutta? Muito melhor, ele decide,

---

<sup>424</sup> “So, did I surrender to you, or you to me?”  
 ‘Can’t you tell?’  
 He turns his head in the grass. ‘No.’  
 ‘Me neither,’ she says. ‘Not everything is war, after all, I suppose.’”

manter uma presença pequena, inconspícua”<sup>425</sup> (DOERR, 2014, p. 42). Quando recebe o convite para fazer a prova de admissão para Schulpforta, Werner se sente deslocado em meio aos demais garotos, cujo entusiasmo pelo regime parece inabalável.

Eles [*os outros garotos*] falam sobre as escolas com anseios e bravatas; eles querem desesperadamente ser selecionados. Werner diz para si mesmo: *eu também. Eu também.*

E ainda assim, em outros momentos, apesar de suas ambições, ele é visitado por acessos de vertigem; ele vê Jutta segurando os pedaços destruídos de seu rádio e sente a incerteza se infiltrar nas suas entranhas.<sup>426</sup> (DOERR, 2014a, p. 114, grifos do autor).

Ao longo de todo o romance, Doerr parece reforçar que Werner é diferente dos demais: “Werner começa a ver, ao aproximar seu décimo sexto aniversário, que o que o Führer realmente exige são garotos. Grandes filas indo em direção à esteira de produção. Abra mão de creme para o *führer*, do sono para o *führer*, do alumínio para o *führer*”<sup>427</sup> (DOERR, 2014a, p. 277). Werner e, em menor medida, seus amigos Frederik e Volkheimer, têm suas personagens construídas de forma a contrastar com os personagens que representam os “verdadeiros” nazistas, como o oficial Herr Siedler, o professor Hauptmann e, especialmente, o Sargento Major Reinhold von Rumpel, o principal vilão do romance, um joalheiro encarregado de recuperar joias raras e preciosas para o Museu do Reich, movido pela sua obsessão pelo Mar de Chamas, o raro diamante sob custódia do pai de Marie-Laure. A primeira descrição física de von Rumpel ressalta seus “úmidos lábios vermelhos” – a escolha da palavra *moist*, em especial, evoca algo de asqueroso – e “bochechas pálidas, quase translúcidas como filés de linguado cru”<sup>428</sup> (DOERR, 2014a, p. 141). Como joalheiro, o narrador informa, “se ele ocasionalmente enganava um cliente, ele se convenciu de que isso fazia parte do jogo” (DOERR, 2014a, p. 141). Von Rumpel é caracterizado como um personagem metódico, que gosta de acordar cedo, ter seus sapatos bem polidos, veste luvas brancas (DOERR, 2014a, p. 173) – um retrato tanto do mito da “eficiência alemã” quanto da organização burocrática nazista, reforçado pelos seus métodos peculiarmente cruéis de

---

<sup>425</sup> “Werner keeps his head down. Leaping over bonfires, rubbing ash beneath your eyes, picking on little kids? Crumpling Jutta’s drawings? Far better, he decides, to keep one’s presence small, inconspicuous”.

<sup>426</sup> “They speak of the schools with yearning and bravado; they want desperately to be selected. Werner tells himself: *So do I. So do I.*

And yet at other times, despite his ambitions, he is visited by instants of vertigo; he sees Jutta holding the smashed pieces of their radio and feels uncertainty steal into his gut.”

<sup>427</sup> “Werner is beginning to see, approaching his sixteenth birthday, that what the führer really requires is boys. Great rows of them walking to the conveyor belt to climb on. Give up cream for the führer, sleep for the führer, aluminum for the führer.”

<sup>428</sup> “He has moist red lips; pale, almost translucent cheeks like fillets of raw sole [...].”

interrogação: ao interrogar o diretor do museu de Paris sobre o Mar de Chamas, o vilão se limita a esperar por horas na sala, diante da vítima, sem levantar sua voz, sem usar de violência física. (DOERR, 2014 p. 176) Além disso, von Rumpel também faz ameaças veladas aos filhos do diretor (DOERR, 2014a, p. 177). O traço mais memorável do vilão, porém, é a degradação de sua saúde e aparência em decorrência de um tumor cancerígeno cujo quadro piora ao longo dos anos. Em sua derradeira aparição, o sargento major é descrito como “pálido e machucado, magro em um nível enfermo, ele vacila [*shambles*] em direção à cama. O lado direito de sua garganta escapa de forma estranha sobre a tensão do seu colarinho” (DOERR, 2014a, p. 463)<sup>429</sup>. Sua “face é esquelética e seus dentes maníacos”<sup>430</sup> (DOERR, 2014a, p. 464), ele “se dobra [...] como uma gárgula atormentada”<sup>431</sup> (DOERR, 2014a, p. 464). O paralelo entre a crescente obsessão do personagem e a degradação de sua saúde física é evidente no romance, e contrasta com a figura angelical de Werner. Vollman, em sua crítica da obra, considera von Rumpel o ponto baixo do romance de Doerr:

O mais prepostero é um certo Sargento Major Reinhold von Rumpel, cuja crueldade e físico repulsivo não são compensados por nada que possa fazer dele um personagem arredondado. Sua inverossimilhança exemplifica um erro comum cometido por escritores ao descrever monstros. O fato de Hitler ser gentil com animais não faz dele menos monstruoso, apenas mais humano, e portanto menos suscetível a ser descartado com complacência: “Bom, o nosso povo nunca seria assim!”

[...] uma vez que estamos presos a esse avaliador de diamantes cancerígeno de vilania plana, todos os clichês são multiplicados através de um diamante amaldiçoado que confere imortalidade!<sup>432</sup> (VOLLMAN, 2014).

A construção vilanesca de Von Rumpel e outros personagens alemães do romance de Doerr parece sabotar aquela que é uma missão declarada do autor a partir da produção da obra: “brincar um pouco” com a ideia de que a Segunda Guerra Mundial “era uma guerra em que a moralidade tinha linhas muito claras”<sup>433</sup> (DOERR, 2014b) e “propor retratos mais

---

<sup>429</sup> “Pale and bruised, lean to the point of infirmity, he shambles toward the bed. The right side of his throat spills weirdly above the tightness of his collar.”

<sup>430</sup> “His face gaunt and his teeth maniacal.”

<sup>431</sup> “The officer bends [...] like some tormented gargoye.”

<sup>432</sup> “Most preposterous of all is a certain Sgt. Maj. Reinhold von Rumpel, whose wickedness and physical loathsomeness are offset by nothing that could make him into a rounded character. His unbelievability exemplifies a mistake writers often make when describing monsters. The fact that Hitler was kind to animals does not make him less monstrous, but only more human, more like us, and therefore less susceptible to being complacently dismissed: “Well, our people would never be like that!”

[...] once we get stuck with this flatly villainous cancer-ridden diamond appraiser, all clichés are compounded by means of an immortality-conferring, curse-bearing diamond!”

<sup>433</sup> “I wanted to play around with that a little bit [...] a war where morality had very clean lines”

complicados de heróis e vilões”<sup>434</sup> (DOERR, 2015a). Ainda que Doerr situe alguns de seus heróis nas fileiras alemãs do conflito – como Werner, Frederik e Volkheimer –, a construção heroica dessas personagens exige uma construção vilanesca estereotipada, caricatural e monstruosa de seus vilões, como Von Rumpel, Herr Siedler e o colaboracionista francês Claude. O objetivo, como o próprio autor admite (DOERR, 2014b), é não relativizar o nazismo por meio da caracterização de Werner. Porém, a construção monstruosa das personagens antagonistas acaba por reforçar a narrativa estadunidense hegemônica da Segunda Guerra Mundial como uma “guerra boa” (cf. 1.), que dilui as contradições históricas e sociais da Europa dos anos 1930 e 1940 em uma narrativa de “bem” contra o “mal” e desloca as raízes materiais (e demasiado humanas) do nazismo para um plano quase mitológico do mal fundamental – aspecto sublinhado pelos elementos sobrenaturais da narrativa engendrados pelo Mar de Chamas e pela obsessão de Von Rumpel pelo diamante. Nesse sentido, mesmo que o autor afaste a ação de seu romance do palco e do tipo de protagonista típico de narrativas estadunidenses sobre o conflito ao focar em duas crianças/adolescentes da França e da Alemanha, Doerr ainda sustenta a essência do mito estadunidense da Segunda Guerra Mundial.

É interessante notar, ainda, que tanto Doerr quanto Davies optam por localizar seus “bons alemães” nas fileiras da *Wehrmacht*, enquanto as SS e o próprio partido nazista são preservados como instituições de vilania. Essa escolha parece retomar uma tendência em narrativas sobre a guerra de um período em que *Wehrmacht* consistia em um tópico menos controverso, em grande medida pela “lenda [...] desenvolvida no último período da guerra e no imediato período do pós-guerra” de que ela “havia ‘mantido suas mãos limpas’”<sup>435</sup> (WETTE, 2007, p.195) durante o conflito e não se envolvido nos crimes contra a humanidade associados ao nazismo. Como visto anteriormente (cf. 3.3.), a grande maioria dos romances de combate alemães sobre a Segunda Guerra Mundial publicados ao longo do século XX se concentravam nas fileiras da *Wehrmacht*, especialmente no front oriental; os soldados das forças armadas representavam protagonistas menos problemáticos para o tumultuado processo de *Vergangenheitsbewältigung* do pós-guerra, como sugerido por Bance:

É obviamente reconfortante para escritores alemães se concentrarem no que sobrou da tradição reconfortante da independência do exército. A identificação com essa tradição pode, em casos extremos, oferecer um afastamento quase completo da

---

<sup>434</sup> “[...] to propose more complicated portraits of heroes and villains.”

<sup>435</sup> “After the war a legend about the Wehrmacht lived on [...]: that it had ‘kept its hands clean.’ Developed and disseminated in the last phase of the war [...].”

implicação no lado sombrio da guerra alemã, que é então seguramente deixada para Hitler e seus capangas das SS. [...] Em termos gerais, quando crimes de guerra são mencionados [...] eles são atribuídos a unidades nazistas, e não ao exército.<sup>436</sup> (BANCE, ano, p. 97)

Essa visão higienizada da história da Wehrmacht parece ter alcançado, inclusive, a memória coletiva de países aliados como o Reino Unido, como sustenta Major (2008) ao investigar a “legitimidade retrospectiva” atribuída pelo cinema britânico à Wehrmacht após a guerra no que ele chama de sua “reinvenção [...] como o ‘inimigo valoroso’”<sup>437</sup> (MAJOR, 2008, p. 535). Ao localizarem seus “bons alemães” junto ao exército, portanto, Doerr e Davies, no esforço declarado de questionar as linhas estanques entre “heróis” e “vilões” no conflito, parecem, na verdade, se aproximar de uma perspectiva histórica superada de exculpação de soldados alemães. Nesse sentido, *Im Frühling sterben* apresenta um contraponto interessante.

O romance de Rothmann lida com a questão da perpetração e da caracterização de combatentes alemães de forma muito distinta da dos autores anglófonos analisados. Essas distinções dizem respeito em grande parte, acredito, à nacionalidade de seu autor e à relação com seu pai (ele próprio veterano das *Waffen-SS*); contudo, a decisão de se concentrar na unidade militar das SS em vez das fileiras da *Wehrmacht* é, talvez, a mais determinante dessas distinções. Em entrevista de 2018, Rothmann comenta sua concepção a respeito da representação de um combatente das *Waffen-SS*, falando sobre se inspirar na história de seu pai e negando qualquer projeto de resgate de “orgulho” ou mesmo de “respeito” pelos seus combatentes:

Você não pode se esquecer que meu pai tinha 17 anos quando foi alistado obrigatoriamente [*zwangsrekrutiert*]. Ele nunca quis ir para a guerra e não daria a mínima para o “orgulho” ou o “respeito” desse político [*Alexander Gauland, político alemão do partido de extrema direita AfD, mencionado pelo entrevistador*]. Eu ter escrito a respeito disso foi simplesmente por meu amor aos meus pais, ao meu pai, porque eu queria entendê-lo. Ele era muito calado, e naturalmente ele tinha motivos para isso. Quando foi alistado nas *Waffen-SS*, ele se sentiu uma vítima, mas quando ele voltou de repente ele era um perpetrador. Ele não conseguia entender isso [...]. Esse vácuo que ele carregava consigo era o que eu queria entender, por isso

---

<sup>436</sup> “It is obviously comforting for German writers to concentrate on what is left of the reassuringly independent tradition of the Army. Identification with this tradition can, in extreme cases, offer almost complete detachment from implication in the black side of Germany’s war, which is safely left to Hitler and his SS henchmen. [...] Generally speaking, where war crimes are mentioned [...] they are attributed to Nazi units, rather than to the Army.”

<sup>437</sup> “[...] the reinvention of the *Wehrmacht* as the ‘worthy enemy’ [...]”.

mergulhei nesse período. Caso contrário eu não o teria feito.<sup>438</sup> (ROTHMANN, 2018)

O entrelugar ocupado pelo protagonista Walter Urban, o de um jovem de 17 anos vítima do alistamento obrigatório nos últimos meses da guerra tornado perpetrador por sua participação nas *Waffen-SS* está, portanto, no centro do interesse de Rothmann ao desenvolver seu romance. A escolha pela divisão militar das SS diferencia a obra de grande parte da produção romanesca alemã sobre o período e afasta do autor a possibilidade de ter seu protagonista encarado com relativa leniência por parte de seus leitores em decorrência do legado da “lenda das mãos limpas” da *Wehrmacht*. Assim, Rothmann precisa encarar simultaneamente as questões da culpabilidade e da condição de vítima da geração de jovens alistados obrigatoriamente no final da guerra.

Um dos principais elementos da caracterização de Walter em *IFs* que sublinha sua condição de vítima é seu desinteresse pela guerra e pela política alemã do período, visto já nas primeiras páginas do romance, como no trecho já citado em que o personagem diz: “Eu sou um ordenhador, eu não sei nada sobre política. E ninguém aqui sintoniza rádio inimiga”<sup>439</sup> (ROTHMANN, 2019, p. 17). Sua opinião sobre o conflito era a de que o fim estava próximo, e que, portanto, não fazia sentido considerar o alistamento e nem temer a conscrição. Quando um conhecido tenta o recrutar no bar, o garoto responde: “Não coloca a gente aí, Ernst, de que vai adiantar? [...] Os *Tommys* estão em Kleve, os russos diante de Berlim; a coisa toda vai acabar logo de qualquer forma.”<sup>440</sup> (ROTHMANN, 2019, p. 42) O tom de derrotismo não se restringe a Walter – de fato, ele envolve toda a narrativa. Em um exemplo que pode ser inclusive lido como uma instância do “anacronismo necessário” que Lukács identifica como constitutivo do romance histórico, o tatuador que marca Walter com sua tatuagem das SS, quando do início do seu serviço militar na organização, o alerta: “A propósito, pode ser que você tenha que se livrar dessa marca [...]. A história é temperamental.”<sup>441</sup> (ROTHMANN, 2019, p. 50).

---

<sup>438</sup> „Sie dürfen nicht vergessen, mein Vater ist mit 17 zwangsrekrutiert worden. Er wollte nie in den Krieg ziehen und hätte auf den "Stolz" oder den "Respekt" jenes Politikers gepfiffen. Dass ich darüber geschrieben habe, lag einfach an der Liebe zu meinen Eltern, zu meinem Vater, weil ich ihn verstehen wollte. Er war ein großer Schweiger, und natürlich hatte er Gründe dafür. Als er zur Waffen-SS eingezogen wurde, fühlte er sich als Opfer, als er zurückkam, war er plötzlich Täter. Das konnte er nicht verstehen [...]. Dieses Vakuum, das er mit sich herumtrug, das wollte ich ergründen, deshalb habe ich mich hineinbegeben in diese Zeit. Ich glaube, sonst hätte ich das gar nicht getan.”

<sup>439</sup> “Ich bin Melker, ich weiß nichts von Politik. Und Feindsender schaltet hier auch niemand ein.”

<sup>440</sup> “Du musst uns da nicht eintragen, Ernst, was soll das denn noch [...] Die *Tommys* stehen in Kleve, die Russen vor Berlin; die ganze Schose ist eh bald vorbei.”

<sup>441</sup> “Es kann übrigens sein, dass ihr das Zeichen mal loswerden müsst. [...] Geschichte ist launisch.”

A despeito do derrotismo de Walter e de muitos ao seu redor, porém, o romance não se isenta de colocar o protagonista em posições de perpetração – ainda que, sempre, enquadrando seus atos como resultado de sua posição como vítima das circunstâncias. O principal exemplo está em uma longa cena em que Walter e outro jovem soldado são encarregados de ir resgatar um grupo de paraquedistas das *Waffen-SS* em uma fazenda. Lá, Walter vê que os oficiais que deveria resgatar haviam torturado três dos moradores da fazenda, amarrando-os pelos pescoços no teto do celeiro, forçando-os a passar a noite em pé, em bancos altos, para não morrerem enforcados. Walter tenta negociar com o oficial em comando: “Respeitosamente: eles não são espiões [...]. Eu os conheço, *Rottenführer*, nós ficamos aquartelados aqui recentemente. Esse é o moleiro e sua esposa cega. Sua filha, Boklárka, se casou com um alemão étnico [*Volkdeutschen*] [...]”<sup>442</sup>. (ROTHMANN, 2019, p. 79-80) O oficial não só rejeita as afirmações do protagonista como lhe dá a ordem de executar o casal ele próprio. Walter insiste em sua negativa, afirmando que “[...] eles não são *partisans*! [...] Eles são simples civis, boas pessoas, nos deixaram dormir na sua sala de estar. E eles cuidaram dos nossos feridos e alimentaram os animais de carga! Não se pode simplesmente liquidá-los!”<sup>443</sup> (ROTHMANN, 2019, p. 81). Os demais oficiais, por fim, executam duas das três vítimas, deixando apenas a esposa do moleiro viva, ainda amarrada pelo pescoço e em pé sobre o banco. O gesto de suposta misericórdia, porém, não passa de um chiste macabro: sem que Walter percebesse, o banco fora amarrado ao caminhão que o garoto dirigia e, ao dar partida, ele involuntariamente cumpre a ordem de execução que havia recebido. O impacto do evento sobre o garoto é comunicado quase imediatamente: a cena seguinte do romance é uma carta que ele envia para sua namorada, Elisabeth, em que ele diz que “[a] *puzsta*<sup>444</sup> se parece com aí [...] e coisas acontecem lá que é melhor não falar a respeito. A guerra é assim”<sup>445</sup>. (ROTHMANN, 2019, p. 86) O sentimento de Walter é reiterado quando ele retorna do front e conversa pessoalmente com Elisabeth: “Eu vi muita coisa [...]. Coisa demais, se você quer saber. Mas assim era a guerra.”<sup>446</sup> (ROTHMANN, 2019, p. 201). Nessa mesma cena, Walter busca se justificar diante das atrocidades que fora

---

<sup>442</sup> „Melde gehorsam: Das sind keine Feinde [...]. Ich kenne sie, Rottenführer, wir waren neulich hier einquartiert. Das ist der Müller und seine blinde Frau. Ihre Tochter, Boglárka, war mit einem Volkdeutschen verheiratet [...]”

<sup>443</sup> „Das sind keine Partisanen! [...] Es sind gewöhnliche Zivilisten, nette Leute, wir durften in ihrer Wohnstube schlafen. Und sie haben unsere Verletzten gepflegt und die Transporttiere gefüttert! Die kann man doch nicht einfach liquidieren!“

<sup>444</sup> Nome dado às estepes húngaras.

<sup>445</sup> “In der Puszta sieht es wie bei uns aus [...] und man erlebt Sachen, die man nicht erzählen möchte.

<sup>446</sup> “Ich hab viel gesehen [...] Zu viel, wenn du michst frag. Aber das war der Krieg.“

levado a cometer – em especial sua participação no pelotão de fuzilamento que executou seu melhor amigo. Quando conversam sobre a deserção e a subsequente execução de Fiete (da qual Walter não revela à Elisabeth ter participado), a garota pergunta se o próprio protagonista não considerou desertar, ao que ele responde:

“Claro que eu queria ir embora”, ele disse. “Eu simplesmente atravessei a loucura. Eu não estava na linha de frente, mal disparei um tiro, na verdade, apenas um. Então era menos provável eu tombar do que ser executado por fugir”. [...] “Mas quem”, ela perguntou rouca, “quem se permitiria fazer isso? Quero dizer, os homens que atiraram nele, não eram camaradas, jovens como Friedrich? E eles não tiveram nenhum escrúpulo? Eles só puxaram o gatilho?” Walter fechou as pálpebras brevemente. “Sim, pois é. O que sobra para você? Ou você executa a ordem, ou a recusa. E aí, é sua sentença de morte, sem clemência. Aí você vai direto para o paredão.”<sup>447</sup> (ROTHMANN, 2019, p. 222-223).

Diante da presumida impossibilidade de agência, confrontado com a escolha entre a atrocidade e a morte, Walter se recolhe ao silêncio – o silêncio sobre as “coisas [...] [que] acontecem lá [na guerra] que é melhor não falar a respeito”, já manifestado pelo protagonista nas cartas durante o conflito, que se torna, enfim, um traço definitivo de sua personalidade de homem adulto, como sublinhado por seu filho na introdução da obra. A insistência do romance na culpa, no trauma, na vitimização e na ausência de possibilidade de escolhas de Walter pode sugerir uma estratégia de exculpação, ainda que distinta daquelas que podem ser lidas em *AtLWCS* e *TWG*; enquanto os “bons alemães” de Doerr e Davies são caracterizados como personagens redimíveis por seus valores humanistas e atitudes “bondosas”, a irredimibilidade do protagonista de *IFs* deriva da sua falta de opções, consequência das circunstâncias das quais o personagem foi vítima. Contudo, acredito que uma leitura exculpatória do romance pode ser atenuada ou até rejeitada ao se considerar a personagem de Fiete.

O melhor amigo de Walter é representado, desde o princípio do romance, como um sujeito irreverente, insubmisso, brincalhão e que constitui o alívio cômico em várias cenas. Já em sua primeira aparição, na cena em que ele e Walter são alistados em um bar, Fiete justifica estar vestido ainda com sua roupa de trabalho: “E nós estamos aqui em um celeiro, não é? O

---

<sup>447</sup> „Davonkommen wollte ich“, sagte er. „Einfach nur durchstehen, den Wahnsinn. Ich war nicht in vordester Linie, hab kaum einen Schuss abgefeuert, genau genommen nur einen. Es war also weniger wahrscheinlich zu fallen, als exekutiert zu werden, weil man abgehauen ist.“ [...] „Aber wer“, fragte sie heiser, „wer bringt denn so was übers Herz? Ich meine, die Männer, die ihn erschossen haben, waren das nicht Kameraden, Jungs wie Friedrich? Und die haben keine Skrupel? Die drücken einfach so ab?“ Walter schloss kurz die Lider. „Ja, du bist gut. Was bleibt dir denn übrig? Entweder du führst den Befehl aus, oder du verweigerst ihn. Und das ist dein Todesurteil, ohne Gnade. Da darfst du gleich mit an die Wand.“

cheiro é o mesmo. Eu só vejo gado da SS.”<sup>448</sup> (ROTHMANN, 2019, p. 25) Na mesma cena, conversando com um conhecido que se alistara na *Waffen-SS*, mas que estava de volta à cidade de folga, Fiete o diz: “‘Então você deu um tiro no seu próprio ovo... E agora chama isso de uma Ação Punitiva?’, ele perguntou e ignorou o olhar de Walter. ‘E você matou alguns? Civis?’”<sup>449</sup> (ROTHMANN, 2019, p. 29). A irreverência de Fiete – e o desespero de Walter ao testemunhá-la – acompanha-o mesmo após o alistamento, quando ela se transforma em um derrotismo subversivo que culmina na sua deserção. O garoto demonstra clareza e determinação muito mais sólidas que as de Walter: “Nós somos carne fresca e vamos alimentar o inimigo se não dermos o fora – você não vê isso, ou não quer ver?”<sup>450</sup> (ROTHMANN, 2019, p. 68) Sua atitude o leva, em última medida, ao paredão onde é fuzilado pelo pelotão composto por Walter e outros de seus camaradas. Porém, a caracterização insubmissa de Fiete ao longo de todo o romance parece sabotar o argumento sobre a “falta de opções” apresentado por Walter como justificativa para sua submissão às ordens da *Waffen-SS*; seu melhor amigo surge no romance como a prova de que é, sim, possível resistir. O preço, porém, é o mais alto a se pagar. Não proponho de forma alguma a existência de qualquer equivalência ética ou material entre as experiências de perpetradores e vítimas da Shoah, mas a construção ficcional de Walter e Fiete em *IFs* evoca uma elaboração de Primo Levi sobre a condição de sobrevivente de Auschwitz:

Repito, não somos nós, os sobreviventes, as autênticas testemunhas. Esta é uma noção incômoda, da qual tomei consciência pouco a pouco, lendo as memórias dos outros e relendo as minhas muitos anos depois. Nós, sobreviventes, somos uma minoria anômala, além de exígua: somos aqueles que, por prevaricação, habilidade ou sorte, não tocamos o fundo. Quem o fez, quem fitou a górgona, não voltou para contar, ou voltou mudo [...]. (LEVI, 1990, p. 72)

Convém reforçar: não é o caso, em hipótese alguma, traçar uma compatibilidade entre a experiência das vítimas dos campos e a dos combatentes das *Waffen-SS* que foram alistados obrigatoriamente. Porém, a constatação de Primo Levi de que apenas por “prevaricação, habilidade ou sorte” se poderia escapar da morte encontra analogia na narrativa de Walter; é apenas por assentir à política de morte e aceitar tomar parte em sua perpetração que ele sobrevive. Sua “resistência” muda, seu remorso e seu derrotismo de pouco valem – e sua

---

<sup>448</sup> “Und wird sind doch hier im Stall, oder? Es stinkt jedenfalls so. Ich sehe nur Rindviecher von der SS.“

<sup>449</sup> „Du hast dir also selbst ein Ei abgeschossen... Und was heißt jetzt Strafaktion?“ fragte er und ignorierte Walters Blick. „Habt ihr welche umgelegt? Zivilisten?“

<sup>450</sup> “Wir sind kräftiges Frischfleisch und werden an den Feind verfüttert, wenn wir nich türmen – siehst du das nicht, oder willst du es nicht sehen?“

sobrevivência é a prova de tal pouco valor. A única resistência legítima por parte de um soldado integrado às SS, o romance parece sugerir, é a de Fiete; seu destino, a morte. É possível pensar que Doerr apresenta a mesma tese ao retratar a morte de Werner no final do romance, vítima de uma mina terrestre plantada pelo seu próprio exército. Contudo, acredito que dois aspectos fazem com que Rothmann se esquive dos contornos de heroísmo e redenção sugeridos em *AtLWCS*. O primeiro deles é o fato de Fiete ser coadjuvante da narrativa centrada em Walter; seu papel, portanto, não é o de herói redimido, mas de *foil* que ressalta a insuficiência moral do protagonista. O segundo é a própria caracterização do personagem, radicalmente distinto de Werner; o protagonista de *AtLWCS* é reiteradamente caracterizado como tendo feições angelicais, seu idealismo, inteligência e deslumbre pelo mundo científico são características centrais e reiteradas por toda a obra e, como protagonista, temos acesso à sua interioridade psicológica onde constatamos suas crises morais e suas “boas intenções”. Fiete, pelo contrário, é descrito, desde o princípio do romance, como beberrão, mulhengo, avesso à educação formal e mal-educado. Seu único aspecto redimível é, justamente, sua insubmissão e sua rejeição ao ideário nazista – porém, o romance parece sugerir, é também o único aspecto passível de redenção.

A opção de escolher protagonistas combatentes das fileiras alemãs durante a guerra constitui um desafio ético de imensa magnitude. Doerr, Davies e Rothmann empregam diferentes estratégias para encarar a tarefa, com sucesso misto. Contudo, ainda que o tom redentor ou heroico que pode ser percebido nas obras sob determinadas chaves de leituras seja passível de críticas, não acredito ser justo acusá-las de negacionismo histórico deliberado ou de simpatia com o nazifascismo. Os autores tomam um objeto volátil como matéria para sua ficção e, portanto, colocam-se em uma posição difícil e delicada, com uma limitada margem de erro. Atribuir à má-fé eventuais instâncias de irresponsabilidade ético-estética que são mais facilmente explicadas como falhas no manejo literário da temática é, acredito, um equívoco e uma injustiça.

O caso de Blanco Corredoira, porém, é distinto. *Añoranza de Guerra* apresenta um esforço consciente e explícito de heroicizar os combatentes da Divisão Azul incorporados à *Wehrmacht* com o caso exemplar de seu protagonista José Maseda, construído como metonímia do corpo divisionário. Desde a introdução do romance, discutida com maior detalhamento adiante (cf. 4.5.), Blanco Corredoira designa a campanha dos voluntários espanhóis como um dos “episódios heroicos da história da Espanha”<sup>451</sup> (BLANCO

---

<sup>451</sup> “[...] de los muchos episodios heroicos de la historia de España”.

CORREDOIRA, 2011, pos. 16), os divisionários como homens de “força e moral”<sup>452</sup> (BLANCO CORREDOIRA, 2011, pos. 17) e admite que espera que o “capítulo muito desconhecido, mas de beleza majestosa [...] se converta ainda em uma lenda de nosso povo”<sup>453</sup> (BLANCO CORREDOIRA, 2011, pos. 28). Em entrevista, o autor afirma ser “muito devoto dos avôs”<sup>454</sup> que combateram na divisão e que a mídia espanhola queria “simplesmente negar a verdade” – a “verdade incontestável”, ele acrescenta – sobre a Divisão Azul, a de “que fora uma majestosa proeza bélica”<sup>455</sup> (BLANCO CORREDOIRA, [s.d.]). A noção de que os feitos de “heroísmo” da Divisão Azul foram algo abandonado ou esquecido pela Espanha moderna é uma tônica no romance. Maseda lamenta que “a ninguém interessa a história de uns espanhóis na Rússia”<sup>456</sup> (BLANCO CORREDOIRA, 2011, pos. 50) e alude ao “fulgor daquela nossa esperança [que] está hoje proscrito”<sup>457</sup> (BLANCO CORREDOIRA, 2011, pos. 55). A certa altura, o protagonista afirma que “o espírito daquela divisão era de um ardor e uma entrega sem limites que só pode ser entendido pelo amor à Espanha, tão vivo e generoso” (BLANCO CORREDOIRA, 2011, pos. 810). Há uma tônica política conservadora clara e explícita no discurso de José Maseda, como evidenciado pela sua reação ao conhecer um jovem entusiasta da história da Divisão Azul:

Me devolveu a esperança de pensar que aquela chama patriótica, cristã e revolucionária não desaparecerá de todo do coração dos espanhóis. Esses tempos de agora quiseram varrer qualquer vestígio de nossos homens, e nossa esperança é já uma causa proscrita. Os valores familiares de nossa religião e de nossa pátria são hoje motivo de troça ou escárnio.<sup>458</sup> (BLANCO CORREDOIRA, 2011, pos. 84)

Não há, ao longo do romance, nenhuma instância de matiz ou questionamento de tais sentimentos “patrióticos” nem sequer menção dos traços nefastos do conservadorismo cristão espanhol, do falangismo e do franquismo – como, por exemplo, os campos de concentração, onde a ditadura do *caudillo* mantinha seus presos políticos. Se, no caso dos romances de Doerr, Davies e até de Rothmann, a intervenção de seus autores sobre os respectivos mitos

---

<sup>452</sup> “[...] la fuerza y la moral”.

<sup>453</sup> “Un capítulo muy desconocido, pero de una hermosura majestuosa [...] se convierta aún en leyenda de nuestro pueblo.”

<sup>454</sup> “[...]soy [...] muy devoto de los abuelos”.

<sup>455</sup> “[...] sencillamente se quiere negar la verdad, y que fue una majestuosa gesta de armas. Esa es una verdad incontestable.”

<sup>456</sup> “[...] a nadie le interesa la historia de unos españoles en Rusia.”

<sup>457</sup> “[...] fulgor de aquella nuestra esperanza está hoy proscrito.”

<sup>458</sup> “Me ha devuelto la ilusión de pensar que aquella llama patriótica, cristiana y revolucionaria no desaparecerá del todo del corazón de los españoles. Estos tiempos de ahora han querido barrer cualquier vestigio de nuestros nombres, y nuestra ilusión es ya una causa proscrita. Los valores familiares de nuestra religión y de nuestra patria hoy son motivo de chanza o escarnio.”

nacionais da Segunda Guerra Mundial opera no sentido de tentar (com diferentes graus de sucesso) introduzir matiz e relativizações à noção de uma “guerra boa” ou a concepções de heroísmo e vilania, Blanco Corredoira parece operar em sentido oposto, buscando questionar a narrativa estabelecida da Espanha contemporânea – a de uma “Espanha dividida” desde a Guerra Civil – por uma narrativa de unificação populista e reacionária, retomando a retórica franquista de estabelecimento de coesão nacional por meio da força brutal do aparato repressivo do estado fascista. A retórica de uma “Espanha única” surge inúmeras vezes no romance, especialmente no sentido de atribuir uma coesão ideológica entre os prisioneiros espanhóis nos *gulags*: “Acredite que na Rússia deixamos de lado nossa guerra da Espanha e ali não éramos mais falangistas e comunistas, ali éramos todos prisioneiros espanhóis”<sup>459</sup> (BLANCO CORREDOIRA, 2011, pos. 167). A operação ideológica em curso no romance corresponde fortemente à “pacificação da histórica” à qual alude o etnoarqueólogo espanhol Alfredo González-Ruibal em um recente ensaio sobre o acordo entre o partido de direita Partido Progresista e o de extrema-direita Vox para as eleições espanholas, no qual as organizações afirmam que irão “reivindicar a história da Espanha”. Afirma o pesquisador:

Convém saber de que tipo de história se trata, porque é a que nos espera para a enfrentarmos nos próximos anos. O próprio ponto do acordo oferece alguma pista, porque avisa de que “se derrogarão as normas que atacam a reconciliação nos assuntos históricos”. A história populista é uma história reconciliada. Ainda que seria mais preciso falar em uma história pacificada. Um território pacificado é aquele em que a paz foi imposta mediante a violência física e se mantém mediante a violência física e simbólica.<sup>460</sup> (GONZÁLEZ RUIBAL, 2023)

O esforço de Blanco Corredoira em restituir uma história espanhola pacificada sob a bandeira nacional e em enquadrar a campanha da Divisão Azul como um momento heroico dessa história adquire traços ainda mais sinistros ao considerarmos o que significou, concretamente, a atuação espanhola no front oriental. Os divisionários, ao saírem do treinamento na Alemanha, prestaram seu juramento a Hitler – um juramento que, como reconhece Guzmán-Mora, introduzia uma restrição que deliberadamente limitava a lealdade “à luta contra o comunismo” (GUZMÁN MORA, 2016, p. 517). Contudo, quase um século após as liberações dos campos de concentração, agarrar-se a tal tecnicidade como estratégia

<sup>459</sup> “Créeme que en Rusia dejamos a un lado nuestra guerra de España y allí no éramos ya falangistas y comunistas, allí éramos todos españoles prisioneros.”

<sup>460</sup> “Y conviene saber de qué tipo de historia se trata porque es a la que nos espera enfrentarnos en los próximos años. El propio punto del acuerdo ofrece alguna pista, porque avisa de que "se derogarán las normas que atacan la reconciliación en los asuntos históricos". La historia populista es una historia reconciliada. Aunque sería más preciso decir una historia pacificada. Un territorio pacificado es aquel en el que la paz se ha impuesto mediante la violencia física y se mantiene mediante la violencia física y simbólica.”

de exculpação consiste, no mínimo, em má-fé ou, em uma leitura menos generosa, em cinismo. Tal cinismo é transparente em *AdG*, quando Blanco-Corredoira, na voz de seu protagonista José Maseda, afirma, por exemplo, que os combatentes espanhóis agiam “com o respeito e a admiração de todos que nos conheceram. Em primeiro lugar, dos camaradas alemães, dos quais em poucas semanas desmontamos seus preconceitos de raça”<sup>461</sup> (BLANCO CORREDOIRA, 2011, pos. 926). Assim, *AdG* revela a faceta funesta do romance histórico e de seu potencial de questionamento das narrativas históricas vigentes: por meio do emprego da ficção (ainda que de uma ficção de qualidade questionável), Blanco Corredoira lança mão, efetivamente, de um discurso de negacionismo histórico de extrema-direita que objetiva explicitamente, não apenas exculpar militantes fascistas que se voluntariaram na *Wehrmacht* por meio de juramentos à Hitler como, também, vai além e busca reestabelecer seu lugar como “heróis nacionais”.

Os romances de Davies, Doerr, Rothmann e Blanco Corredoira buscam, com diferentes graus de sucesso, vetores políticos e compromissos éticos, intervir sobre as narrativas históricas hegemônicas acerca da guerra em seus respectivos países no sentido de questionar as definições e linhas entre “heróis” e “vilões”, “vítimas” e “perpetradores”, etc., especialmente no que compete à correlação entre esses papéis e as identidades nacionais de seus personagens. Nishihata, em *Amor entre Guerras*, opera de forma um pouco distinta. A “versão” da narrativa da FEB que consta no romance corresponde, em grande medida, ao conjunto de concepções históricas e culturais sobre a participação brasileira na Segunda Guerra Mundial dominantes no Brasil pós-ditadura civil-militar. Entre suas fontes (como detalhado adiante, cf. 4.5.), estão trabalhos historiográficos, jornalísticos, memorialísticos e literários bem-estabelecidos de autores como Rubem Braga, Roney Cytrynowicz, Cesar Maximiano, Fernando Moraes e William Waack. A contribuição de Nishihata ocorre não no sentido de questionar essa narrativa, mas de complementá-la com uma perspectiva minoritária: a de combatentes nipo-brasileiros.

Ao contrário de Davies, cuja narrativa cultiva e prospera nos entrelugares das identidades conflitantes, Nishihata parece buscar, em seu romance, uma estabilização da identidade étnico-nacional de seu protagonista. Yamada, ao longo de o todo romance, tem a convicção firme de ser brasileiro; ao contrário de Rotheram, Esther ou Karsten em *TWG*, não há nele qualquer disputa interna em relação a esse aspecto. Sua disputa é externa: a de

---

<sup>461</sup> “[...] el respeto y la admiración de todos los que nos conocieron. En primer lugar, el de los camaradas alemanes, a los que en pocas semanas les desmontamos sus prejuicios de raza.”

convencer a sua família – agarrada à herança nipônica – e o resto do país – que não consegue deixar de vê-lo como “japonês” – de que é, simplesmente, brasileiro:

Em sua casa costumava falar apenas japonês, mas era constante a convivência com não descendentes, por mais que o círculo de amigos de seus pais estivesse focado apenas nos nipônicos. Não raro ouvia os elogios sobre o Japão, sempre com o discurso de que a volta às terras orientais era o desejo mais arraigado em cada uma das famílias com as quais conviviam.

Jamais ouvira palavras boas a respeito do Brasil e, desde pequeno, não compreendia tal postura. Considerava que aqui nascera, crescera e era onde se alimentava. Não compartilhava do sentimento de tantos outros japoneses e descendentes que não se sentiam brasileiros.

Em Caçapava, meses antes do embarque para a guerra, marchava com a tropa quando foi surpreendido por um dos sargentos:

- Ô japonês, mais para a direita aí.

Detestava ser chamado de “japonês”. Não se dirigia aos outros como “italianos”, “alemães” ou até mesmo “negros”. Chamava-os pelo nome. Parou em frente ao superior, e perguntou:

- Japonês?

- Sim, japonês.

- Eu sou brasileiro. Mais brasileiro do que você. Estou aqui a serviço da nossa pátria. Lutarei pelo Brasil. (NISHIHATA, 2015, p. 28)

O conteúdo expresso por Yamada nessa discussão serve de metonímia para o projeto literário-historiográfico de Nishihata no romance. *AeG* sugere uma forte intenção de rememorar os testemunhos dos combatentes nipo-brasileiros da FEB e inscrevê-los na memória cultural nacional do conflito.

Todos os romances do corpus primário se inserem nas crises de memória da Segunda Guerra Mundial, às quais alude Suleiman (2006, cf. 1), ao intervirem nos discursos hegemônicos e oficiais sobre o conflito nos níveis nacional e étnico, desestabilizando as noções de “aliado” e “inimigo”; “nacional” e “estrangeiro”; e “vítima” e “perpetrador”. Essa operação desestabilizante produz resultados mistos e, por vezes, configura violações éticas graves. De todo modo, a análise dos romances torna claro o esforço de narrativa histórica desenvolvido e, portanto, seu caráter de ficção histórica, sujeita aos ônus e aos bônus do “duplo efeito” teorizado por De Groot (2016). Mais importante do que sublinhar quais versões da narrativa histórica da Segunda Guerra Mundial ganham espaço nas páginas desses romances históricos, porém, é determinar de quais concepções historiográficas ou, ainda, de qual epistemologia da história elas emergem. A segunda metade deste capítulo se dedica a apontar para um conjunto de concepções historiográficas particulares cuja presença se faz notável em todos os cinco romances do corpus primário e em diversos outros romances contemporâneos sobre a Segunda Guerra Mundial.

#### 4.4. A rememoração em cena

A primeira das quatro partes de *Añoranza de Guerra* é intitulada “De como cheguei até aqui: O grande entardecer”<sup>462</sup>. A menção ao “entardecer” é, além de uma alusão à velhice do narrador-protagonista, parte do *leitmotif* que nomeia também as partes dois e três do romance, “O amanhecer da guerra” e “Meio-dia na penumbra”; a quarta parte, “A ressurreição em nossa outra vida, Espanha”, não incorpora a mesma convenção. O romance, portanto, usa a passagem de um dia como metáfora para a passagem da vida: iniciando ao entardecer – os anos da velhice de José Maseda –, a narrativa retrocede até o “amanhecer” – os anos de idealismo juvenil que levam o protagonista a se voluntariar para a guerra –, e procede para o “meio-dia” – o relato do cativo espanhol nos *gulags*. É possível notar, então, uma estrutura retrospectiva, na qual, o olhar do presente que se dirige ao passado é, essencialmente, a estrutura da reminiscência e da rememoração.

Figurações da memória, da escrita da memória e da rememoração como fenômeno abundam na primeira parte de *AdG*, conforme o envelhecido José Maseda decide escrever as memórias de sua juventude. O esforço é, inicialmente, motivado por um jovem vizinho, Fernando Velasco, que se apresenta ao protagonista como um estudioso da Divisão Azul, interessado em escutar as histórias do velho veterano sobre suas experiências no front e no cativo. “Pensei que se ainda havia jovens que se interessavam pela esquecida Divisão Azul, eu teria de deixar meu testemunho”<sup>463</sup> (BLANCO CORREDOIRA, 2011, pos. 103), afirma o protagonista. Fernando Velasco apresenta a Maseda outro sobrevivente dos *gulags*, Francisco García; o senhor, contudo, para a surpresa do protagonista, não fora combatente da Divisão Azul:

- [...] Porque eu não fui à Rússia com a Divisão. Eu marchei para fazer o curso de instrução de voo, como aspirante a piloto de guerra do exército republicano – me respondeu Francisco García.

- É isso, então! Agora entendi – o compreendi por completo, de uma vez. Se tratava de um daqueles aviadores republicanos que Stalin não permitiu retornar à Espanha e que acabou os encarcerando. Agora eu entendia por que ele estava me parecendo cauteloso demais.<sup>464</sup> (BLANCO CORREDOIRA, 2011, pos. 144)

<sup>462</sup> “De cómo llegué hasta aquí. El largo atardecer.”

<sup>463</sup> “Pensé que si todavía había jóvenes que se interesaban por la olvidada División Azul tenía yo que dejar mi testimonio.”

<sup>464</sup> “— [...] Sí, porque yo no fui a Rusia con la División. Yo marché para hacer el curso de instrucción de vuelo, como aspirante a piloto de guerra del ejército republicano – me contestó Francisco García.

—¡Acabáramos! Ya lo entiendo – repuse al comprenderlo ya todo de golpe. Se tratava de uno de aquellos aviadores republicanos a los que Stalin no dejó volver a España y que terminó encarcelando. Ahora ya entendía porqué me estaba pareciendo demasiado cauteloso.”

Francisco fora, portanto, inimigo de Maseda durante sua juventude, na Guerra Civil Espanhola. Os dois senhores, porém, tornam-se amigos e passam a se encontrar todos os sábados de manhã no restaurante La Perla para conversar e memorar suas juventudes: “Dessa forma, entre as tertúlias do La Perla, foi se confirmando minha decisão de deixar um testemunho do tempo vivido”, afirma Maseda. “Havia, pois, uma geração de netos que se interessavam pela luta dos espanhóis na Rússia”<sup>465</sup> (BLANCO CORREDOIRA, 2011, pos. 169). Decidido a escrever suas memórias, porém, o protagonista não se dirige diretamente aos anos de sua juventude, preferindo iniciar seu relato, ao longo de três capítulos, narrando sua vida após a guerra, concentrando-se, especialmente, no seu relacionamento com a recém-falecida esposa Teresa, a quem o veterano conhecera um ano após retornar à Espanha a bordo do navio Semíramis:

Nesse recontar de vivências percebo que as mais doces eu vivi com as mãos de Teresa. Esse passeio de mãos dadas pelos dias durou meio século. Não posso me queixar. Foi um presente desde aquele primeiro domingo de março de 55, quando nos conhecemos. Agora ele segue durando, na forma de recordações vivas que me encham de *ilusión*<sup>466</sup>, ternura e nostalgia. Como pode ser que minha *ilusión* se chame ontem? Assim é, minhas lembranças são também minha *ilusión*, meu orgulho e minha satisfação. Os dias felizes de minha infância em Rueda, como aquelas tardes com Teresa tomando um café e fazendo nossos planos, são coisas que ninguém pode me tirar.

Recordo alguns momentos que não correspondem a feitos importantes de minha vida, mas são imagens de bocados simples e deliciosos.<sup>467</sup> (BLANCO CORREDOIRA, 2011, pos. 181)

Maseda passa, então, a narrar seus cinquenta anos com Teresa – as trocas de cartas, o casamento, a decisão por não ter filhos, o seu emprego em um banco, os ocasionais encontros com outros divisionários, as frustrações com o sistema previdenciário espanhol e a crise econômica no país a partir de 2008, sua decepção com os rumos da nação e, por fim, o falecimento do amor de sua vida. O que me chama atenção na primeira seção do romance é o

---

<sup>465</sup> “De esta forma, a través de las tertulias de la Perla, se fue confirmando en mí la decisión de dejar un testimonio del tiempo vivido. [...] Había, pues, una generación de nietos a los que les interesaba la lucha de los españoles en Rusia.”

<sup>466</sup> “*Ilusión*”, no espanhol, é um cognato de difícil tradução devido à sua polissemia. Pode ser entendido como “ilusão”, mas, também, como “esperança”, “anseio”, “realização”, etc. Opto por manter a palavra espanhola nesse excerto para preservar a polissemia.

<sup>467</sup> “En este recuento de vivencias encuentro que las más dulces las he vivido de la mano de Teresa. Ese paseo de su mano por los días ha durado medio siglo. No me puedo quejar. Ha sido ya un regalo desde aquel primer domingo de marzo del 55 en que nos conocimos. Ahora me sigue durando en forma de recuerdos vivos que me llenan de ilusión, de ternura y de nostalgia. ¿Cómo puede de ser que mi ilusión se llame ayer? Pues así, mis recuerdos son también mi ilusión, mi orgullo y mi satisfacción. Esos días felices de mi infancia en Rueda, como aquellas tardes con Teresa tomando do un café y haciendo nuestros planes, son cosas que nadie me podrá ya quitar. Recuerdo algunos momentos que no se corresponden con hechos importantes de mi vida, sino que son imágenes de ratos sencillos y deliciosos.”

fato de a decisão do protagonista de narrar suas memórias de guerra evocar, também, suas memórias mais afetuosas em relação à esposa; Maseda chega a explicitamente afirmar que sua “vida agora são as lembranças” e a acrescentar que essas lembranças, por sua vez, são as de Teresa e as “das duas guerras” (a Civil e a Mundial) (BLANCO CORREDOIRA, 2011, pos. 63). Acredito que é possível notar, aqui, o efeito da “afecção” de um evento sobre a memória, como já discutido à luz de Ricœur (cf. 2.1.1.); a marca emocional profunda, seja ela positiva ou negativa, é a que mantém um *tupos* mais bem definido sobre a tabuleta da memória. Chama atenção, também, um elo sólido entre memória e identidade, a partir da afirmação de Maseda de que suas boas memórias são “as coisas que ninguém pode [lhe] tirar”, sua “ilusão, [...] orgulho e [...] satisfação”. O nexos memória-identidade é apontado, por Ricœur, em Locke; ao buscar identificar o enigma da continuidade do sujeito ao longo do tempo, o filósofo francês conclui, à luz do seu precursor britânico, que “consciência e memória são uma única e mesma coisa [...]. Em síntese, tratando-se da identidade pessoal, a *sameness* equivale a memória” (RICŒUR, 2007, p. 116). Mais do que isso, o narrador de Blanco Corredoira identifica a memória – assim como Ricœur – como um fenômeno de **duração**: seu tempo com Teresa “segue durando, na forma de recordações vivas”. Integrando o efeito da afecção, o elo entre memória e identidade e o fenômeno da duração, o narrador parece reforçar o caráter “testemunhal” da narrativa diegética ao explicitar, no próprio texto, traços de uma fenomenologia dos processos mnemônicos que constituem a tessitura do romance. Escolho as aspas em “testemunhal”, pois a escrita de Blanco Corredoira parece buscar **reproduzir** ou, ainda, **mimetizar**, por meio de uma narrativa testemunhal ficcional, ou seja, de um romance que assume a **forma** da narrativa testemunhal, traços de uma fenomenologia da memória que possam ser reconhecidos pelo leitor a partir de suas próprias experiências de rememoração.

O fenômeno de uma recordação evocada pelo exercício consciente da memória – ou, colocando nos termos de Ricœur, a manifestação psíquica de uma *mnēmē* a partir de um esforço deliberado de *anamnese* (cf. 2.1.1.) – é uma constante no romance. Ao longo dos capítulos, o protagonista menciona “se lembrar” de alguma anedota ou embarca em alguma digressão enquanto aborda algum marco de sua biografia pessoal, como uma mudança de um *gulag* a outro ou a ocorrência de um combate. O narrador-protagonista introduz, da seguinte forma, um determinado diálogo que tem com seus camaradas durante uma de suas primeiras noites no front russo:

Nas horas do dia nos dedicávamos aos ingratos trabalhos de melhorar as defesas e as barricadas, revestir os *bunkers* e melhorar as seteiras. [...] Desejávamos que a neve e o gelo nos afastassem do desgraçado barro do qual não conseguíamos nos livrar nem em nossos refúgios. Mas, mesmo sob essas condições, surgiam momentos de camaradagem **que ainda hoje levo gravados na memória.**

**Lembro uma vez** – refugiados em nosso *bunker* próximo ao rio, sentindo a terra vibrar pelos constantes bombardeios – que Miguel Ángel deu para começar a falar sobre touros.<sup>468</sup> (BLANCO CORREDOIRA, 2011, pos. 1102, grifo meu)

A fórmula narrativa que pode ser discernida no trecho acima – a apresentação da ação a partir de uma determinada cena do front ou do *gulag*, para evocar um diálogo, evento ou anedota específica do passado de Maseda por meio da fórmula “Lembro” [*Recuerdo*] – ressurge várias vezes no romance: “Lembro que, entre risadas, escutávamos – algum tempo depois – seu relato de como contou, na sua casa, que iria à Rússia”<sup>469</sup> (BLANCO CORREDOIRA, 2011, pos. 827); “Essa é a primeira cara que me lembro daquela jornada de batalha, a de um rapaz muito jovem implorando, suplicando por sua vida”<sup>470</sup> (BLANCO CORREDOIRA, 2011, pos. 1404); “Lembro as minhas primeiras palavras entre lágrimas”<sup>471</sup> (BLANCO CORREDOIRA, 2011, pos. 3354); etc. No último capítulo do romance, Maseda descreve seu procedimento narrativo afirmando que “depois de trançar essas lembranças que levam à mesma ordem que as coisas que um velho soldado vai tirando de sua mochila, só me resta confiar que elas possam ser lidas”<sup>472</sup> (BLANCO CORREDOIRA, 2011, pos. 3610). Esse processo de narrar “como um soldado que tira as coisas de sua mochila” alude, justamente, ao fenômeno da *mnēmē* incorrendo sobre o trabalho da *anamnēsis*, ou seja, das reminiscências inesperadas que surgem à mente durante o processo consciente de rememoração. Na primeira seção do romance, acredito, o narrador-protagonista torna esse processo explícito, ao descrever seu próprio esforço de escrita de suas memórias da seguinte forma:

Escrevo todos os dias uma ou duas folhas. É esse o ritmo constante e tranquilo no qual me surgem as recordações. Estavam aí, escondidas em minha cabeça, e vão tomando forma pouco a pouco. Creio que é a única maneira de ir destilando um licor

---

<sup>468</sup> “En las horas del día nos dedicábamos a los ingratos trabajos de mejorar las defensas y parapetos, revestir las chabolas y mejorar los pozos de tirador. [...] Deseábamos que la nieve y el hielo nos apartaran de ese desgraciado barro del que no nos podíamos librar ni en nuestros refugios. Pero incluso en esas condiciones surgían momentos de camaradería que aún hoy llevo grabados en la memoria.

Recuerdo una vez – refugiados en nuestra chabola próxima al río, sintiendo cómo vibraba la tierra por los constantes bombazos, que le dio a Miguel Ángel por hablar de toros.”

<sup>469</sup> “Recuerdo que, entre risas, escuchábamos – algún tiempo después – su relato de cómo dijo en su casa que se iba a Rusia.”

<sup>470</sup> “Ésta es la primera cara de aquella jornada de batalla que recuerdo, la de un muchacho muy joven implorando, suplicando por su vida.”

<sup>471</sup> “Recuerdo mis primeras palabras entre lágrimas [...]”.

<sup>472</sup> “Después de trenzar estos recuerdos que llevan el mismo orden que las cosas que va sacando de su macuto un viejo soldado, sólo me queda confiar en que puedan ser leídos.”

puro e humano, que seja agradável ao coração e à cabeça. E logo deixarão de ser algo íntimo, para que sua voz não se extinga “como pássaro ferido”, para que tenham a publicidade que merecem para esses “terceiros de boa-fé” que são os leitores.<sup>473</sup> (BLANCO CORREDOIRA, 2011, pos. 244)

O trecho acima me parece interessante, pois acredito ser possível mapear, na narração de Maseda, diferentes fases da fenomenologia da memória e de sua transição ao campo da memória coletiva e do documento histórico, como delineados no capítulo 2 desta tese à luz de Ricœur e Assmann. O narrador apresenta o seu processo de *anamnēsis* – “Escrevo todos os dias uma ou duas folhas”. Esse esforço faz com que “surjam as recordações”; aqui, é possível retomar a constatação de Assmann a respeito da noção renascentista de “não só uma confiança otimista na potencialidade da conservação da escrita, [...] mas [...] também uma confiança fundamental na função pragmática da escrita como suporte para a faculdade da recordação” (ASSMANN, 2011, p. 201), ou seja, a escrita não apenas como um *medium* de suporte sobre o qual a memória pode ser eternizada mas, também, como uma prática mnemotécnica de exercício da própria rememoração. Maseda, em seguida, diz sobre suas memórias que elas “estavam aí, escondidas em minha cabeça”, o que remete à noção de Ricœur sobre a lembrança como aquilo que é, de alguma forma, preservado à margem da consciência, na condição de um “ausente”, para ser presentificado quando da reminiscência; a noção das memórias “escondidas na cabeça” evoca também a ideia de Ricœur sobre um “esquecimento de reserva”, que encontra ecos em Assmann na noção da memória cumulativa ou, ainda, da memória como potência (*Vis*). É interessante apontar ainda que, para o narrador, o processo de escrita e rememoração consiste em destilar “um licor puro e humano, que seja agradável ao coração e à cabeça”; ao contrário do que normalmente espera-se do processo de perlaboração do trauma, a recuperação do passado aqui é vista como inequivocamente boa e, mais do que isso, agradável e prazerosa. Essa postura é coerente com o tom de nostalgia que percorre todo o romance e que pode, inclusive, ser percebido na “Saudade da Guerra” a que o título alude. Como demonstrarei adiante, a postura de Maseda em relação aos processos da memória se distingue bastante daquelas que podem ser percebidas por personagens dos demais romances do corpus primário. O protagonista segue sua digressão afirmando que, com o processo de escrita e, especialmente, de publicação, suas memórias “deixarão de ser algo

---

<sup>473</sup> “Escribo todos los días una o dos hojas. Es éste el ritmo constante y tranquilo en el que me surgen despacio los recuerdos. Estaban ahí, escondidos en mi cabeza, y van tomando forma poco a poco. Creo que es la única manera de ir destilando un licor puro y humano, que sea luego agradable al corazón y a la cabeza. Y ya dejarán de ser algo íntimo, para que su voz no se extinga «como pájaro herido», para que tengan la publicidad que merecen para esos «terceros de buena fe» que son los lectores.”

íntimo [...] para que tenham a publicidade que merecem para esses ‘terceiros de boa-fé que são os leitores’. Aqui, há o momento da transição do fenômeno individual da memória para a esfera coletiva por meio da dimensão do testemunho; esse é um testemunho dirigido aos “terceiros de boa-fé” – somos remetidos ao *testis*, a figura do terceiro do testemunho, embora aqui Maseda/Blanco Corredoira não identifique o *testis* como o terceiro que pode dar parte da ocorrência concreta de um fato, mas sim do interlocutor a quem o testemunho se reporta e que pode ou não acreditar nele. Ricœur percorre um trajeto que investiga a dimensão veritativa do testemunho para o historiador, no caso do documento histórico; e para o juiz, no caso do testemunho jurídico, e conclui o trajeto na figura do “cidadão”, que “emerge como um terceiro no tempo: seu olhar estrutura-se a partir de sua experiência própria, instruída diversamente pelo julgamento penal e pela investigação histórica publicada” (RICŒUR, 2007, p. 347). Para o filósofo, é o cidadão o “árbitro derradeiro” que porta os “valores ‘liberais’ da democracia constitucional” e “apenas a convicção do cidadão justifica, em última instância, a equidade do procedimento penal no recinto do tribunal e a honestidade intelectual do historiador nos arquivos” (RICŒUR, 2007, p. 347). O apelo de Maseda aos “terceiros de boa-fé que são os leitores”, à luz dessas considerações, parece identificar na figura do seu público leitor não tanto o *testis* da cena testemunhal, mas o cidadão liberal que constitui o árbitro-último da verdade; o testemunho do veterano, então, é entregue na esperança de que seus concidadãos possam validá-lo como verdadeiro ou legítimo.

Um dos aspectos notáveis de *AdG* é o imenso volume de personagens que desfilam por suas páginas, especialmente durante a segunda e terceira partes do romance. Um grande número deles são ficcionalizações de veteranos reais da Divisão Azul e, portanto, sua presença cumpre um papel tanto documental quanto de diálogo com uma tradição literário-testemunhal que o antecede. A proliferação de personagens que são recriações ficcionais de veteranos divisionários que publicaram suas memórias de guerra e cativo corresponde ao fenômeno que Guzmán Mora chama de “hipertextualidade com as narrações divisionárias do franquismo” (GUZMÁN MORA, 2019, p. 140), um aspecto particular de romances recentes sobre a Divisão Azul que o teórico identifica em diversas outras obras publicadas nas últimas décadas. Mas acredito que essa longa procissão de personagens também sugere algo sobre a forma como os processos de rememoração são mimetizados na ficção de Blanco Corredoira. Nota-se que as memórias de Maseda são sempre construídas através de suas relações sociais e afetivas; na primeira parte, isso se torna evidente no fato de o personagem estruturar a narrativa de sua vida após seu retorno da Rússia ao redor de suas memórias de Teresa, mas também, no fato de sua decisão de escrever as memórias ter surgido a partir de suas conversas

com o jovem Fernando Velasco e com o ex-soldado republicano Francisco García. Nas demais partes, é notável a tendência do personagem a localizar todas as suas memórias em função dos demais soldados e prisioneiros com os quais o personagem testemunhou a guerra e o cativo, em especial seu amigo Miguel Ángel. A fórmula recorrente de narração das cenas da guerra e do cativo consiste em uma seção expositiva, em que o narrador protagonista descreve a paisagem, os eventos históricos ou as ações militares em curso durante aquele momento da narrativa, seguida de anedotas de sua vida, quase sempre introduzidas pela memória de algum feito ou diálogo de outros personagens. Acredito estar em operação, aqui, uma noção de memória que entende o ato de rememoração não somente como um evento privado da mente individual, mas como uma construção cujo suporte está na interface entre o indivíduo e o coletivo – uma noção, lembro, cuja gênese e desdobramentos localizamos nos conceitos de “arcabouços sociais da memória” e “memória coletiva”, de Halbwachs (cf. 2.1.2.).

Considero pertinente relembrar e ressaltar, a partir dessas constatações sobre *AdG*, que o livro não é um romance testemunhal; Blanco Corredoira não está escrevendo suas próprias memórias, nem sequer uma versão ficcionalizada de seu próprio testemunho. O que está em operação, aqui, é o emprego de diversas convenções da literatura testemunhal, imagens da rememoração e construções ficcionais dos processos fenomenológicos e sociais da constituição da memória individual e coletiva para a criação de uma narrativa ficcional que usa da **forma testemunho**. As implicações éticas e políticas dessas escolhas serão exploradas adiante (cf. 4.6.), mas, por ora, resalto essa tônica: a memória como **forma** ou, ainda, como **imagem** – uma **mimese dos processos da memória**, eu poderia dizer – é uma pedra fundamental na construção de *AdG*.

Ainda que os demais romances do corpus primário não adotem a mesma estratégia narrativa de emular uma escrita testemunhal, também é possível identificar diversos exemplos de como a memória como forma ou como temática é um aspecto central do nível intradieético de quase todas as obras. Em *AtLWCS*, Anthony Doerr adota uma abordagem estruturalmente semelhante à de Blanco Corredoira, ao apresentar seus personagens visando retrospectivamente os eventos de suas próprias vidas; o autor estadunidense, porém, emprega essa estratégia ao final do romance, na forma de um epílogo que se passa nos anos de 1974 e 2014 (30 e 70 anos depois do bombardeio de Saint-Malo, respectivamente). Ao longo desses últimos capítulos, Volkheimer, amigo de Werner, recebe, de uma organização de veteranos, alguns pertences do falecido garoto recuperados pelo governo alemão – sua bolsa, o “caderno de perguntas” que Werner usava desde criança para anotar suas perguntas sobre o mundo, e o

modelo da casa de Etienne criado pelo pai de Marie-Laure para a maquete de Saint-Malo no quarto da garota. De posse desses três objetos, Volkheimer busca Jutta, irmã de Werner e sua única familiar, para entregá-los e responder às perguntas da mulher sobre os últimos dias de seu irmão. Por meio de Volkheimer, Jutta fica sabendo sobre o mês que a unidade passou em Saint-Malo, em 1944, e que, ali, seu irmão talvez tenha se apaixonado por uma garota, que o soldado suspeita ser a dona da casinha de brinquedo. Jutta, então, decide ir à Saint-Malo, com seu filho pequeno Max, para localizar Marie-Laure, devolver-lhe a casinha e perguntá-la a respeito de sua relação com Werner. Na recém-reconstruída cidade murada, Jutta descobre que a “garota cega” que morou ali durante a guerra se mudara para Paris; a irmã de Werner então segue para a capital francesa com seu filho onde, por fim, consegue encontrar Marie-Laure – agora, uma cientista especializada em moluscos no Museu de História Natural, divorciada de dois casamentos e mãe de uma jovem de dezenove anos. As duas mulheres se conhecem e conversam brevemente sobre Werner e sobre os eventos de agosto de 1944. Após o encontro, dois breves capítulos situam o destino do Mar de Chamas – alojado em uma caverna onde Marie-Laure se escondera de Von Rumpel, sob a cidade de Saint-Malo –; e de Frederick, o colega que Werner protegeu em Schulpforta, agora um homem adulto que sofre de uma neurodivergência grave resultante das lesões no cérebro sofridas durante as agressões por parte dos demais alunos da escola. Por fim, a ação se volta para o ano de 2014 e apresenta uma cena entre Marie-Laure, agora uma senhora idosa; e seu sobrinho, um garoto de 11 anos que joga uma partida de videogame online em um console portátil enquanto a avó medita sobre a natureza das ondas eletromagnéticas que preenchem o espaço terrestre, ligando as pessoas umas às outras, o que a faz, por fim, lembrar-se das vítimas da guerra e se perguntar sobre o destino de suas almas e de suas histórias.

As passagens finais de *AtLWCS* compartilham com *AdG* a imagem de sobreviventes da guerra – veteranos, vítimas, perpetradores – direcionando um olhar retrospectivo para os eventos que testemunharam. Ao contrário do romance espanhol, porém, a reminiscência no romance de Doerr não ocorre na forma da destilação de “um licor puro e humano, que seja agradável ao coração e à cabeça”; pelo contrário, a situação em que quase todos os personagens do epílogo de *AtLWCS* se encontram, inicialmente, é de esquecimento traumático do qual só se livram por meio de um processo doloroso de reminiscência. Volkheimer é figurado de acordo com a típica imagem de um veterano de guerra traumatizado: solitário, depressivo e decadente, aos 51 anos de idade, vivendo em um apartamento de três janelas nos subúrbios de Pforzheim, “sem crianças, sem animais de estimação, sem plantas na casa, poucos livros na prateleira. Apenas uma mesa, um colchão e uma única poltrona na frente da

televisão [...].<sup>474</sup> (DOERR, 2014a, p. 497) As memórias que ocorrem a Volkheimer são definidas pelo sentimento de culpa: “[...] os olhos dos homens que estão para morrer o assombram, e ele os mata de novo. Homem morto em Lodz. Homem morto em Lublin. Homem morto em Radom. Homem morto em Cracóvia.”<sup>475</sup> (DOERR, 2014a, p. 498) Quando uma correspondência de uma organização de veteranos chega em seu correio, porém, o homem é acometido por outras lembranças; ao ver as fotos dos três itens – a bolsa, a casinha e o caderno –, ele tem um momento típico de “reconhecimento”:

A casa ele não reconhece e a bolsa poderia ser de qualquer soldado, mas o caderno ele identifica imediatamente. *W.P.* escrito em tinta no canto inferior. Volkheimer coloca dois dedos sobre a foto como se fosse capaz de puxar o caderno dela e folhear suas páginas.

Ele era só um menino. Todos eles eram. Até o maior deles.

[...]

Ele era pequeno. Ele tinha cabelo branco e orelhas de abano. Ele abotoava o colarinho da sua blusa ao redor do pescoço quando ele estava com frio e puxava as mãos para dentro das mangas. Volkheimer sabe a quem pertenciam esses itens.<sup>476</sup> (DOERR, 2011, p. 499, grifo no original)

A cena de Volkheimer nos coloca diante de um exemplo paradigmático do “milagre do reconhecimento”; como no esquema proposto por Ricœur (cf. 2.1.1., 2.1.2.), ele passa por um momento reflexivo de um reconhecimento de si mesmo – era o próprio Volkheimer “o maior deles” mencionado – para um reconhecimento do outro. É possível ler na última frase do capítulo – “Volkheimer sabe a quem pertenciam esses itens” – a fórmula discursiva do reconhecimento como Ricœur, que relembro a seguir:

Mas quando ele [*o milagre do reconhecimento*] se produz, sob os dedos que folheiam um álbum de fotos, ou quando do encontro inesperado de uma pessoa conhecida, ou quando da evocação silenciosa de um ser ausente ou desaparecido para sempre, escapa o grito: “É ela! É ele!”. [...] Todo o fazer-memória resume-se assim no reconhecimento. (RICŒUR, 2007, p. 502)

Jutta, ao contrário de Volkheimer, não é descrita como solitária nem decadente. Em 1974, ela ensina álgebra em Essen e é casada com um contador entusiasta de ferromodelismo,

<sup>474</sup> “No children, no pets, no houseplants, few books on the shelves. Just a card table, a mattress, and a single armchair in front of the television [...]”

<sup>475</sup> “[...] the eyes of men who are about to die haunt him, and he kills them all over again.”

<sup>476</sup> “The house he does not recognize, and the bag could have been any soldiers’, but he knows the notebook instantly. *W.P.* inked on the bottom corner. Volkheimer sets two fingers on the photograph as though he could pluck out the notebook and sift through its pages.

He was just a boy. They all were. Even the largest of them. [...]

He was small. He had white hair and ears that stuck out. He buttoned the collar of his jacket up around his throat when he was cold and drew his hands up inside the sleeves. Volkheimer knows whom those items belonged to.”

com quem tem um filho de seis anos de idade. Enquanto Volkheimer é assombrado pelos rostos dos homens que matou, Jutta – vítima de um estupro coletivo por parte de soldados russos no final da guerra – conduz um disciplinado esforço individual de suprimir suas memórias da época, inclusive as que envolvem seu irmão:

Passam semanas inteiras em que Jutta não se permite pensar sobre a guerra, sobre Frau Elena, sobre os terríveis últimos meses em Berlim. Hoje ela pode comprar carne de porco sete vezes por semana. Hoje, se a casa está fria, ela vira um termômetro na cozinha, e *voilà*. Ela não quer ser uma daquelas mulheres de meia idade que não pensam em nada a não ser em sua própria história dolorosa. [...] Só raramente ela afrouxa as amarras o bastante para se permitir pensar em Werner. Em grande medida, suas memórias do seu irmão se tornaram coisas para manter trancadas. Uma professora de matemática no Helmholtz-Gymnasium em 1974 não menciona seu irmão que frequentou o Instituto Político Nacional de Educação em Schulpforta.<sup>477</sup> (DOERR, 2014a, p. 502)

A cena, aqui, é a de um abuso da memória, especificamente, na tipologia de Ricœur, a “memória impedida”, que tem sua fundamentação na noção psicanalista de memórias bloqueadas ou, ainda, recalçadas. Vimos com o filósofo francês que esse tipo de esquecimento é um “trabalho” que “impede a conscientização do acontecimento traumático” (RICŒUR, 2007, p. 452); a noção de um trabalho, ou esforço psíquico para a supressão do evento traumático pode ser notada em Jutta, que “não se permite” pensar sobre a guerra, e “só raramente [...] afrouxa as amarras o bastante para se permitir pensar em Werner”.

Ao encontrá-la, Volkheimer fala, laconicamente, sobre sua amizade e seu tempo de serviço com Werner, tanto na escola quanto no front. Ao mencionar Saint-Malo, “do solo franco da memória de Jutta surge uma frase: *Hoje eu quero escrever sobre o mar*” (DOERR, 2014a, p. 503, grifo no original), de uma das cartas que Werner enviou a ela do front. É a *mnēmē*, ou reminiscência, ou ainda memória-lembrança – para usar algumas das definições das quais Ricœur lança mão para definir as imagens mnemônicas que vêm à mente inesperadamente – que está em cena nesse momento, na forma de uma frase que “surge” “do solo franco da memória”. A imagem do solo franco [*loam*] é interessante, é um solo particularmente fértil e ideal para o cultivo. A frase não simplesmente surge, mas se levanta [*rises*] de um solo fértil da memória, como algo ali plantado esperando florescer; podemos identificar, talvez, no plantio dessa memória a imagem do *tupos*, ou da afecção, que o evento

---

<sup>477</sup> “Weeks go by when Jutta does not allow herself to think of the war, of Frau Elena, of the awful last months in Berlin. Now she can buy pork seven days a week. Now, if the house feels cold she twists a dial in the kitchen, and *voilà*. She does not want to be one of those middle-aged women who thinks of nothing but her own painful history. [...] Only rarely does she loosen the seals enough to allow herself to think of Werner. In many ways, her memories of her brother have become things to lock away. A math teacher at Helmholtz-Gymnasium in 1974 does not bring up a brother who attended the National Political Institute of Education at Schulpforta.

coloca sobre o molde da memória na tradição platônica reiterada por Ricœur; o momento da *mnēmē*, portanto surge como um florescimento do que fora plantado e preservado no “esquecimento de reserva”.

Dias depois, Jutta decide abrir o “caderno de perguntas” de seu irmão. Como um suporte da memória, o caderno traz mais uma série de dolorosas lembranças de seu irmão, em um fluxo incontrolável:

Depois de três páginas, ela precisa fechar o caderno. Memórias rodopiam para fora de sua cabeça e tropeçam pelo chão. A cabana de Werner no sótão, a parede sobre ela emplastada com seus desenhos de cidades imaginárias. A caixa de primeiros socorros e o rádio e o fio enrolado para fora da janela pelo beiral.<sup>478</sup> (DOERR, 2014a, p. 506)

Mais uma vez, o contraste com *AdG* chama atenção. Enquanto no romance de Blanco Corredora as memórias são “destiladas” como um “licor puro” – uma imagem que sugere um processo artesanal, cuidadoso e fluido –, aqui elas “rodopiam para fora de sua cabeça” [*cartwheel out of her head*] e “tropeçam pelo chão” [*tumble across the floor*]. Convém esclarecer a linguagem: “*cartwheel*”, que traduzi para “rodopio”, refere-se especificamente à pirueta conhecida em português normalmente como “estrela”, ou ainda como “aú aberto”, na capoeira; já “*tumble across the floor*” sugere uma movimentação desajeitada, em que as memórias se espalham desordenadamente pelo piso, como os conteúdos de uma bandeja derrubada. Aqui, portanto, a *mnēmē* acontece como um processo desajeitado e incontrolável, um esforço – a pirueta –, frustrado de forma dolorosa – o tropeço.

Quando chega a Saint-Malo, Jutta se surpreende com o estado de conservação da cidade (como, aliás, Doerr também se surpreendeu; cf. 4.1.). Nesse momento, está em cena outro abuso da memória; agora não é uma “memória impedida”, como vimos ser o caso do trabalho de Jutta para suprimir os próprios traumas da guerra, mas uma “memória manipulada”, ainda de acordo com Ricœur; aquela que opera pela seleção, exclusão, repressão e modulação das narrativas da memória coletiva, de forma a conformar o que se vem a entender como “história oficial”:

Do topo [*da torre de um chatéau*], eles observam as pequenas figuras dos turistas passeando pelas vitrines. Ela leu sobre o cerco; ela estudou as fotos da antiga cidade antes da guerra. Mas agora, olhando pelas imensas e respeitáveis casas, as centenas

---

<sup>478</sup> “After three pages, she has to close the notebook. Memories cartwheel out of her head and tumble across the floor. Werner’s cot in the attic, the wall above it papered over with her drawings of imaginary cities. The first-aid box and the radio and the wire threaded out the window and through the eave.”

de telhados, ela não vê traços de bombardeios ou crateras ou prédio demolidos. A cidade parece ter sido substituída por completo.<sup>479</sup> (DOERR, 2014a, p. 508)

A viagem de Jutta pela França – tanto Saint-Malo quanto Paris – inclui outras imagens semelhantes que também evocam uma memória manipulada. Em Saint-Malo, a mulher repara em uma placa comemorativa em homenagem a um soldado de 18 anos que “morreu pela França”, mas, como ela observa, “não há placas para os alemães que morreram aqui”<sup>480</sup> (DOERR, 2014a, p. 509); em Paris, ela observa que “é a ausência de corpos [...] que nos permite esquecer. É que a relva os sela”<sup>481</sup> (DOERR, 2014<sup>a</sup>, p. 517).

Assim como Volkheimer, que é assombrado pelas faces dos homens que matou, e Jutta, que se esforça para esquecer os eventos dos meses finais da guerra, Marie-Laure também é descrita como uma personagem que lida com o trauma de suas experiências durante a guerra – em particular, os seus esforços (infrutíferos) de localizar o seu pai – ao manifestar o que parecem ser crises de ansiedade:

Era difícil ter vivido durante o início dos anos 1940 na França e não ter a guerra como o centro da espiral do resto da sua vida. Marie-Laure até hoje não consegue vestir sapatos que sejam muito grandes, ou muito pequenos, ou sentir o cheiro de nabo cozido, sem sentir repulsa. Ela tampouco consegue escutar listas de nomes. Escalações de times de futebol, citações no final de periódicos, apresentações em reuniões de departamento – eles sempre parecem, para ela, um vestígio das listas de presos que nunca incluíam o nome do seu pai. [...]

Há momentos, porém, quando Hélène [*sua filha*] está atrasada, e a ansiedade sobe pela espinha de Marie-Laure, e ela se apoia sobre a mesa do laboratório e toma ciência de todos os outros cômodos no museu ao redor dela, os armários cheios de sapos e enguias e vermes preservados, as gavetas cheias de insetos espetados e folhas prensadas, os porões cheios de ossos, e ela de repente sente que trabalha em um mausoléu, que os departamentos são cemitérios sistemáticos, que todas essas pessoas – os cientistas e seguranças e guardas e visitantes – ocupam galerias de mortos.<sup>482</sup> (DOERR, 2014a, p. 512-513)

---

<sup>479</sup> “From the top, they watch the small figures of tourists stroll past shopwindows. She has read about the siege; she has studied photos of the old town before the war. But now, looking across at the huge dignified houses, the hundreds of rooftops, she can see no traces of bombings or craters or crushed buildings. The town appears to have been entirely replaced.”

<sup>480</sup> “There are no plaques for the Germans who died here.”

<sup>481</sup> “It’s the absence of all the bodies [...] that allows us to forget. It’s that the sod seals them over.”

<sup>482</sup> “It was hard to live through the early 1940s in France and not have the war be the center from which the rest of your life spiraled. Marie-Laure still cannot wear shoes that are too large, or smell a boiled turnip, without experiencing revulsion. Neither can she listen to lists of names. Soccer team rosters, citations at the end of journals, introductions at faculty meetings – always they seem to her some vestige of the prison lists that never contained her father’s name. [...]

There are hours, though, when Hélène is late, and anxiety rides up through Marie-Laure’s spine, and she leans over a lab table and becomes aware of all the other rooms in the museum around her, the closets full of preserved frogs and eels and worms, the cabinets full of pinned bugs and pressed ferns, the cellars full of bones, and she feels all of a sudden that she works in a mausoleum, that the departments are systematic graveyards, that all these people – the scientists and warders and guards and visitors – occupy galleries of the dead.”

Quando Jutta enfim localiza Marie-Laure, a descrição do ato de entrega da casinha de brinquedo também é uma imagem de dor: “a sensação é a de que a mulher soltou um núcleo fundido de memória em suas mãos”<sup>483</sup>. As memórias que imediatamente são evocadas não só queimam, como são condensadas em um “núcleo fundido”; a imagem é a de uma carga enorme de memórias dolorosas concentradas em um objeto muito pequeno. Após a partida de Jutta, Marie-Laure revisita as suas memórias da infância: “As memórias piscam: a sensação da calça do seu pai, enquanto ela se segura nelas. Pulgas do mar escorregando pelos seus joelhos. O submarino do capitão Nemo vibrando com seu lamento enquanto flutuava pela escuridão”<sup>484</sup>. (DOERR, 2014a, p. 518) Mais uma vez, as memórias acometem uma personagem de *AtLWCS* de forma desordenada; elas “piscam” [*strobe*], uma imagem que remete aos efeitos de luzes estroboscópicas, frequentemente usadas em espetáculos ao vivo ou festas e conhecidas por induzirem crises epiléticas em pessoas com predisposições. Mesmo a fronteira entre a memória e a ficção (ou entre a *mnēmē* e a *phantasia*, para retomar Ricœur) parece borrada no trecho, visto que o enredo de *20.000 Léguas Submarinas*, romance que acompanha a garota ao longo de toda sua infância e adolescência, se mistura nas memórias que irrompem.

A cena final do romance – na qual o título desta tese foi inspirado – é, ela própria, uma cena de rememoração, dessa vez revestida de uma conotação espiritual, na qual Marie-Laure, já em 2014, medita sobre a relação entre as almas dos mortos e as ondas eletromagnéticas que tanto capturavam as imaginações de Werner e Etienne:

Marie-Laure imagina as ondas eletromagnéticas viajando para dentro e para fora da máquina de Michel [*seu neto que joga um videogame*], se dobrando ao redor deles, exatamente como Etienne costumava descrever, exceto que agora mil vezes mais delas atravessam o ar do que quando ele viveu – talvez milhões de vezes mais. [...] E é tão difícil acreditar que as almas talvez também viagem por esses caminhos? Que seu pai e Etienne e Madame Manec e o garoto alemão chamado Werner Pfennig podem tomar os céus em revoada, como garças, como andorinhas-do-mar, como estorninhos? Que grandes grupos de almas voam por aí, apagados, mas audíveis, se você escutar com atenção o bastante? Eles fluem sobre as chaminés, caminham pelas calçadas, escorregam pelo seu casaco e camisa e costela e pulmões e atravessam para o outro lado, o ar uma biblioteca e o registro de toda vida já vivida, toda frase já dita, toda palavra já transmitida ainda reverberando por ele.

Todas as horas, ela pensa, alguém para quem a guerra fora uma memória parte deste mundo.

Nós retornamos na grama. Nas flores. Em canções.<sup>485</sup> (DOERR, 2014a, p. 529)

<sup>483</sup> “[...] it feels as if this woman has dropped a molten kernel of memory into her hands.”

<sup>484</sup> “Memories strobe past: the feel of her father’s trouser leg as she’d cling to it. Sand fleas skittering around her knees. Captain Nemo’s submarine vibrating with his woeful dirge as it floated through the black.”

<sup>485</sup> “Marie-Laure imagines the electromagnetic waves traveling into and out of Michel’s machine, bending around them, just as Etienne used to describe, except now a thousand times more crisscross the air than when he

Além do próprio exercício da memória, há, na imagem do “ar uma biblioteca e registro de toda vida já vivida, toda frase já dita, toda palavra já transmitida ainda reverberando por ele”, o vislumbre de uma utopia do arquivo absoluto; na imaginação de Marie-Laure, já idosa e diante da morte, transparece o desejo por alguma forma de imortalidade quando da constatação da efemeridade da vida fisiológica – a sua e as de seus contemporâneos. Nesse arquivo imaterial de almas/ondas que ocupam o ar, a personagem acredita em uma espécie de sobrevivência. Para Ricœur, “A morte assinala, de certa forma, o ausente na história. O ausente no discurso historiográfico. Resta [...] considerar [...] a operação historiográfica como o equivalente escriturário do rito social do sepultamento” (RICŒUR, 2007, p. 377). Assim, no romance, o espectro das ondas eletromagnéticas se levanta como uma saída potencial para a máxima de Pierre Nora, “Arquivem tudo! Sempre restará alguma coisa.” O que não couber nos arquivos, parece sonhar a personagem, poderá ser preservado nas próprias ondas que preenchem o ar. A ambição de Marie-Laure, naturalmente, não pode ser materializada, senão em um plano espiritual; o que a senhora vislumbra é uma utopia, ou um Éden. Ela constata que “todas as horas [...] alguém para quem a guerra fora uma memória parte deste mundo”; vislumbrando a própria morte, ela parece vislumbrar a morte da memória da própria consciência da guerra. Mas, para ela, algo sobreviverá: “Nós retornamos na grama. Nas flores. Em canções”; seja na forma das ondas eletromagnéticas, nas quais ela vislumbra todas as palavras já ditas reverberando, seja nas histórias a serem contadas – ou canções a serem cantadas – há um retorno. Assim, nos últimos parágrafos do romance, o próprio projeto político-memorialístico de Doerr parece ser discernível na voz de sua protagonista; retornar, em canções, as memórias que “caíram deste mundo” [*falls out of the world*].

A presença de cenas de incursão da *mnēmē*, ou seja, de reminiscências repentinas que assolam os personagens quando engatilhadas por algum evento, não estão presentes apenas nos últimos capítulos de *AtLWCS*. Ao longo do romance, uma estratégia narrativa recorrente adotada pelo autor é a de repetir passagens anteriores – especialmente trechos de diálogos entre personagens – durante momentos de monólogos internos ou discursos indiretos livres.

---

lived – maybe a million times more. [...] And is it so hard to believe that souls might also travel those paths? That her father and Etienne and Madame Manec and the German boy named Werner Pfennig might harry the sky in flocks, like egrets, like terns, like starlings? That great shuttles of souls might fly about, faded but audible if you listen closely enough? They flow above the chimneys, ride the sidewalks, slip through your jacket and shirt and breastbone and lungs, and pass out through the other side, the air a library and the record of every life lived, every sentence spoken, every word transmitted still reverberating within it. Every hour, she thinks, someone for whom the war was memory falls out of the world. We rise again in the grass. In the flowers. In songs.”

Apresentei, acima, um exemplo disso, quando Jutta escuta Volkheimer mencionar a cidade de Saint-Malo e imediatamente se lembra de um trecho de uma carta de Werner, “*Hoje eu quero escrever sobre o mar*” (DOERR, 2014a, p. 503, grifo no original). Esse mesmo formato – uma frase em itálico que representa a incursão de uma memória passada sobre a consciência de um determinado personagem – surge inúmeras vezes no romance. Quando Werner decide se matricular em Schulpforta, ele se lembra das transmissões de rádio de Etienne – “*Abra os olhos, o francês no rádio costumava dizer, e veja o que você pode com eles antes que eles fechem para sempre*”<sup>486</sup> (DOERR, 2014a, p. 86, grifo no original); quando, após a ocupação de Saint-Malo, Marie-Laure passa meses trancada dentro de casa, pois seu pai não a autoriza a sair por medo do que os soldados alemães podem fazer com ela, “uma voz ecoa de uma câmara em sua memória: *eles provavelmente vão levar as garotas cegas antes de levar as aleijadas. Forçá-las a fazer coisas*”<sup>487</sup> (DOERR, 2014a, p. 167, grifo no original); após ajudar sua unidade a rastrear dois agentes da resistência no interior da Ucrânia e testemunhá-los (via rádio) sendo executados por Volkheimer, Werner busca nas memórias de suas aulas em Schulpforta uma justificativa para seus atos, “ele escuta Dr. Hauptmann: *O trabalho de um cientista é determinado por duas coisas: seu interesse, e aqueles do seu tempo*”<sup>488</sup> (DOERR, 2014a, p. 338, grifo no original). As frases dos programas de rádio produzidos por Etienne, em particular, são evocadas dessa forma ao longo de todo o romance. A partir dos exemplos elencados até aqui, nota-se, portanto, que ainda que *AtLWCS* não adote explicitamente as convenções formais de uma literatura testemunhal, como *AdG* o faz, o romance de Doerr tem na memória e na reminiscência dois dos seus principais temas, articulados por meio de diferentes estratégias que insistem nos processos mnemônicos como formas de acesso ao passado histórico.

Como *AdG* e *AtLWCS*, *Im Frühling sterben* também possui uma estrutura retrospectiva na forma de organização do romance. A obra de Rothmann apresenta uma moldura narrativa, composta por um prólogo, que se passa no final dos anos 1980, e um epílogo, que se passa nos anos 2000, ambos narrados em primeira pessoa pelo filho do protagonista Walter Urban. Assim como em *AtLWCS*, a retrospectiva aqui é marcada pelo impedimento da memória, mas *IFs* leva a estratégia um passo além (ou aquém): ao contrário

---

<sup>486</sup> “*Open your eyes, the Frenchman on the radio used to say, and see what you can with them before they close forever.*”

<sup>487</sup> “[...] a voice echoes up from a chamber of her memory: *They’ll probably take the blind girls before they take the gimps. Make them do things.*”

<sup>488</sup> “He hears Dr. Hauptmann: *A scientist’s work is determined by two things: his interests and those of his time.*”

do romance de Doerr, o protagonista de *IFs* nunca, de fato, verbaliza suas memórias e, se há algum processo de rememoração, ele é vetado ao leitor. Dessa forma, temos uma tematização da memória *ex negativo*; a memória encenada por meio do esquecimento. Essa é a tônica do primeiro parágrafo do romance:

Silêncio, profundo ocultamento, especialmente sobre os mortos, é em última análise um vácuo que a própria vida trata de preencher com a verdade. Quando eu perguntava ao meu pai por que seu cabelo era tão grosso, ele dizia que vinha da guerra. Eles esfregavam seiva fresca de bétula no couro cabeludo todos os dias, não tinha coisa melhor; talvez não ajudasse com os piolhos, mas cheirava bem. E apesar de que uma criança dificilmente entenderia a conexão entre seiva de bétula e a guerra, eu não insistia na pergunta; eu provavelmente não receberia uma resposta mais precisa mesmo, como costumava ser o caso. A resposta só viria décadas mais tarde, quando eu obtive em mãos fotos de túmulos de soldados e vi que em muitos, se não na maioria, as cruzes eram feitas de jovens ramos de bétulas.<sup>489</sup> (ROTHMANN, 2019, p. 7)

O silêncio na relação entre pai e filho é, portanto, o primeiro tema introduzido no romance, e marca a tônica do prólogo. É interessante notar a imagem do silêncio como “um vácuo que a própria vida trata de preencher com a verdade”; o narrador dá o exemplo das fotografias que o trazem a resposta a uma pergunta que seu pai nunca respondeu. Essa apresentação, acredito, é típica da produção artística pós-memorial produzida por aqueles que Hirsch chama de “a segunda geração”, os descendentes imediatos das testemunhas de catástrofes históricas:

A ficção, a arte, as memórias e os testemunhos da segunda geração são moldados pela tentativa de representar os efeitos de longo-prazo da vida em proximidade com a dor, a depressão e a dissociação das pessoas que testemunharam e sobreviveram traumas históricos massivos. Eles são moldados pela confusão e pela responsabilidade dos filhos, pelo desejo de reparar, e pela consciência de que sua própria existência pode bem ser uma forma de compensação por uma perda incomunicável. A perda da família, do lar, de um sentimento de pertencimento e segurança no mundo “sangram” de uma geração para a seguinte [...]. E ainda assim, a produção artística e acadêmica desses descendentes também torna claro que mesmo o conhecimento familiar mais íntimo do passado é *mediado* por imagens e narrativas amplamente disponíveis ao público.<sup>490</sup> (HIRSCH, 2008, p. 112)

---

<sup>489</sup> “Das Schweigen, das tiefe Verschweigen, besonders wenn es Tote meint, ist letztlich ein Vakuum, das das Leben irgendwann von selbst mit Wahrheit füllt. – Sprach ich meinen Vater früher auf sein starkes Haar an, sagte er, das komme von Krieg. Man habe sich täglich frischen Birkensaft in die Kopfhaut gerieben, es gebe nichts Besseres; er half zwar nicht gegen die Läuse, roch aber gut. Und auch wenn Birkensaft und Krieg für ein Kind kaum zusammenzubringen sind – ich fragte nicht weiter nach, hätte wohl auch wie so oft, ging es um die Zeit, keine genauere Antwort bekommen. Die stellte sich erst ein, als ich Jahrzehnte später Fotos von Soldatengräbern in der Hand hielt und sah, dass viele, wenn nicht die meisten Kreuze hinter der Front aus jungen Birkenstämmen gemacht waren.“

<sup>490</sup> “Second generation fiction, art, memoir, and testimony are shaped by the attempt to represent the long-term effects of living in close proximity to the pain, depression, and dissociation of persons who have witnessed and survived massive historical trauma. They are shaped by the child’s confusion and responsibility, by the desire to

Naturalmente, há clivagens a serem feitas na adoção do conceito de Hirsch para a discussão de *IFs*; o personagem de Walter Urban fora um combatente da Waffen-SS e, portanto, não pode ser identificado como simplesmente uma “vítima”, posto que ocupa também um posto de perpetrador; sua “perda da família, do lar, de um sentimento de pertencimento e segurança no mundo” são de uma ordem imensamente distinta daquela das vítimas da Shoah, por exemplo, como já discutido (cf. 4.3.2.). Porém, vale ressaltar as coincidências entre o romance de Rothmann e a teoria de Hirsch – em especial, a mediação do passado herdado por meio das imagens publicamente disponíveis: o filho de Walter só entende a conexão entre a seiva de bétula e a guerra, uma associação sobre a qual ouviu falar desde criança, quando entra em contato com fotografias de túmulos de soldados alemães.

Ao longo de todo o prólogo, a linguagem do silêncio é empregada para descrever Walter: “Mas ele não tinha amigos; ele viveu toda sua vida em um silêncio que ninguém queria compartilhar com ele”<sup>491</sup> (ROTHMANN, 2019, p. 8); “tinha a seriedade de quem viu algo mais potente que os outros, que sabia mais sobre a vida do que seria capaz de dizer e que sentia que, ainda que tivesse a linguagem para expressar, não haveria redenção”<sup>492</sup> (ROTHMANN, 2019, p. 8); “[e]u, porém, tive sempre a impressão de que ele não era infeliz nesse silêncio inquestionável, que ano após ano mais se condensava ao seu redor”<sup>493</sup> (ROTHMANN, 2019, p. 9). Após Walter começar a perder a audição devido às suas décadas de trabalho nas minas de carvão, seu filho explica que “[i]sso fez a comunicação com ele muito cansativa, e sua solidão se estendeu até ao interior da família”<sup>494</sup> (ROTHMANN, 2019, p. 9). Nos últimos anos de sua vida, sua condição de silêncio alcança o resto da família: “Não escutarmos nada dele fez com que emudecêssemos entre nós; por dias minha mãe e eu nos sentamos no seu leito de morte sem dizermos uma palavra”<sup>495</sup> (ROTHMANN, 2019, p. 10). É

---

repair, and by the consciousness that the child’s own existence may well be a form of compensation for unspeakable loss. Loss of family, of home, of a feeling of belonging and safety in the world “bleed” from one generation to the next [...]. And yet the scholarly and artistic work of these descendants also makes clear that even the most intimate familial knowledge of the past is mediated by broadly available public images and narratives.”

<sup>491</sup> “Aber er hatte keine Freunde, suchte auch keine, blieb lebenslang für sich in einem Schweigen, das niemand mit ihm teilen wollte.“

<sup>492</sup> “Es war der Ernst dessen der Eindringlicheres gesehen hatte und mehr wusste vom Leben, als er sagen konnte, und der ahnte: Selbst wenn er die Sprache dafür hätte, würde es keine Erlösung geben“.

<sup>493</sup> “Ich hatte aber stets den Eindruck, dass er zumindest nicht unglücklich war in dieser fraglosen Stille, die sich von Jahr zu Jahr mehr um ihn veridchtete.“

<sup>494</sup> “Das machte den Umgang mit ihm sehr anstrengend, und seine Einsamkeit nahm auch innerhalb der Familie zu.“

<sup>495</sup> „Nicht von ihm gehört zu werden machte uns auch untereinander stumm; tagelang saßen meine Mutter und ich in dem Sterbezimmer, ohne ein Wort zu sprechen.“

curioso comparar o efeito que a escrita – como suporte da memória – tem para o personagem de Walter em relação ao de José Maseda em *AdG*, para quem, como já citado, as memórias fluíam como “um licor puro e humano [...] agradável ao coração e à cabeça”:

Quando ele se aposentou, eu dei um caderno bonito para ele com a esperança de que esboçasse sua vida para mim, registrando quaisquer episódios notáveis da época anterior ao meu nascimento; mas ele ficou quase vazio. Ele só anotou um punhado de palavras, possivelmente palavras-chave, nomes de lugares que soavam estrangeiros, e quando, depois do primeiro derrame, eu pedi para ele ao menos descrever as semanas na primavera de 45 com mais exatidão, ele me dispensou cansado com sua voz sonora, como se reverberasse do oco da sua surdez, “Para quê? Eu já não te contei? Você é o escritor.” Então ele se coçou por baixo de sua camisa, olhou para fora pela janela e acrescentou em voz baixa: “Tomara que essa merda acabe logo.”<sup>496</sup> (ROTHMANN, 2019, p. 10)

O caderno que recebe do filho não é, para Walter, terapêutico – ou, ao menos, o veterano não permite que ele o seja, colocando-o de lado após anotar um punhado de palavras e nomes de lugares. Essa sua recusa constante de registrar suas memórias para o filho – de **transmitir** suas memórias – constitui uma rima narrativa interessante com a forma em que a temática da memória e da reminiscência surge na seção principal do romance. Ao longo da história de Walter durante a primavera de 1945, há poucas cenas de reminiscências; a narrativa parece ser extremamente orientada ao presente imediato, comunicando um certo senso de urgência e imediaticidade que são pertinentes não só ao tema da guerra e seus horrores, quanto ao olhar de um jovem de dezessete anos para esse mundo (esse traço é, também, produto da prosa “sensorial” de Rothmann, já discutida anteriormente, cf. 4.2.). Porém, as poucas ocorrências explícitas de reminiscências são, sempre, relacionadas ao tema da paternidade, em especial ao pai de Walter, um personagem que, embora não apareça explicitamente em momento algum do romance, é uma presença fantasmagórica que assombra toda a narrativa. É a notícia da morte do pai em combate – ocorrida enquanto servia em um batalhão penal (*Strafbataillon*) como punição por fornecer cigarros para prisioneiros do campo em que era guarda, pela *Waffen-SS* – que leva Walter a viajar pelo front até Stuhlweißenburg em busca de seu túmulo. A primeira instância de reminiscência a respeito de seu pai que ocorre a Walter se passa quando o rapaz está conversando com outro soldado,

---

<sup>496</sup> “Bereits zu seiner Pensionierung hatte ich ihm eine schöne Kladde geschenkt in der Hoffnung, er würde mir sein Leben skizzieren, erwähnenswerte Episoden aus der Zeit vor meiner Geburt; doch sie blieb fast leer. Nur ein paar Wörter hatte er notiert, Stichwörter womöglich, fremd klingende Ortsnamen, und als ich ihn nach dem ersten Blutsturz bat, mir wenigstens jene Wochen im Frühjahr ‘45 genau zu beschreiben, winkte er müde ab und sagte mit seiner sonoren, wie aus dem Hohlraum der Taubheit hervorhallenden Stimme: „Wozu denn noch? Hab ich’s dir nicht erzählt? Du bist der Schriftsteller.“ Dann kratzte er sich unter dem Hemd, starrte aus dem Fenster und fügte halblaut hinzu: „Hoffentlich ist der Scheiß hier bald vorbei.“

August, enquanto dirige um caminhão na direção da cidade de Brevda, onde eles devem resgatar três paraquedistas. Ao ver uma carta que Walter recebera, August o pergunta se são notícias de casa; Walter o responde que são notícias sobre a prisão de seu pai, e completa:

“Aparentemente, ele só deu alguns cigarros para prisioneiros no campo. O que não parece uma coisa que ele faria. Ele sempre foi um osso duro de roer, mesquinho e violento. Antigamente, quando ele estava desempregado e bebia birita igual água, várias vezes ele vinha até minha cama no meio da noite e dizia: ‘Por que você não está dormindo?’, quando eu estava mesmo dormindo. Mas ele estava bêbado e queria bater em alguém. Ele se sentava em uma cadeira e rosnava, ‘Se você não dormir logo, vai levar uma surra.’ Eu conseguia sentir o hálito dele e rezava para todos os santos.” [...]

“Mas a certa altura eu tremia de medo, eu ainda era só uma criança, e ele me arrancava o cobertor e gritava: ‘Você se mexeu! Agora você vai se ver comigo!’ E aí a coisa azedava. Minha nossa senhora. Com o escovão ou com o atizador, até rasgar a pele. E quanto mais alto eu gritava, mais louco ele ficava.”

“É sua mãe?”, perguntou August. “Ou sua irmã? Elas não diziam nada?”

[...]“Minha mãe tinha medo ela mesma, embora fosse mais alta que ele e com o dobro da largura. Ela se enfiava debaixo da cama, eu acho. De qualquer forma, ela dormia com cera no ouvido. E minha irmã passava a maior parte do tempo no hospital.”

[...] August encheu as bochechas. “Puh”, ele disse, “que família aconchegante você tem!” [...] “Apesar disso, algum traço de bondade o seu velho tinha que ter, não? Distribuir cigarros enquanto trabalha de guarda no campo... É quase um ato heroico.”

[...] “Eu não sei”, ele respondeu. “Frequentemente tinha uma escuridão nos seus olhos, quase loucura. “Ele também gostava de massacrar pombos de um jeito todo especial. Ele segurava com carinho em uma mão e enfiava com a outra, com a ponta do polegar, uma agulha no coração. E então ele os soltava para voarem pelo sótão, até morrerem.” [...] “O que podia demorar muito.”<sup>497</sup> (ROTHMANN, 2019, p. 74-76)

---

<sup>497</sup> „Angeblich nur Zigaretten verschenkt, an Häftlinge im Lager. Was ihm nicht gerade ähnlich sieht. Er ist immer ein geiziger und brutaler Knochen gewesen. Früher, al ser arbeitslos war un den Korn wie Wasser gekippt hat, kam er oft mitten in der Nacht an mein Bett und sagte: ‚Warum schläfst du nicht?‘ Dabei hatte ich geschlafen. Doch er war besoffen und wollte prügeln. Er setzte sich auf einen Stuhl un knurrte: ‚Wenn du nicht sofort schläfst, kriegst du Dresche.‘ Ich konnte seinen Atem riechen und betete zu allen Heiligen.“ [...]

„Doch irgendwann hab ich wohl vor Angst gezittert, war ja noch ein Kind, und er riss mir die Decke weg und schrie: ‚Du hast dich bewegt! Jetzt sollst du mich kennenlernen!‘ Und dann gab’s Saures. Mein lieber Her Gesangsverein. Mit dem Handfeger oder dem Feuerhaken, bis die Haut riss. Dabei wurde er immer wilder, je lauter ich schrie.”

„Und deine Mutter”, fragte August. „Oder deine Schwester? Haben die nichts gesagt?”

„Meine Mutter hatte selbst Angst, obwohl sie größer ist als er und doppelt so dick. Verkroch sich unter ihrem Federbet, nehme ich an. Jedenfalls schlief sie mit Wachs in den Ohren. Und meine Schwester lag meistens im Spital.“

[...] August blies die Backen auf. „Puc“, sagte er, „du hast ja ‘ne gemütliche Familie!“ [...] „Trotzdem, irgendeine gute Strähne muss dein Alter doch gehabt haben, oder? Als Wachmann im Lager Zigaretten verschenken... Ist ja fast ‘ne Heldentat.“

[...] „Ich weiß nicht”, antwortete er. „Da war oft was Dunkles in den Augen, irre fast. Er hat auch gerne Tauben massakriert auf seine spezielle Art. Umschloss sie zärtlich mit einer Hand und drückte ihnen mit der anderen, mit der Daumenspitze, eine Stecknadel ins Herz. Und dann ließ er sie auf dem Dachboden herumflattern, bis sie tot waren.“ [...] „Was ziemlich lange dauern konnte.“

A primeira coisa que chama atenção no trecho, acredito, é a natureza brutal – e talvez se possa dizer, inclusive, traumática – das memórias que Walter tem de seu pai. Enquanto o processo de reminiscência é, em *AdG*, fluido e prazeroso e, em *AtLWCS* dúbio – por vezes doloroso, por vezes saudoso –, em *IFs* a memória, quando enfim ativada, surge como um testemunho de violência e barbaridade. A ocorrência seguinte de reminiscência é muito similar e introduz elementos ainda mais insólitos a respeito da personagem do pai de Walter: dois dias após receber o telegrama informando a morte de seu pai em combate, Walter encontra seu amigo Fiete em um hospital de campanha e lhe conta a notícia. O amigo pergunta ao protagonista se ele gostava do pai, ao que Walter responde:

“Ah, bom, ele não era nenhum exemplo a ser seguido. Ele ficava bêbado e nos espancava e apalpava minha irmã. Mas às vezes, íamos nós dois ao Ruhr, pescar; ele tinha um defumador no porão. E suas pipas de papel de lanterna voavam sempre mais alto que todas. Depois, quando eu já conseguia me defender dos golpes dele, mal conversávamos mais. Mas é engraçado, depois que eu soube que ele morreu, minha barba começou a crescer muito mais rápido, nem ideia por quê. Tenho que me barbear todo dia. Além disso, tem alguma coisa errada comigo, eu tenho sempre medo, fico realmente apavorado, antes de nós sairmos.”<sup>498</sup> (ROTHMANN, 2019, p. 104)

O fato de as cenas de reminiscência estarem sempre atreladas à paternidade está diretamente relacionado com a centralidade que o tema tem no romance: o legado dos pecados dos pais para a vida dos filhos é colocado em evidência desde a sua epígrafe, que cita o livro de Ezequiel, “Os pais comeram uvas verdes, mas foram os dentes dos filhos que se embotaram”<sup>499</sup>. Essa “transmissibilidade” dos feitos dos pais transformados em pena para os filhos é plenamente incorporada à temática da memória no clímax do romance, quando Walter conversa com Fiete na cela do amigo, na noite anterior à sua execução por deserção. Durante o diálogo, Fiete confessa ter, desde criança, sonhos frequentes sobre ser baleado e, então, fala sobre seu pai:

O cigarro apagara, ele [*Fiete*] o levou à chama mais uma vez. “Meu pai era médico, laboratorista e oficial de hospital de campanha, eu já te contei isso alguma vez? Na última guerra, muito antes do meu nascimento, ele foi ferido várias vezes – franco-

---

<sup>498</sup> „Na ja, ein Vorbild war er nicht. Gesoffen hat er und [sic] geprügelt und meine Schwester betatscht. Doch manchmal sind wir zu zweit an die Ruhr, zum Fischen; er hatte einen Räucherofen im Keller. Und seine Drachen aus Laternenpapier flogen immer am höchsten. Später, als ich mich wehren konnte gegen seine Schläge, haben wir kaum noch geredet. Aber komisch, seit ich weiß, dass er tot ist, wächst mein Bart viel schneller, keine Ahnung, wieso. Muss mich jeden Tag rasieren. Außerdem ist irgendwas verkehrt mit mir, ich hab dauernd Angst, richtigen Schiss, bevor wir rausfahren.“

<sup>499</sup> ARC 2009. No alemão: “Die Väter haben saure Trauben gegessen, aber den Kindern sind die Zähne davon stumpf geworden.“

atiradores. Ele mancava muito. E depois, quando prisioneiro dos franceses, algum lugar próximo do rio Rhône, fizeram ele cavar a própria cova três vezes. Eles sempre vendavam os olhos dele, aí ele achava que ia ser executado. Eles gritavam comandos, carregavam as carabinas – mas aí os comedores-de-sapos<sup>500</sup> só mijavam no buraco e ele tinha que tapá-la tudo de novo. Um cara legal, várias vezes chorava quando falava da guerra.”

Ele cuspiu um pouco de tabaco. “E uma vez, quando eu mencionei meus sonhos [*em que era fuzilado*], ele me disse que as células dos nossos corpos têm uma memória, assim como o sêmen e os ovários também, e elas são herdadas. Ao ser ferido mental ou fisicamente, isso causa alguma coisa nos descendentes. Os insultos, os golpes ou as balas que te atingem também ferem os teus filhos que ainda não nasceram, por assim dizer. E depois, não importa com quanto amor você os crie, eles morrem de medo de ser insultados, espancados ou baleados. Pelo menos no subconsciente, nos sonhos. Tem lógica ou não tem?”<sup>501</sup> (ROTHMANN, 2019, p. 161-162)

O trecho transparece, portanto, a temática da transmissibilidade da memória individual através de gerações – o eixo comum que une as investigações de Halbwachs, Warburg, Jan e Aleida Assmann, Marianne Hirsch e outros. Na fala de Fiete, a hipótese é de uma herança genética, portanto, de base mais fisiológica<sup>502</sup> do que cultural; isso, acredito, ecoa o *ethos* racista da Alemanha nazista sintetizado na expressão “Sangue e solo” (*Blut und Boden*), um anacronismo necessário (para usar a expressão de Lukács sobre o romance histórico) por meio do qual Rothmann coloca, nos termos de uma mentalidade da Alemanha dos anos 1940, um debate sobre a memória que cruzou toda a extensão do século XX. À luz da afirmação de Fiete, é possível entender o enredo geral do romance, que une prólogo, epílogo e o enredo central, como um esforço de narrativização de um trauma e, principalmente, de uma culpa geracional. Enquanto o enredo central tematiza a transmissão dos traumas da geração de homens alemães que combateu na Primeira Guerra Mundial para seus filhos que combatem na

---

<sup>500</sup> *Froschfresser*, uma expressão pejorativa para designar os franceses.

<sup>501</sup> „Die Zigarette war erloschen, er hielt sie erneut an das Flämmchen. ‚Mein Vater war Arzt, Laborarzt, und Sanitätsoffizier, hab ich das mal erzählt? Im letzten Krieg, also lange vor meiner Geburt, wurde er mehrfach verwundet, Scharfschützen. Er humpelte stark. Und später in der Gefangenschaft bei den Franzosen, irgendwo an der Rhone, haben sie ihn dreimal das eigene Grab schaufeln lassen. Immer wurden ihm die Augen verbunden, und er dachte, er würde exekutiert. Man brüllte Kommandos, lud die Karabiner durch – aber dann pissten die Froschfresser nur in das Loch, und er musste alles wieder zuschufeln. Ein feiner Kerl, hat oft geweint, wenn er vom Krieg sprach.“

Er spuckte etwas Tabak aus. ‚Und einmal, als ich meine Träume erwähnte, sagte er mir, dass es ein Gedächtnis der Zellen in unserem Körper gibt, auch der Samen- und Eizellen also, und das wird vererbt. Seelisch oder körperlich verwundet zu werden, macht was mit den Nachkommen. Die Kränkungen, die Schläge oder die Kugeln, die dich treffen, verletzen auch deine ungeborenen Kinder, sozusagen. Und später, wie liebevoll behütet sie auch heranwachsen mögen, haben sie panische Angst davor, gekränkt, geschlagen oder erschossen zu werden. Jedenfalls im Unterbewusstsein, in den Träumen. Eigentlich logisch, oder?“

<sup>502</sup> Há estudos recentes na área da epigenética que retomam teorias sobre potenciais implicações fisiológicas em descendentes causadas por traumas de seus progenitores. O mais célebre é, talvez, um estudo de 2018 sobre a longevidade de filhos homens de ex-prisioneiros da Guerra Civil estadunidense (COSTA; YETTER; DESOMER, 2018). O estudo, porém, não conduziu nenhum experimento e se baseou somente em dados estatísticos em uma amostragem de cerca de 20 mil indivíduos; suas conclusões, portanto, são questionáveis. Agradeço ao colega e geneticista Thomaz Pinotti pela ajuda com a interpretação e crítica do artigo em questão.

Segunda Guerra Mundial, o enredo da narrativa moldura medita acerca do silêncio da geração de alemães que foram contemporâneos do nazismo, em relação aos seus filhos que questionavam a inação ou até cumplicidade de seus pais com o regime. Esse elo tão forte entre transmissibilidade da memória e vínculo familiar, creio, reforça a hipótese de que, entre os romances do corpus primário, *IFs* é o que melhor poderia ser entendido sob o arcabouço da “pós-memória” – apesar das ressalvas já mencionadas, que dizem respeito à caracterização de Walter como um perpetrador e não (somente) uma vítima.

Assim como a obra de Rothmann, *The Welsh Girl* tematiza a reminiscência *ex negativo* por meio da figuração do esquecimento; e, também como o romance alemão, apresenta os principais exemplos dessa temática não no seu enredo principal, mas na narrativa de moldura, já discutida anteriormente (cf. 4.3.1.1.; 4.3.2.), focada em Rotheram e seu interrogatório de Rudolf Hess. No cárcere, Hess alegava ter sofrimentos mentais e não se lembrar de suas ações no período em que foi vice-líder do partido nazista. A saúde mental do oficial nazista foi objeto de debates legais e psiquiátricos durante seu período de detenção e sua preparação para o julgamento de Nuremberg, quando, junto a outros de seus colegas que viriam a ocupar o banco dos réus, foi acompanhado por uma equipe de especialistas do exército estadunidense responsáveis por “estudar [*a psicologia dos oficiais*] em um peculiar ambiente laboratorial e relatar suas descobertas à acusação”<sup>503</sup> (PRIEMEL, 2016, p. 124), para determinar se os oficiais estavam mentalmente aptos a serem julgados por seus crimes de guerra. Priemel destaca que, entre uma série de réus descritos por diagnósticos como “narcisista” (Schirach), “psicopata amigável” (Göring), “esquizoides” (Himmler e Kaltenbrunner), “paranoico” (Streicher) e “intelectualmente imaturos” (Rosenberg e Ribbentrop) – designados pelo historiador como a “franja lunática”<sup>504</sup> de Nuremberg –, Hess se destacava como “a peculiaridade mais óbvia”<sup>505</sup> (PRIEMEL, 2016, p. 124). Em *TWG*, o superior de Rotheram diz ao agente sobre o oficial nazista: “Nós não sabemos se ele está são ou não. Ele tentou se matar algumas vezes e tem alegado amnésia seletiva há anos. Diz que não se lembra de nada importante. Nem da sua missão, nem da guerra. É tudo uma névoa, supostamente”<sup>506</sup> (DAVIES, 2007, p. 8). A amnésia – real ou dissimulada – de Hess se torna, portanto, uma estratégia de tematização da memória.

---

<sup>503</sup> “[...] studying them in a peculiar laboratory setting and reporting on their findings to the prosecution [...]”

<sup>504</sup> “[...] the lunatic fringe [...]”

<sup>505</sup> “[...] the most obvious oddity”.

<sup>506</sup> “We don’t know if he’s sane or not. He’s tried to kill himself a couple of times, and he’s been claiming selective amnesia for years. Says he has no recollection of anything important. Not of his mission, not of the war. It’s all a fog, supposedly.”

A exibição do longa-metragem *Triumph des Willens* é uma estratégia adotada por Rotheram para provar o embuste de Hess. Seu plano é observar as reações do oficial ao assistir a cenas em que esteve presente e das quais alega não ter memórias. Ao final do primeiro rolo do documentário, Hess “reconheceu Herr Hitler; ele entendeu que isso era a Alemanha antes da guerra. Ele disse que ficou admirado com as marchas. Mas quando Redgrave [um dos carcereiros] perguntou se ele se lembrava de ter estado ali, Hess parecia confuso, e sacudiu a cabeça”<sup>507</sup>. (DAVIES, 2007, p. 13) O incômodo e a agitação do oficial alemão se intensificam conforme o documentário avança; Rotheram o percebe “estremecer levemente, suas narinas se expandindo ao ver seu eu mais jovem o encarando. Seus olhos [...] se arregalavam conforme ele assistia, [...] seus braços cruzados apertando mais fortes [...]”<sup>508</sup> (DAVIES, 2007, p. 14). Após a exibição, o agente interroga Hess sobre o filme:

Em seguida, andando de um lado para o outro do cômodo outra vez, Hess repetiu que sim, é claro que ele reconhecia a si mesmo no filme, então ele devia aceitar que estivera lá. Ainda assim, ele não tinha nenhuma memória dos eventos retratados. Ele tocou o lado da sua cabeça com as pontas dos dedos, como se estivesse quente. “Tudo isso é um preto pra mim”. “Nenhuma memória?” Rotheram perguntou. “Nenhuma mesmo? E ainda assim você parece agitado. Perturbado”. [...] “Eu não diria isso. Incomodado, talvez.” “Incomodado, tudo bem. Por quê?” “Incomodado por não conseguir lembrar, é claro. Como você se sentiria se te mostrassem e falassem coisas que você fez das quais você não tem memória alguma? É como se minha vida tivesse sido tomada de mim. Aquele homem era eu, mas também era como um ator me interpretando.” [...] “Você ao menos quer se lembrar?” Rotheram perguntou. “*Natürlich*. Um homem é suas memórias, não? Além disso, me dizem que a maré mudou. Paris tombou? Alemanha diante da derrota? Eu deveria gostar de ter memórias de tempos mais felizes.”<sup>509</sup> (DAVIES, 2007, p. 16, grifos do autor)

---

<sup>507</sup> “He recognized Herr Hitler; he understood that this was Germany before the war. He said he admired the marching. But when Redgrave asked if he remembered being there, Hess looked puzzled and shook his head.”

<sup>508</sup> “[...] flinch slightly, his nostrils flaring at his younger face stared down at him. His eyes [...] widened as he watched [...] his crossed arms drawing tighter.”

<sup>509</sup> “Afterwards, pacing the room once more, Hess repeated that yes, of course he recognized himself in the film, so he must accept he had been there. Yet he had no memory of the events depicted. He touched the side of his head with his fingertips as if it were tender. “All that is black to me.”

“No memory? Rotheram asked. “None at all? And yet you seem agitated. Disturbed.” [...]

“I wouldn’t say so. Troubled, perhaps.”

“Troubled, very well. Why?”

“Troubled that I can’t remember, of course. How would you feel if you were shown and told things you had done that you had no memory of? It is as if my life has been taken from me. That man was me, but also like an actor playing me.” [...]

“Do you even want to remember?” Rotheram asked.

“*Natürlich*. A man is his memories, no? Besides, I’m told the tide has turned. Paris fallen? Germany facing defeat? I should like such memories of happier times.”

O principal aspecto que gostaria de chamar atenção no trecho acima é como o esquecimento é encenado por meio da falha do **reconhecimento**. Vimos, com Ricœur (cf. 2.2.), que o reconhecimento é sempre um *claim* individual que se faz sobre si mesmo: “é no reconhecimento de si mesmo que culmina [...] o momento reflexivo da memória” (RICŒUR, 2007, p. 503). A cena construída por Davies, portanto, introduz uma aporia no coração do “milagre da memória”: Hess reconhece a si mesmo na imagem, mas não tem memória do que vê na imagem. Se considerarmos que o reconhecimento é um *claim* – que, portanto, como reforça Ricœur, pode ser bem ou malsucedido –, a falha pode não parecer representar um abuso tão grave da memória; porém, é o confronto da memória individual com o registro documental em vídeo que constitui o cerne da crise. Entendo essa crise como uma consequência do confronto entre o não-reconhecimento e o estatuto da película como *medium* da memória; Aleida Assmann diz, à luz de De Quincey e Barthes, sobre a fotografia:

A fotografia, no entanto, funciona não apenas como analogia da recordação, ela também se torna o *medium* mais importante da recordação, pois é considerada o indício mais seguro de um passado que não existe mais, como estampa [*Abdruck*] remanescente de um momento passado. A fotografia preserva desse momento passado desse momento do passado um vestígio do real com que o presente está ligado por contiguidade, por contato: “A fotografia é literalmente uma emanção do referente. De um corpo real que estava lá, partiram radiações que vêm me atingir-me, a mim, que estou aqui”<sup>510</sup>. É nisto que a fotografia supera todos os demais *media* da memória: por seu caráter indexador ela proporciona uma comprovação (justamente criminológica) da existência de um determinado passado. (ASSMANN, 2011, p. 238)

Se a fotografia é a “emanção do referente”, se ela é a “comprovação (justamente criminológica) da existência de um determinado passado”, e se considerarmos que essas propriedades são transitivas da foto individual à sua disposição sequencial para o formato dos *frames* da película de um filme documentário, está justificado o assombro de Hess: o filme prova que ele estava ali, mas sua memória o trai, ao dizer que ele não estava. Como o próprio personagem atesta, essa perturbadora aporia ataca o cerne de sua identidade: “Aquele homem era eu, mas também era como um ator me interpretando.” Está operada uma suspensão da ipseidade e Hess se vê duplicado; o si que ele reconhece, e o “ator” que o interpreta. A perturbada resposta de Hess sugere, portanto, um caso clínico de memória impedida, como definida por Ricœur.

---

<sup>510</sup> Aqui, Assmann cita: BARTES, Roland. *A Câmara Clara – Nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 121.

Isso tudo, é claro, só se aplica a uma leitura que opte por aceitar a alegação de amnésia de Hess. A hipótese alternativa é a do testemunho de má-fé; se Hess mente, a crise que seu falso testemunho instaura é de outra ordem, pois se insere já no campo da memória coletiva ou, até, no da história. Apresentei os argumentos de Ricœur sobre os testemunhos orais dos sobreviventes dos campos de extermínio da Shoah que os coloca no cerne da chamada “crise do testemunho” (cf. 2.2.). A crise, relembro, nasce do fato de essas se tratarem “de experiências extremas, propriamente extraordinárias – que abrem para si um difícil caminho ao encontro de capacidades limitadas, ordinárias de recepção, de ouvintes educados para uma compreensão compartilhada” (RICŒUR, 2007, p. 186-187) que, ademais, se encontram ainda com a política oficial do regime nazista, ao final da guerra, de apagamento de rastros, queima de documentos e rasura histórica consciente, um fenômeno que Didi-Huberman denominou a “maquinaria de *desimaginação*” da Shoah (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 34, grifo no original). Diante desses fatos, a Shoah se apresenta como evento paradigmático de uma história erigida sobre a confiabilidade presumida do discurso testemunhal. O falso testemunho de Hess, portanto, consiste em um atentado direto a tal confiabilidade presumida e, ademais, pode ser entendido facilmente como uma extensão da política deliberada de apagamento de rastros por parte do regime: da mesma forma que “em janeiro de 1945, o crematório V foi destruído pelos próprios SS” como parte da tarefa de “*desaparecimento dos utensílios do desaparecimentos*” (*ibid.*, p. 37, grifo no original), Hess deliberadamente apaga os rastros de seus próprios crimes.

Há, ainda, mais uma camada de leitura possível: considere, acima, o filme exibido por Rotheram como uma peça que apresenta um caráter indicial de um passado concreto, uma “emanação do referente”. Contudo, é preciso considerar, também, que este não é um filme documentário qualquer: *Triumph des Willens* é, possivelmente, a mais famosa peça de propaganda audiovisual nazista; Rotheram, ele próprio, define o filme como “mentiras vis. Propaganda para agitar a turba.”<sup>511</sup> (DAVIES, 2007, p. 222) Mais tarde, encarregado de exibir filmagens dos campos de concentração para prisioneiros de guerra alemães como parte dos esforços de desnazificação no final da guerra, o personagem começa a se questionar sobre o caráter propagandístico do material; ele “sabe que os filmes são verdadeiros, mas ainda assim eles estão sendo *usados* como propaganda”<sup>512</sup>. (DAVIES, 2007, p. 315, grifo no original) A

---

<sup>511</sup> “[...]vile lies. Rabble-rousing propaganda.”

<sup>512</sup> “Rotheram knows the films are true, yet they’re being *used* as propaganda.”

discussão sobre o cinema no romance de Davies desenvolvida anteriormente (cf. 4.3.1.1.) complementa as observações acima.

Embora com menor proeminência que *AdG*, *IFs* e *AtLWCS*, há também uma instância de olhar retrospectivo da narrativa em *TWG*, centrada especificamente no oficial nazista (e, brevemente, logo em seguida, em Rotheram). No trecho, o destino de Hess após sua admissão de culpa em Nuremberg é narrado, detalhando os eventos históricos que transpassaram durante seus anos de prisão perpétua em uma cela em Spandau. É interessante notar, ainda, que o olhar retrospectivo aqui é, na verdade, um olhar “prospectivo”, demarcado pelo uso das conjugações verbais no futuro:

Hess perderá seu cabelo. Hess perderá seus dentes. Hess perderá a sanidade, de novo ou pela primeira vez, por senilidade. Ele viverá para ouvir falar que o homem conquistou o Everest, andou na lua; que a Alemanha foi sede de outra Olimpíada; que o ator americano que virou presidente, que gosta de dizer que estava na guerra apesar de só ter estado em filmes sobre ela, visitou Belsen no quadragésimo aniversário de sua liberação e alegou (ao primeiro-ministro israelense, inclusive) que foi ele quem capturou as imagens de sua liberação. [...]

Ao final, porém, não é em Hess que Rotheram pensa quando, nos anos por vir, ele relembra o final da guerra. É em um solitário *pub* galês – cujo nome ele esquece, se é que ele já soube.<sup>513</sup> (DAVIES, 2007, p. 321-322)

É possível ver, aqui, traços de um “anacronismo necessário” para o romance histórico nos termos de Lukács (cf. 2.3.1.), ou seja, do passado encenado como pré-história necessária do presente. Esse traço pode ser notado na apresentação de Hess como testemunha das irônicas transformações pelas quais o seu país e o mundo passaram ao longo da segunda metade do século XX; a menção à conquista do Everest e à caminhada na lua, por exemplo, são alusões a uma cena anterior em que ele compara a Solução Final com tais feitos: “Para nós, você precisa entender, isso era como escalar o Everest, como ir à lua. Nós não acreditávamos que uma coisa dessas era possível, e foi assim que pudemos fazê-la”<sup>514</sup> (DAVIES, 2007, p. 317). O assombro das transformações históricas desse período é destacado pelo seu enquadramento na perspectiva de um importante personagem histórico daquele que

---

<sup>513</sup> “Hess will lose his hair. Hess will lose his teeth. Hess will lose his mind, again or for the first time, to senility. He will live to hear that man has conquered Everest, walked on the moon; that Germany has hosted another Olympics; that the American actor turned president, who likes to say he was in the war though he was only ever in movies of it, has visited Belsen on the fortieth anniversary of its liberation and even claimed (to the Israeli prime minister, no less) that he filmed the newsreels of its liberation. [...]

At the last, though, it isn’t Hess that Rotheram thinks of when in years to come he looks back on the end of the war. It’s a lonely Welsh pub – the name forgotten, if he ever knew it.”

<sup>514</sup> “To us, you must understand, this was like climbing Everest, like going to the moon. We couldn’t believe such a thing was possible, and that’s how we could do it.”

pode ser considerado o principal ponto de inflexão histórica do século XX. Assim, a “retrospectiva prospectiva” de Hess se situa quase a um meio-termo perfeito entre memória individual, memória coletiva e conhecimento histórico engendrados na estrutura do romance histórico. As memórias de Rotheram, por sua vez, parecem servir como um reconhecimento do polo individual – posso dizer até íntimo – das lembranças do evento histórico; enquanto Hess, exemplo de um “indivíduo histórico-mundial” (para continuar operando sob as definições de Lukács), se torna um dispositivo narrativo para a exposição da grande narrativa história do século, as memórias de Rotheram se resumem a “um solitário *pub* galês”, onde o agente da inteligência britânica escutara a história de Karsten e Esther, os protagonistas do enredo central do romance. Assim, todo o romance acaba reenquadrado pelo olhar retrospectivo de duas memórias falhas: a de Hess, marcada primeiro pela suspeita má-fé e depois pela explícita senilidade; e a de Rotheram, que nem sequer é capaz de lembrar se já soube o nome do *pub* em Gales onde escutou a história do casal.

Do “lado de dentro” da moldura narrativa de *TWG*, porém, a encenação da reminiscência ou o olhar retrospectivo não são estratégias recorrentes para abordar a história de Karsten e Esther. A maior parte dos trechos expositivos que exploram o passado dos personagens e de suas famílias antes da guerra são narrados pelo narrador onisciente na terceira pessoa, sem nenhuma sugestão de *anamnēsis* ou *mnēmē* por parte dos personagens; as ocasionais exceções a essa tendência me parecem, justamente, exceções – raros momentos em que, por alguma conveniência narrativa pontual que o autor julga pertinente à composição de uma determinada cena, as informações sobre o passado dos personagens são comunicadas por meio de uma cena de reminiscência. Uma dessas ocorrências, por exemplo, se dá quando Karsten recebe um cartão postal da Cruz Vermelha, a ser enviado para sua família, com um texto pré-escrito em que ele deve preencher as lacunas com suas informações. O cartão faz com que se lembre “dos cartões postais dos hóspedes de sua mãe – *encantador, amável, charmoso* – seus sentimentos repetitivos, intercambiáveis”<sup>515</sup> (DAVIES, 2007, p. 109) que ocuparam boa parte de sua infância e adolescência na pousada nos Alpes. A cena é significativa menos pela encenação da rememoração – a *mnēmē* que o atinge ao se ver diante de um objeto similar ao do passado – e mais pela reflexão sobre o nacionalismo racial da Alemanha nazista que a lembrança o faz evocar:

---

<sup>515</sup> “[...] those postcards of his mother’s guests – *delightful, lovely, charming* – their repetitious, interchangeable sentiments [...]”

E lhe ocorre, nesse momento, que ele percebera uma mudança nos cartões-postais dos hóspedes conforme os anos passaram. As vistas não eram mais amáveis ou charmosas, mas *reverentes, imponentes, majestosas*. O Brocken era um “pico indomável”, de acordo com um hóspede, um comentário que confundiu Karsten profundamente, já que ele guiara o sujeito até o topo nem dois dias antes. Mais explicitamente, um jovem, que aparecera no café-da-manhã no seu primeiro dia vestindo *lederhosen* brilhantes e barulhentas, escreveu que aquela era “uma paisagem verdadeiramente ariana.”<sup>516</sup> (DAVIES, 2007, p.109)

Embora a encenação da rememoração no trecho não seja particularmente exemplar da prosa de *TWG* o nexo entre memória e construção da identidade nacional é de extrema importância para o romance. Embora a narrativa de Karsten e Esther não seja marcada, então, por uma encenação de processos mnemônicos como na narrativa de moldura (e nos demais romances), a temática da memória se faz, sim, presente – principalmente na noção expressa na palavra galesa *cynefin*:

Após a morte de sua mãe, ela [*Esther*] começou a importunar Arthur com todo tipo de perguntas sobre o rebanho. [...] E no meio de toda essa informação, que parecia tão masculina para ela, ele a contou sobre *cynefin*, o sentimento que o rebanho tem de um lugar, de um território.

Ela escutara a palavra antes, é claro, mas quando criança ela não via a importância do conceito. Agora, Arthur a deixava explícita. Sobre como seria impossível ter a criação ao ar livre na montanha se o rebanho não soubesse o seu lugar. As ovelhas se dispersariam com o vento, caso contrário. Era o motivo das fazendas por aqui serem vendidas sempre junto de seus rebanhos. [...] Arthur gosta de brincar, mas em geral ele fala de *cynefin* com uma certa reverência, até orgulho – também porque, como ele já lhe contou várias vezes, os ingleses não têm uma palavra para isso. Como se fosse uma qualidade essencialmente galesa.

Mas como, exigiu ela, as ovelhas sabem onde elas devem ficar? “É uma coisa que vem desde antigamente” [...]. “Na época, os pastores ficavam com os rebanhos o ano todo [...]. E esses pastores mantinham os animais em um certo pedaço de terra, até que ao longo dos anos o rebanho aprendesse aonde ele pertencia.”

Mas como elas *ainda* sabem, ela perguntou, e Arthur deu de ombros. “Elas se lembram”, ele disse, sem jeito (ele odiava humanizar o rebanho, achava que era frescura). “Elas ensinam umas às outras, eu acho. De geração em geração, assim. Esse rebanho, nossas ovelhas, está conectado até lá atrás naquelas ovelhas de antigamente.”

Ela não falou, mas ela sabia o que isso significava. As ovelhas macho, os carneiros, eram vendidos todo ano pela sua carne; apenas as fêmeas, que futuramente teriam filhotes, eram mantidas. O que quer que fosse passado, então, qual fosse a forma que o *cynefin* fosse preservado, era de mãe para filha. [...]

Os pensamentos a lembraram que ela tinha alguma prática em esconder segredos de Arthur. Mas lembraram também dos segredos que sua mãe poderia ter lhe passado,

---

<sup>516</sup> “And it comes to him then that he had noticed a change in the guests’ postcards as the years went by. The views were no longer lovely or charming, but *awesome, imposing, majestic*. The Brocken was an ‘indomitable peak,’ according to one guest, a comment that puzzled Karsten mightily since he’d led the fellow up it not two days earlier. More baldly, one young man, who’d appeared at breakfast on his first morning in shining, squeaking lederhosen, wrote that it was ‘a truly Aryan landscape.’”

se tivesse tido tempo. Tudo que Esther tinha agora eram memórias dispersas.<sup>517</sup>  
(DAVIES, 2007, p. 86-88, grifo no original)

A noção de *cynefin* constitui um *leitmotif* em *TWG* e é uma chave de leitura importante para analisar a construção da temática de nacionalidade e pertencimento no romance, tópico já abordado com maior profundidade anteriormente (cf. 4.3.2.). Aqui, porém, acho pertinente chamar atenção para como a explicação que Arthur dá a Esther sobre *cynefin* traz à tona elementos da memória coletiva. O pai explica à moça que o sentimento de pertencimento compartilhado pelo rebanho se dá porque “Elas se lembram” e “ensinam umas às outras [...] de geração em geração”, estando, portanto, conectadas “até “aquelas ovelhas de antigamente”; embora Arthur odiasse “humanizar o rebanho”, sua descrição do *cynefin* parece refletir, em vários aspectos, a transmissão de memórias através do elo vivo de gerações descrito por Halbwachs. O *cynefin* consiste em umnexo entre gerações, memória e espaço; Aleida Assmann identifica esse mesmo nexo ao descrever “Locais das gerações”, uma manifestação do espaço como *medium* da memória definida “antes de tudo [*pela*] sua ligação fixa e duradoura com histórias de família” (ASSMANN, 2011, p. 320). É um traço que ela associa, especialmente, a formas de vida pré-modernas, às quais a cultura estadunidense, por exemplo, se opõe: “Com isso, a América moderna não apenas se separa de seu passado, mas sim, em suma, de uma consciência da tradição típica para a velha Europa, por um lado, e para os índios, por outro, cujas culturas são vinculadas aos locais [...]” (ASSMANN, 2011, p. 321). Para Arthur, essa memória do local descrita pelo *cynefin* parece dizer respeito, especialmente, à **nação** – ele o vê como uma “qualidade essencialmente galesa”. Mas é interessante notar

---

<sup>517</sup> “After her mother’s death, she’d started to nag him with all manner of questions about the flock. [...] And then, in the midst of all this information, which seemed so male to her, he told her about *cynefin*, the flock’s sense of place, of territory.

She’d heard the word before, of course, but the importance of the concept had escaped her as a child. Now Arthur spelled it out. How it would be impossible to farm on the open mountain if the flock didn’t know its place. The sheep would scatter to the winds otherwise. It was why farms hereabouts were only ever sold along with their flocks. [...] Arthur likes to joke, but mostly he speaks of *cynefin* with a kind of reverence, with pride even – not least, as he’s told her several times, because the English don’t have a word for it. As if it’s an essentially Welsh quality.

But how, she demanded, did the sheep know where they were supposed to be? ‘It goes back to olden days,’ [...]. ‘Back then, shepherds stayed with their flocks all year [...]. And those shepherds kept their beasts in a certain patch, until over the years the flocks learned where they belonged.’

But how do they *still* know, she asked, and Arthur had shrugged. “They remember,” he said awkwardly (he hated humanizing the flock, thought it soft). “They teach each other, I suppose. From generation to generation like. This flock, our sheep, are connected all the way back to those sheep in past times.”

She didn’t say it, but she knew what that meant. The male lambs, the wethers, were sold off for meat each year; only the females, the future ewes, were kept. Whatever was passed down, then, however *vynefin* was preserved, it was from mother to daughter. [...]

The thought reminds her that she’s had some practice keeping secrets from Arthur. But also of the secrets her mother might have passed on to her, had she the time. All Esther has now are scattered memories.”

que, para Esther, por outro lado, a propriedade mais importante do *cynefin* é sua matrilinearidade – o fato de que ele é passado de mãe para filha, um eco evidente da observação da mãe de Rotheram, no prólogo do romance, sobre a matrilinearidade da herança judaica (cf. 4.3.2.). Existe, aqui, um esforço de contra-história de questionar a narrativa patriarcal dos estados-nações e a categoria “nacionalidade” como componente identitário único ou mesmo principal da subjetividade da personagem; mas o que talvez seja mais interessante ainda notar, para os efeitos desta seção, é o próprio acoplamento de uma noção de transmissibilidade das memórias ao componente de gênero, uma noção que, acredito, evoca uma importante intervenção de Marianne Hirsch sobre o desenvolvimento dos chamados *memory studies*:

Refletindo sobre o passado, eu hoje vejo que, junto a outras colegas feministas, eu me voltei ao estudo da memória pela convicção de que, assim como a arte, a escrita e a pesquisa feminista, ela oferecia meios de desvelar e recuperar experiências e estórias de vida que estariam, de outra forma, ausentes do arquivo histórico. Como uma espécie de contra-história, a “memória” oferecia meios para considerar as estruturas de poder que animam o esquecer [*forgetting*], o esquecimento [*oblivion*] e o apagamento e, assim, engajar em atos de reparação [*repair*] e compensação [*redress*]. [...]

Recentemente, em uma mesa sobre *memory studies* em Nova Iorque, um historiador cético com o rápido crescimento do campo e seu crescente escopo, delineou o que ele via como sua genealogia e nomeou seus “pais fundadores” – Maurice Halbwachs, Pierre Nora e Michel Foucault. Apesar de esses teóricos serem certamente fundacionais, essa não era minha genealogia nem a de outras feministas no público. Se uma de nós fosse perguntada sobre uma história de origem, exclamamos durante a pausa para o café, teríamos nomeado Sigmund Freud e Melanie Klein; Virginia Woolf, Marcel Proust, e Toni Morrison; Hannah Arendt, Shoshana Felman, e Cathy Caruth. Teríamos retornado aos primeiros dias da pesquisa feminista, especialmente à história das mulheres e sua busca por um “passado utilizável”, e teríamos discutido as valências políticas que, para nós, inflexionaram a área.<sup>518</sup> (HIRSCH, 2012, p. 15-16)

Acredito que a comparação entre as reflexões de Esther sobre o *cynefin* e as considerações de Hirsch funcionam em dois níveis. De um lado está, justamente, o

---

<sup>518</sup> “Thinking back, I now see that along with other feminist colleagues, I turned to the study of memory out of the conviction that, like feminist art, writing, and scholarship, it offered a means to uncover and to restore experiences and life stories that might otherwise remain absent from the historical archive. As a form of counter-history, “memory” offered a means to account for the power structures animating forgetting, oblivion, and erasure and thus to engage in acts of repair and redress. [...]

Recently, at a panel on memory studies in New York, a historian skeptical of the field’s rapid growth and widening reach outlined what he saw as its genealogy and named its “founding fathers” – Maurice Halbwachs, Pierre Nora, and Michel Foucault. Although these theorists are certainly foundational, this was neither my genealogy nor that of other feminists in the audience. Had one of us been asked to tell an origin story, we exclaimed during the coffee break, we would have named Sigmund Freud and Melanie Klein; Virginia Woolf, Marcel Proust and Toni Morrison; Hannah Arendt, Shoshana Felman, and Cathy Caruth. We would have gone back to the early days of feminist scholarship, especially to women’s history and its search for a “usable past”, and we would have discussed the political valences that, for us, inflected the field.”

acoplamento que mencionei entre a própria noção de uma transmissibilidade da memória e o componente de gênero; de uma perspectiva metacrítica, acredito que é possível ir além e perceber, na divergência entre Esther e Arthur sobre o significado de *cynefin*, uma analogia para as próprias disputas epistemológicas e genealógicas no campo dos *memory studies* que Hirsch delinea no trecho acima.

*AeG* é o único romance do corpus primário desta tese em que a memória e os processos mnemônicos não constituem temáticas centrais ou estratégias recorrentes da narrativa intradieética. Apesar de uma cronologia que progride em *flashbacks* e *flash-forwards* – como descrita anteriormente (cf. 4.2.) –, esses saltos temporais quase nunca são contextualizados na forma de uma reminiscência ou estratégia diegética semelhante. O recorte temporal do romance cobre apenas o período entre 1940 e 1945 – com ocasionais menções às décadas de 1920 e 1930, apresentadas sempre pelo narrador onisciente em terceira pessoa –, não incluindo, portanto, qualquer instância de retrospectão em relação aos anos da guerra. As ocasionais ocorrências de reminiscências no romance estão quase sempre relacionadas à saudade do casal. Durante a viagem do navio General Mann que levava os pracinhas do Brasil à Europa, “Yamada olhava a embalagem do cigarro, da loira de cabelos enrolados, e não podia deixar de associá-la a Ilma” (NISHIHATA, 2015, p. 45). Há um capítulo dedicado a uma crise ciúmes que Yamada sente por Ilma, e a narração é engatilhada por uma lembrança da mulher, que “[d]epois de fechar a caixa com as cartas e guardá-la novamente no armário, Ilma relembrou o que aconteceu quando faltava apenas uma semana para completarem um ano de namoro” (NISHIHATA, 2015, p. 52). Durante o período de aquartelamento no Rio de Janeiro em que o pracinha passa meses sem ver sua amada, o narrador pontua que “[l]embrar dos agradáveis momentos com Ilma funcionava como um antídoto para a insuportável saudade que sentia dela” (NISHIHATA, 2015, p. 144); e no natal de 1944, celebrado por Yamada em meio à neve do front italiano, o soldado se sente “deprimido pelas lembranças, falta de notícias e ausência da família” quando escuta os demais pracinhas falando “sobre os pratos que suas mães e mulheres costumavam preparar no Natal, suas sobremesas favoritas e os presentes que gostariam de dar a seus filhos se estivessem ao lado deles” (NISHIHATA, 2015, p. 250). O narrador acrescenta que “[t]udo era mais dolorido quando a difícil situação de estar numa guerra minava as doces lembranças” (NISHIHATA, 2015, p. 250). Todos esses exemplos, contudo, me parecem mais um apelo ao processo da reminiscência como uma estratégia para ilustrar a emoção da saudade do que, propriamente, um enfoque deliberado sobre a temática da memória, propriamente dita. A única instância do romance em que essa

temática é considerada de forma um pouco mais delongada é na abertura do capítulo em que Yamada chega à linha de frente, em um trecho que citei parcialmente anteriormente (cf. 4.2.)

Pensamentos têm o poder de transportar as pessoas para o passado e até mesmo para o futuro, além de alterar o presente. O gosto pode ser doce, mas também há chances de ser indigesto. Porém o importante é voltar, ir ou permanecer da maneira que quiser. Ao guardar a pequena caixa de madeira talhada com rosas na tampa e fecho dourado, Ilma colocava na mala todas as memórias em forma de letras que tinha de Tomiyo. Os envelopes guardados em ordem cronológica de recebimento, os mais antigos embaixo dos mais novos, não tinham um só pedaço amassado nas bordas e as folhas eram sempre dobradas da mesma maneira como foram recebidas. (NISHIHATA, 2015, p. 208)

A noção de memória engendrada nesse trecho atribui ao processo mnemônico um caráter de deslocamento, “capaz de transportar as pessoas para o passado e até mesmo para o futuro”; esse transporte é desencadeado pela caixa de madeira em que Ilma colocava “todas as memórias em formas de letras que tinha de Tomiyo”. A ideia de “memórias em formas de letras” remete novamente às considerações de Aleida Assmann sobre a escrita como *medium* da memória; contudo, o romance de Nishihata não se aprofunda na temática. É apenas no nível extradiegético – a ser considerado adiante (cf. 4.5.) – que a memória assume maior centralidade na obra.

É notável, então, que em *AdG*, *IFs*, *AtLWCS* e *TWG*, a temática da memória e os diferentes aspectos dos processos mnemônicos como estratégias de narração são ocorrências constantes e de grande significação para o conteúdo intradieético dos romances. É curioso reforçar, ainda, que todas essas obras constituem de romances e não obras testemunhais *strictu sensu*; ou seja, a escolha literária por enfatizar a memória e os processos mnemônicos não parece ser uma inevitabilidade, mas uma decisão deliberada por parte de seus autores. Essa decisão deriva, acredito, de um conjunto de concepções historiográficas subjacentes a esses romances que, por sua vez, sugerem um ímpeto compartilhado entre a literatura recente e os teóricos dos *memory studies* que se debruçaram sobre a temática da Segunda Guerra Mundial e da Shoah desde os anos 1980 – hipótese que será desenvolvida e desdobrada adiante (cf. 4.6.).

#### 4.5. Memória, história e testemunho no nível extradiegético

“Romances históricos são obcecados com paratextos”, afirma Jerome de Groot. O autor continua: “notas de rodapé, apêndices, agradecimentos, bibliografias, informações

autorais, mapas. A partir desses materiais, podemos reunir uma imensa quantidade de informações sobre o próprio texto [...].”<sup>519</sup> (DE GROOT, 2010, p. 63) O autor identifica a adoção desses paratextos como um exemplo da dissonância inerente ao gênero – o fenômeno que, em um trabalho posterior, ele denominaria o “duplo efeito” da ficção histórica (DE GROOT, 2016; cf. 2.3.). De Groot cita o exemplo da nota de autor:

Um bom exemplo da dissonância inerente à forma é a nota de autor. Pode ser uma regra geral definir o romance histórico como algo que tem uma nota explicativa do autor descrevendo seu próprio envolvimento com o período em questão, seja por vias escolares seja, como é mais comum, por meio de suas leituras e pesquisas. Esse tipo de aparato acadêmico externo surge naquele que normalmente entendido como o primeiro romance histórico, *Waverley*, de Sir Walter Scott (1814).<sup>520</sup> (DE GROOT, 2010, p. 6-7)

No contexto mais amplo de seu estudo, fica claro que De Groot está sendo zombeteiramente hiperbólico ao atribuir o estatuto de “regra geral” à presença de notas explicativas nos romances históricos. O centro do argumento desenvolvido a partir do trecho acima diz respeito à existência desse “aparato acadêmico externo” autoral e aos seus traços que sobrevivem nos paratextos dos romances históricos. Para De Groot, tal aparato cumpriu, no período de Sir Walter Scott, o papel de “ênfatisar a autoridade” do romance “para defendê-lo de acusações de frivolidade e feminilidade (romances eram associados a leitoras no século dezoito)”<sup>521</sup> (DE GROOT, 2010, p. 7). Mas as informações extratextuais também têm o efeito de, simultaneamente, “controlar o leitor”, “colocando-o na posição de turista”, e, “ao mesmo tempo presume-se que o leitor tenha algum conhecimento histórico e, portanto, obtém certo poder sobre a narrativa, na medida em que o romance não pode chocar ou questionar os eventos”<sup>522</sup> (DE GROOT, 2010, p. 8). O autor conclui:

As notas e metanarrativas externas ao romance apontam para a artificialidade do exercício, encorajando o público da obra a reconhecer a multiplicidade da história e

---

<sup>519</sup> “Historical novels are obsessed with paratexts: footnotes, additions, acknowledgements, bibliographies, author information, maps. From these materials we can garner a huge amount of information about the text itself [...]”

<sup>520</sup> “A good example of the dissonance innate to the form is the author’s note. It might be a rule of thumb to define the historical novel as something which has an explanatory note from the writer describing their own engagement with the period in question, either through schooling or, more commonly, through their reading and research. This kind of external scholarly apparatus appears in the first commonly defined historical novel, Sir Walter Scott’s *Waverley* (1814).”

<sup>521</sup> “[...] to emphasize its authority [...] in order to defend the novel from accusations of frivolity and femininity (novels were associated with female readers in the eighteenth century).”

<sup>522</sup> “[...] controlling the reader [...] the reader is put in the position of the tourist [...] [a]t the same time the reader is presumed to have some historical knowledge and therefore gains a certain power over the narrative to the extent that the novel cannot shock or challenge events.”

a versão subjetiva dela sendo apresentada por Scott. A efeito colagem de autoridade que Scott cria aqui é algo que aponta para a mistura genérica da forma assim como para a indeterminação da história, e é algo que está imbuído em quase todos os romances históricos. A forma é obcecada com evidenciar sua própria parcialidade, com introduzir outras vozes e sabotar sua autoridade. [...] [*De Groot lista quatro exemplos de romances históricos recentes que fazem uso de tais elementos paratextuais*]

A autoconsciência dos autores acima ilustra sua ciência do estranho projeto no qual estão envolvidos. Cada um deles tem uma diferente abordagem na maneira em que sua prática como romancistas históricos intersecta com a “realidade” e a “história”; mas cada um deles efetivamente articula isso para o público de seus romances. Essa articulação ressalta a artificialidade do romance, introduz um elemento **metaficcional** fundamental à forma, e demonstra que, como um gênero, o romance histórico provoca certa ansiedade e inquietude da parte do escritor. (DE GROOT, 2010, p. 8-9, grifo do autor)

Esta seção se dedica a considerar, em maior profundidade, os elementos extradiagéticos dos romances do corpus primário: seus paratextos, como introduções, epígrafes, notas dos autores, bibliografias, anexos; e, também, textos suplementares, como entrevistas e *websites* oficiais. A análise segue o norte da tese até aqui – identificar os traços de historicidade e testemunho presentes na ficção – e permite reforçar algumas das constatações feitas nas seções anteriores, além de encorajar outras conclusões.

Na introdução de *Amor entre Guerras*, Marianne Nishihata se dedica a apresentar parte de sua história de vida, em particular no que compete à sua identidade étnico-nacional: “Sou nipo-brasileira, neta de japoneses que chegaram ainda crianças ao Brasil, na década de 1920” (NISHIHATA, 2015, p. 7), diz na primeira frase do livro. A autora cruza sua história familiar com a história da imigração japonesa do Brasil, mencionando que “o período entre 1924 e 1935 foi a época em que o maior número de nipônicos aportou em terras brasileiras: 141,7 mil, no total. Minha família faz parte dessa estatística.” (NISHIHATA, 2015, p. 7) Nishihata passa, então, a narrar a chegada de seus avós no interior de São Paulo e o processo gradual de adaptação cultural e perda de laços com o Japão que passa a ocorrer na família a partir da geração de seus pais – a autora afirma que seus “avós fincaram raízes no Brasil [...] mantendo as tradições de seu país de origem. O idioma, no entanto, perdeu-se pelas gerações.” (NISHIHATA, 2015, p. 8) Nishihata narra uma anedota sobre o primeiro dia de aula de sua mãe em uma escola brasileira – “a mais remota história que me lembro de ter ouvido sobre a imigração japonesa e a minha própria origem” (NISHIHATA, 2015, p. 9), afirma a autora. Ela comenta:

Mas eu sei o que aconteceu comigo após ouvir essa e tantas outras prosas sobre meus ascendentes japoneses. As histórias despertaram em mim um interesse genuíno em conhecer o passado desses migrantes, sua adaptação, o porquê desse êxodo para o Brasil e todos os desdobramentos e referências que remetem a essa cultura

milénar, ao mesmo tempo tão próxima e tão distante de mim. (NISHIHATA, 2015, p. 9-10)

Após uma breve narração expositiva sobre sua ida para o Japão, onde morou por três anos, e a menção à sensação (quintessencial das narrativas de imigrantes de segunda e terceira geração) de não se reconhecer em nenhum dos dois países – “descobri que a japonesa que eu era no Brasil não passava de uma estrangeira no Japão” (NISHIHATA, 2015, p. 11) – a autora, enfim, chega ao objeto de seu romance:

Tive o privilégio de ter sido apresentada à verídica história do casal, quando pesquisava sobre os *nikkeis* que fizeram parte da Força Expedicionária Brasileira (FEB), durante o conflito. Meu primeiro estágio como jornalista foi no *NippoBrasil*, jornal semanal voltado à comunidade nipônica. Foi lá que, pela primeira vez, ouvi sobre os pracinhas descendentes de japoneses que atuaram nos mais diversos setores da campanha brasileira na Itália.

Estava escolhido o tema para o meu projeto de conclusão de curso de jornalismo na Universidade de Mogi das Cruzes (UMC), em 2001. (NISHIHATA, 2015, p. 11-12)

A principal função da introdução de Nishihata é, portanto, a de situar o objeto tema de seu romance no âmbito de sua biografia pessoal, apresentando, acredito, as credenciais identitárias que a autorizariam a narrar aquela história. A autora não era viva durante a guerra e tampouco seus familiares imediatos tiveram experiências diretas do conflito – contudo, a sua experiência como nipo-brasileira e a herança compartilhada da imigração japonesa para o Brasil a aproxima de seu protagonista Alberto Tomiyo Yamada. Assim, é na introdução que o teor testemunhal do romance se manifesta de forma mais explícita e intensa. Há, ainda, nos parágrafos finais da introdução, um esforço de trazer ao primeiro plano o testemunho fonte a partir do qual o romance foi escrito. Nishihata explicita sua relação pessoal com Ilma Faria, viúva de Yamada, e menciona o acesso que teve às cartas trocadas entre o casal durante o período da guerra – “[o]s textos dessa correspondência foram reproduzidos na íntegra neste livro”, afirma a autora. A notável ausência na introdução – ou em qualquer outro paratexto da obra – é qualquer alusão ao caráter romanesco-ficcional do texto. Pelo contrário, Nishihata demonstra um esforço consciente em explicitar o pano de fundo testemunhal-documental da obra, atestar a confiabilidade do seu testemunho principal (“[Ilma] lembrava-se de cada detalhe do seu romance proibido”, diz a autora na introdução; NISHIHATA, 2015, p. 13) e posicionar-se em um lugar de autoridade em relação ao tópico, tanto pelo seu ofício de jornalista quanto pela sua herança étnico-cultural nipo-brasileira. Não fosse o subtítulo incluído na capa e na folha de rosto do volume – “O **romance** entre uma carioca e um japonês que lutou pelo Brasil na 2ª Guerra Mundial” (grifo meu) –, o livro facilmente passaria por

uma biografia ou uma obra estritamente testemunhal<sup>523</sup>. O compromisso manifesto de *AeG* expressado em sua introdução é com a verdade extratextual, não com a ficção.

Nesse aspecto, o romance de Nishihata se aproxima de *Añoranza de Guerra*. A introdução do livro de Blanco Corredoira, mais curta que a de *AeG*, soa como uma “declaração de intenções”. Após um primeiro parágrafo em que tergiversa sobre a futilidade das introduções de livros, concluindo com “a dispensa que dou ao leitor para que pule estes parágrafos”<sup>524</sup> (BLANCO CORREDOIRA, 2011, pos. 11), Blanco Corredoira se dedica a expressar seu fascínio e sua admiração pela divisão de combatentes sobre a qual se dedica a escrever:

Esse livro contém um recado de amor para o leitor. Poderia ser um pedido, mas sua razão é tal que, na realidade, é quase uma exigência. E acontece que, dos muitos episódios heroicos da história da Espanha, há um muito concreto que me chamou e me cativou até a obsessão. Passei dias inteiros na alma de um dos nossos soldados perdidos na Rússia dos anos quarenta. Arrebatado pela força e pela moral daqueles homens, quis conhecer todas as suas proezas marciais e todos os seus dias; me exilei nos livros e nas fotografias até receber a revelação desta história. Sua verdade é tal que não posso contá-la aos amigos sem me emocionar. É uma história de guerra e cativo, de encontro e esperança. É a história dos voluntários espanhóis da Divisão Azul e dos que ficaram na Rússia. Daqueles que ali morreram sonhando com suas mães e irmãos; e dos cativos nos campos de trabalho da Rússia e do seu encontro com outros prisioneiros espanhóis que, para sua surpresa, eram republicanos.<sup>525</sup> (BLANCO CORREDOIRA, 2011, pos. 16)

Em seguida, o autor afirma que “não dirá mais nada por agora”<sup>526</sup> e cederá a palavra para seu protagonista, “porque ele quer dar testemunho de tudo – de umas e outras verdades – à sua maneira, fazendo o balanço sereno do que foi sua vida”<sup>527</sup> (BLANCO CORREDOIRA, 2011, pos. 16). A estratégia de se referir ao protagonista como um sujeito próprio dotado de agência, aparentemente independente da voz do próprio autor, se repete no parágrafo

---

<sup>523</sup> Caso no qual o volume se inseriria, mais provavelmente, na tradição do *testimonio* latino-americano, posto que a pessoa que testemunha – Ilma Faria – não é a pessoa que registra o texto – Marianne Nishihata (cf. 2.2.1.).

<sup>524</sup> “De ahí la dispensa que le doy al lector para que se salte estos párrafos.”

<sup>525</sup> “Este libro contiene un recado de amor para el lector. Podría ser un ruego, pero su razón es tal que, en realidad, es casi un mandato. Y es que, de los muchos episodios heroicos de la historia de España hay uno muy concreto que me ha llamado y cautivado hasta la obsesión. Hubo días en que los pasé enteramente en el alma de uno de nuestros soldados perdidos en Rusia en los años cuarenta. Embargado de la fuerza y la moral de aquellos hombres quise conocer todas sus gestas de armas y todos sus días; me exilé en los libros y en las fotografías hasta recibir la revelación de esta historia. Su verdad es tal que no puedo contarla a los amigos sin emocionarme. Es una historia de guerra y cautiverio, de encuentro y esperanza. Es la historia de los voluntarios españoles de la División Azul y de los que quedaron en Rusia. De los que allí murieron soñando con sus madres y hermanos; y de los cautivos en los campos de trabajo de Rusia y de su encuentro con otros prisioneros españoles que, para su sorpresa, eran republicanos.”

<sup>526</sup> “No diré más por ahora.”

<sup>527</sup> “[...] porque él quiere dejar testimonio de todo – de unas y otras verdades – a su manera, haciendo un sereno balance de lo que fue su vida.”

seguinte: “Ele nos disse que não soube, ou não pôde, em seus dias, escrever o relato do cativo de um soldado espanhol na Rússia.”<sup>528</sup> (BLANCO CORREDOIRA, 2011, pos. 23). O autor ainda avisa que foi o próprio José Maseda quem decidiu incluir em suas memórias o período posterior ao seu retorno à Espanha após os anos de cativo. “O protagonista desta história traz aqui suas lembranças e reflexões, seus amores e razões”<sup>529</sup> (BLANCO CORREDOIRA, 2011, pos. 27), ele completa. Ao final da introdução, o autor afirma: “Aqui está a história de um daqueles espanhóis”<sup>530</sup> (BLANCO CORREDOIRA, 2011, pos. 35).

Como na introdução de Nishihata, não há qualquer menção ao caráter ficcional da empreitada, nem mesmo nas informações editoriais da folha de rosto ou na ficha catalográfica<sup>531</sup>, encontra-se algo como um aviso de “Esse romance é uma obra de ficção”, por exemplo. Na introdução, Blanco Corredoira afirma que José Maseda “dará testemunho” de “umas e outras verdades”; o livro é “a história de um daqueles espanhóis”; o protagonista traz “suas lembranças e reflexões”; a introdução apela principalmente ao caráter histórico-testemunhal do relato de seu protagonista, sem ao menos sugerir a natureza ficcional (ou mesmo romanesca) do texto. A única sugestão que o leitor tem de que José Maseda é um personagem ficcional é o subtítulo do livro – “o romance de um velho soldado da Divisão Azul”. Porém, mesmo essa informação não aponta para a ficcionalidade do protagonista enquanto tal; *AeG*, por exemplo, é um romance cujos protagonistas são explícita e reconhecidamente modelados a partir de um casal de pessoas reais. É claro que é possível – e pertinente – argumentar que a própria escolha de Nishihata por escrever um romance já consiste em uma operação de desdobramento dos indivíduos históricos/materiais “Ilma Faria” e “Alberto Tomiyo Yamada” em contrapartes romanescas que existem apenas no papel e que, portanto, são compostos da mesma essência que José Maseda. Contudo, o fato de os protagonistas de *AeG* possuírem contrapartes “no mundo real”, com quem compartilham seus nomes, aparências físicas e um conjunto de eventos de suas vidas, constitui uma diferença considerável em relação ao protagonista de *AdG*.

Além do seu estatuto de “declaração de intenções” – “dar testemunho [...] de umas e outras verdades” – a introdução de *AdG* também se assemelha à de *AeG* no esforço de apresentar um conjunto de “credenciais” que autorizam o autor a produzir o romance. Essa me

<sup>528</sup> “Él nos dice que no supo, o no pudo, em su día, escribir el relato del cautiverio de un soldado español en Rusia. Y que, sin embargo, otros veteranos sí lo supieron hacer.”

<sup>529</sup> “El protagonista de esta historia trae aquí sus recuerdos y reflexiones, sus amores y razones [...]”.

<sup>530</sup> “He aquí la historia de uno de aquellos españoles.”

<sup>531</sup> Foi usada para a elaboração desta tese a edição em *e-book* no formato Kindle disponível para compra no *website* da Amazon. Não tendo sido possível obter uma cópia física do romance, não há como afirmar categoricamente se a omissão do caráter ficcional da obra também ocorre na edição impressa.

parece ser a função principal do parágrafo em que Blanco Corredoira discorre sobre sua admiração pelos combatentes da Divisão Azul: não só justificar sua escolha de tema, como atestar sua autoridade de não apenas um entusiasta, mas um estudioso do assunto, que se “exilou nos livros e nas fotografias até receber a revelação desta história”. Acredito que o fato de o autor decidir encerrar a introdução com uma notação do lugar onde o romance foi concluído – “Em Novgorod, Rússia”<sup>532</sup> (BLANCO CORREDOIRA, 2011, pos. 35) – cumpre um papel semelhante; ao incluir na introdução a informação de que foi até o palco onde a ação de seu romance se passa para escrever, Blanco Corredoira dá a entender que “fez o trabalho devido” e que, portanto, os leitores estão assegurados de que o volume que têm em mãos consiste no resultado de um processo dedicado de pesquisa e escrita.

Os demais romances do corpus primário não têm introduções; *The Welsh Girl*, contudo, possui uma “Nota do autor” [*Author’s Note*] que se dedica a apresentar parte da bibliografia que constituiu o corpus da pesquisa de Davies para a escrita do romance – “[m]uitos livros foram consultados ao longo da escrita deste livro. O que se segue é apenas uma listagem parcial”<sup>533</sup> (DAVIES, 2007, p. 337), afirma o autor. Davies lista quatro livros sobre a criação de ovelhas no norte de Gales, dentre os quais destaca a autobiografia de Thomas Firbank *I Bought a Mountain*, na qual, o romancista afirma ter “encontrado pela primeira vez o conceito de *cynefin*”<sup>534</sup> (DAVIES, 2007, p. 337); onze livros sobre “prisioneiros de guerra alemães, suas atitudes, condições e tratamento”<sup>535</sup> (DAVIES, 2007, p. 337), a maior parte dos quais versa sobre prisioneiros alemães em campos britânicos ou estadunidenses; onze livros sobre os julgamentos de Nuremberg, a prisão de Rudolf Hess e o seu estado mental durante seu período na Grã-Bretanha; e ainda menciona um livro sobre crianças evacuadas da Inglaterra e um livro de história galesa, totalizando uma cifra de 28 obras citadas por nome e autor, além de reconhecer a contribuição de “exposições no Museu Imperial de Guerra em Londres e Duxford, e no Museu Memorial do Holocausto nos Estados Unidos em Washington, D.C.”<sup>536</sup> (DAVIES, 2007, p. 338). Entre os tópicos mencionados, o único que o autor comenta com mais detalhes é a biografia de Hess:

As circunstâncias ao redor do voo de Rudolf Hess à Grã-Bretanha e seu subsequente estado mental são incertas – uma incerteza, é claro, que convida à exploração

---

<sup>532</sup> “En Novgorod, Rusia”.

<sup>533</sup> “Many books were consulted in the course of writing this book. What follows is only a partial listing.”

<sup>534</sup> “[...] where I first encountered the concept of *cynefin*.”

<sup>535</sup> “[...] German prisoners of war, their attitudes, conditions, and treatment [...]”

<sup>536</sup> “[...] exhibitions at the Imperial War Museum in London and Duxford, and the United States Holocaust Memorial Museum in Washington, D.C.”.

ficcional – e deram origem a uma variedade de textos por seus contemporâneos e historiadores subsequentes, que vão do sóbrio ao sensacionalista e tendencioso. Na ausência de um consenso no entendimento histórico sobre seu comportamento, eu tomei amostras de um espectro dessas obras [...]. Meu retrato subsequente de Hess parte (e em alguns casos responde a) esses trabalhos, mas também é informado pela imaginação e certas exigências do enredo (no que compete à cronologia dos eventos, por exemplo). Rotheram e todos os oficiais e homens na guarda de Hess são ficcionais.<sup>537</sup> (DAVIES, 2007, p. 338).

O trecho é típico das “notas de autor” exemplificadas por De Groot, e aponta explicitamente “para a artificialidade do exercício, encorajando o público da obra a reconhecer a multiplicidade da história e a versão subjetiva dela sendo apresentada” (DE GROOT, 2010, p. 8). Davies reconhece que a incerteza sobre o estado mental de Hess “convida à exploração ficcional” e admite que sua construção ficcional do oficial nazista é inspirada em uma ampla gama de trabalhos que vão “do sóbrio ao sensacionalista” e é também informada “pela imaginação e certas exigências do enredo”; ao melhor estilo do romance histórico, o autor galês aponta não só para as fissuras no seu próprio texto, como também para as fissuras na própria construção do discurso histórico (ou da escrita da história), ao eleger um tema cujo consenso historiográfico é ainda fragmentado e dissonante. Nesse sentido, a “Nota do autor” do escritor galês apresenta um projeto literário distinto daquele visto nas introduções dos romances de Nishihata e Blanco Corredoira; ainda que Davies busque estabelecer as credenciais de seu “aparato acadêmico externo”, ele também usa a oportunidade para postular o caráter ficcional de sua empreitada. Ao contrário do “testemunho de umas e outras verdades” emulado por Blanco Corredoira ou do “romance proibido” lembrado em “cada detalhe” por Ilma Faria que Nishihata recria em seu romance, Davies mantém clara a submissão da concretude dos fatos históricos a “imaginação e certas exigências do enredo”, além do caráter ficcional da maioria de suas personagens.

Ao apontar para a ficcionalidade de seu texto e, por consequência, evidenciar a instabilidade da própria produção do discurso historiográfico, acredito que Davies acaba por, ironicamente, oferecer uma produção com mais solidez ético-literária do que Nishihata e Blanco Corredoira. O *claim* por verdade apresentado na introdução dos romances desses dois autores não é desafiado em momento algum de suas obras, seja no texto ou nos paratextos. A

---

<sup>537</sup> “The circumstances surrounding Rudolf Hess’s flight to Britain and his subsequent mental state remain uncertain – an uncertainty, of course, that invites fictional exploration – and have given rise to a variety of texts by his contemporaries and subsequent historians, ranging from the sober to the sensational and slanted. In the absence of a consensual historical understanding of this behavior, I sampled an array of this work [...]. My subsequent portrait of Hess draws on (and in some cases responds to) these works, but is also informed by the imagination and certain exigencies of plot (concerning the timing of events, for example). Rotheram and all the officers and men guarding Hess are fictional.”

confusão de vozes entre autor e narrador-protagonista em *AdG*, que poderia, em outras circunstâncias, ser um recurso empregado para denotar uma autoconsciência histórico-literária à maneira das metaficções historiográficas, acaba apontando na direção contrária ao nunca questionar a confiabilidade do próprio texto. Ao não assumirem, nas suas introduções e demais paratextos, um compromisso explícito com a ficção, *AeG* e *AdG* acabam sugerindo um compromisso com a verdade histórico-testemunhal – compromisso esse que, dada a natureza ficcional de sua empreitada, não podem honrar. Em um movimento cujas implicações mais amplas retomarei na seção final deste capítulo (cf. 4.6.), esses romances históricos falham como romances, por minimizarem o próprio estatuto ficcional; e falham como texto histórico, por serem, apesar de tudo, ficções.

Além da “Nota de autor”, *TWG* conta com uma seção de “Agradecimentos” [*Acknowledgments*], na qual, junto com os tradicionais agradecimentos a editores, fundações de amparo, agentes literários e entes queridos, Davies também estende sua gratidão aos seus pais, em um parágrafo já mencionado anteriormente (cf. 4.1.) mas digno de comentário:

Várias fontes para este trabalho estão listadas na Nota do Autor, mas eu quero ressaltar minha dívida com meu pai, Thomas Enion Davies, por suas vívidas memórias de Gales durante o tempo de guerra, e com minha mãe, Sook Ying Davies, por ajudar a recuperar essas memórias e registrá-las fielmente.<sup>538</sup> (DAVIES, 2007, p. 336)

Chama atenção a decisão de Davies de prenciar a menção às memórias de seu pai com a menção às “várias fontes” que “estão listadas na Nota do Autor”; a implicação, portanto, é a de que seu pai é, também, ele próprio, uma fonte. O reconhecimento das memórias do pai como fontes primárias para a produção de seu romance sublinha a inscrição da memória testemunhal como um substrato valorizado para a tessitura do romance histórico de Davies. Os paratextos de *TWG* revelam como o autor se conecta ao espaço e ao evento retratados – o País de Gales durante a Segunda Guerra Mundial – tanto por meio da história entendida como disciplina acadêmica e rigorosa (representada pelas fontes enumeradas e ressalvas apresentadas na “Nota do Autor”) quanto por meio da memória familiar transmitida entre as gerações.

Além da “Introdução” em que estabelece os laços entre o objeto de seu romance histórico e sua própria biografia, Nishihata inclui uma série de paratextos no final de *AeG*:

---

<sup>538</sup> “Various sources for this work are listed in the Author’s Note, but I want to single out my debt to my father, Thomas Enion Davies, for his vivid memories of Wales in wartime, and to my mother, Sook Ying Davies, for helping to draw those memories out and faithfully recording them.”

uma seção de “Referências bibliográficas”, uma seção intitulada “Cartas”, outra intitulada “Fotos” e, por fim, uma seção de “Agradecimentos”. A autora brasileira é a única, dentre os romancistas do corpus primário, a incluir sua bibliografia consultada na forma de uma lista de referências organizada à maneira de um trabalho acadêmico, usando as normas de referência vigentes no *establishment* científico de seu país – no caso, as normas da ABNT (Associação Brasileira de Normas Técnicas). Assim, há uma página inteira dedicada a uma lista de obras apresentadas segundo o modelo Autor-Obra-Editora-Data, como “FERRAZ, Francisco César Alves. Os Brasileiros e a Segunda Guerra Mundial, Zahar, 2005” e “MORAIS, Fernando. Corações Sujos, Companhia das Letras, 2000” (NISHIHATA, 2015, p. 310). O seu corpus de pesquisa contempla vinte e três obras, entre volumes literários e historiográficos, sobre a FEB, o Brasil dos anos 1940 e a imigração japonesa para o Brasil. A escolha por apresentar suas fontes dessa forma a diferencia muito de Davies e sua “Nota do Autor” em *TWG*: enquanto o paratexto do autor galês acaba por reivindicar seu próprio estatuto ficcional, a opção pelo uso das convenções normativas de referência sublinham a pretensão à verdade de Nishihata e a herança jornalística e acadêmica (posto que o livro é herdeiro de seu trabalho de conclusão de curso) de seu romance.

O apelo às fontes em *AdG*, embora lance mão de uma estratégia diferente, me parece almejar o mesmo tipo de validação de seu estatuto veritativo que Nishihata busca em *AeG*. Como mencionei, Blanco Corredoira declara, na introdução de seu romance, ter se “exilado nos livros e nas fotografias” dos veteranos da Divisão Azul “até receber a revelação desta história” (BLANCO CORREDOIRA, 2011, pos, 18). O autor afirma, usando da personalização de seu protagonista que comentei anteriormente, que José Maseda “não soube ou não pôde, em seus dias, escrever o relato do cativo de um soldado espanhol na Rússia” (BLANCO CORREDOIRA, 2011, pos. 23) mas que

[...] ainda assim, outros veteranos o souberam fazer. São os livros de memórias sobre o cativo do capitão Palacios, do capitão Oroquieta, do alferes Ocañas, do sargento Ángel Salamanca, de Ramón Pérez Eizaguirre, de Juan Negro, de Joaquín Poquet Guardiola, de Eusebio Calavia, de Miguel Velasco... E a grande crônica que Fernando Vadillo trança, com passagens de uns e outros, em seu livro *Los prisioneros*.<sup>539</sup> (BLANCO CORREDOIRA, 2011, pos. 24)

---

<sup>539</sup> “[...] sin embargo, otros veteranos sí lo supieron hacer. Son los libros de memorias sobre el cautiverio del capitán Palacios, del capitán Oroquieta, del alférez Ocañas, del sargento Ángel Salamanca, de Ramón Pérez Eizaguirre, de Juan Negro, de Joaquín Poquet Guardiola, de Eusebia Calavia, de Miguel Velasco... Y la gran crónica que trenza, con los pasajes de unos y otros, Fernando Vadillo en su libro *Los prisioneros*.”

A lista que Blanco Corredoira apresenta em sua introdução constitui um agrupamento de diversos textos que compõem o corpus da produção memorialística/testemunhal da Divisão Azul. Mencionadas metonimicamente apenas pelo nome de seus protagonistas, as obras às quais o autor alude são *Embajador en el infierno* [“Embaixador no inferno”] [1955]/(2016), de Torcuato Luca de Tena, narrando as memórias do capitão Teodoro Palacios Cueto; *De Leningrado a Odesa* [1958]/(2022), dos comandantes Gerardo Oroquieta e César García Sanchez; *Yo, Muerto en Rusia* [“Eu, morto na Rússia”] [1954]/(2003), de Moisés Puentes, narrando as memórias do alferes Ocañas; *Esclavos de Stalin* [“Escravos de Stálin”] (2002), de Miguel Ángel Salamanca e Francisco Torres Garcia; *En el abismo rojo* [“No abismo vermelho”] (1955), de Ramón Pérez Eizaguirre; *Espanñoles en la U.R.S.S.* [“Espanhóis na URSS”] (1959), de Juan Negro Castro, *4.045 días cautivo en Rusia, 1943-54* [“1045 dias em cativeiro na Rússia, 1943-1954”] (1987), de Joaquín Poquet Guardiola; *Enterrados en Rusia* [“Enterrados na Rússia”] (1956), de Eusebio Calavia e Francisco Álvarez Cosmen; *Invitado de Honor* [“Convidado de Honra”] (1995), de Miguel Velasco Pérez; e, o único livro que Blanco Corredoira cita nominalmente, *Los prisioneros* (1996), de Fernando Vadillo. Ao contrário de Nishihata, Blanco Corredoira não inclui obras teóricas ou historiográficas entre suas referências, atendo-se exclusivamente a livros testemunhais e um romance (*Los prisioneros*). A escolha de metonímia na designação de algumas das obras é digna de nota: ao mencionar *Embajador en el infierno*, por exemplo, Blanco Corredoira cita o capitão Palacios, mas não faz referência a Torcuato de Tena – o jornalista para quem o capitão narrou suas memórias e que assina a autoria do volume; o mesmo se dá com *Yo, Muerto en Rusia*, sobre o qual o autor menciona o alferes Ocañas, mas não o escritor Moisés Puente, e *Enterrados en Rusia*, de Francisco Álvarez Cosmen e Eusebio Calavia, a respeito do qual apenas esse último é citado. A elisão dos escritores – ou, talvez, seja possível dizer dos “redatores” – dessas memórias coincide, curiosamente, com o esforço próprio de Blanco Corredoira na “Introdução” de atribuir o texto que se segue não a si próprio, mas sim a José Maseda – que, convém mais uma vez reforçar, é um protagonista ficcional. Muitos dos veteranos cujas memórias foram registradas nesses livros ressurgem ao longo do próprio romance como personagens, a exemplo do capitão Palacios, do capitão Oroquieta e de Ramón Pérez Eizaguirre. É interessante, portanto, notar que, apesar do esforço de pesquisa de Blanco Corredoira se aproximar de um trabalho historiográfico, a autoridade na qual ele parece sustentar seu discurso é eminentemente testemunhal e memorialística.

*All the Light We Cannot See* é um volume extremamente econômico em seu uso de paratextos, apresentando apenas a tradicional minibiografia do autor, incluída na orelha do

livro na edição estadunidense em capa dura, uma dedicatória, as epígrafes do romance e uma breve seção de “Agradecimentos” [*Acknowledgments*] (DOERR, 2014a, p. 531). As únicas sugestões do que pode ser entendido como uma listagem de referências bibliográficas que conduziram a pesquisa encontram-se nessas duas últimas seções – na epígrafe e nos agradecimentos. O romance conta com duas epígrafes; uma delas, já discutida (cf. 4.3.1.2.), apresenta uma frase retirada de um discurso de Goebbels, “Não teria sido possível tomarmos o poder ou usá-lo como usamos sem o rádio” (DOERR, 2014a, [s.p.]). A outra, de particular interesse para esta seção, é atribuída a Philip Beck:

Em agosto de 1944, a histórica cidade murada de Saint-Malo, a mais brilhante joia na Costa de Esmeralda da Britânia, na França, foi quase totalmente destruída pelo fogo. ... Dos 865 edifícios entre suas paredes, apenas 182 continuaram de pé e todos foram danificados em alguma medida.<sup>540</sup> (BECK *apud* DOERR, 2014a, [s.p.], omissão no original)

Ao contrário de Nishihata, Doerr não oferece informações bibliográficas detalhadas sobre sua citação; contudo, uma busca por “Philip Beck” sugere o livro *The Burning of Saint-Malo* (1994), cujo acesso é, infelizmente, difícil. Porém, uma síntese de três páginas da obra foi incluída em uma edição do periódico *The Journal of Historical Review*; a epígrafe do romance de Doerr consiste em partes do primeiro e do terceiro parágrafos do texto, reproduzidos abaixo com a inclusão dos trechos omitidos pelo romancista:

Em agosto de 1944, a histórica cidade murada de Saint-Malo, a mais brilhante joia na Costa de Esmeralda da Britânia, na França, foi quase totalmente destruída pelo fogo. Isso não deveria ter acontecido.

Se as forças ofensivas dos EUA não houvessem acreditado em um relatório falso sobre a presença de milhares de alemães na cidade, ela talvez poderia ter sido salva. Eles ignoraram os conselhos de dois cidadãos que chegaram até suas linhas e insistiram que havia menos de 100 alemães – os membros de duas unidades anti-aéreas – na cidade, junto a centenas de cidadãos que não conseguiram sair pois os alemães haviam fechado os portões.

Um círculo de morteiros estadunidenses fez chover explosivos incendiários nas magníficas casas de granito, que continham painéis de madeira fina e escadarias de carvalho, assim como móveis antigos e porcelanas; guardados com zelo por sucessivas gerações. Trinta mil valiosos livros e manuscritos foram perdidos na queima da biblioteca e as cinzas dos papéis foram sopradas a milhas de distância no mar. Dos 865 edifícios entre suas paredes, apenas 182 continuaram de pé e todos foram danificados em alguma medida.<sup>541</sup> (BECK, 1981, p. 301)

---

<sup>540</sup> “In August 1944 the historic walled city of Saint-Malo, the brightest jewel of the Emerald Coast of Brittany, France, was almost totally destroyed by fire. [...] Of the 865 buildings within the walls, only 182 remained standing and all were damaged to some degree.”

<sup>541</sup> “In August 1944 the historic walled city of Saint Malo, the brightest jewel of the Emerald Coast of Brittany, France, was almost totally destroyed by fire. This should not have happened. If the attacking U.S. forces had not believed a false report that there were thousands of Germans within the city it might have been saved. They ignored the advice of two citizens who got to their lines and insisted that there

Parte da opção de Doerr pela omissão de trechos do *paper* se justifica, é claro, pela sua extensão; entre os vários detalhes e cifras da destruição mencionados por Beck – a construção das casas, a antiguidade dos móveis, o número de livros e manuscritos perdidos –, Doerr preserva apenas a última delas, relativa ao número de edifícios destruídos e preservados – uma imagem que, de fato, consegue metonimicamente resumir a escala de destruição evocada por Beck ao longo do último parágrafo da citação. Chama atenção, contudo, a omissão completa do segundo parágrafo e, especialmente, da última frase do primeiro parágrafo: “Isso não deveria ter acontecido”. Efetivamente, o principal sentido do texto original que se perde na citação de Doerr é justamente o juízo de valor que Beck faz do bombardeio por meio da atribuição de culpa ao exército estadunidense e do estatuto de tragédia do evento. Não acredito que a justificativa passe por qualquer tipo de exculpação da responsabilidade estadunidense por parte de Doerr; em um ensaio sobre a escrita do romance, o autor afirma que “[o] fato de um lugar ter conseguido esconder tão minuciosamente sua própria incineração, e que meu próprio país tenha sido responsável por essa incineração, me fascinava”<sup>542</sup> (DOERR, 2015b), e, em uma entrevista, o autor expressou seu constrangimento ao descobrir, em uma conversa com seu editor francês, que a cidade fora bombardeada pelo exército estadunidense (DOERR, 2015a) – sua compreensão da responsabilidade de seu país pela tragédia é, efetivamente, uma motivação confessa para a escrita do romance. O efeito pretendido da omissão me parece residir mais no campo estético-literário do que no explicitamente ético-político; na tradição estadunidense do “*show, don’t tell*”, acredito que Doerr pretende se esquivar de uma narrativa por demasiado didática que guie, desde a epígrafe, o olhar do leitor na direção de uma autocrítica das ações do EUA durante a guerra. Contudo, como já discutido (cf. 4.3.2.), o esforço por parte de Doerr de construir uma narrativa “sem vilões” é malsucedido, e acaba sabotando os possíveis esforços de questionar as narrativas estadunidenses hegemônicas; a omissão, na epígrafe de *AtLWCS*, das

---

were less than 100 Germans -- the members of two anti-aircraft units -- in the city, together with hundreds of civilians who could not get out because the Germans had closed the gates.

A ring of U.S. mortars showered incendiary shells on the magnificent granite houses, which contained much fine panelling and oak staircases as well as antique furniture and porcelain; zealously guarded by successive generations. Thirty thousand valuable books and manuscripts were lost in the burning of the library and the paper ashes were blown miles out to sea. Of the 865 buildings within the walls only 182 remained standing and all were damaged to some degree.”

<sup>542</sup> “That a place could so thoroughly hide its own incineration, and that my own country was responsible for that incineration, fascinated me.”

condenações explícitas feitas por Beck em seu estudo sobre o bombardeio em Saint-Malo atua no mesmo sentido de desidratar o potencial crítico e contra-hegemônico do romance.

Há menções a outras referências bibliográficas na seção de “Agradecimentos” de *AtLWCS* (DOERR, 2014a, p. 531). O autor cita *Et la lumière fut* [“E houve a luz”][1963]/(2008)<sup>543</sup>, livro de memórias de Jacques Lusseyran, agente da resistência francesa, cego desde os oito anos de idade, que viria a sobreviver ao campo de concentração de Buchenwald – uma evidente inspiração para a personagem de Marie-Laure; *Kaputt* [1944]/(2021), registro jornalístico sobre a guerra no front oriental feito pelo correspondente italiano Curzio Malaparte; *Le Roi des Aulnes* [“O Amieiro-Rei”, citado por Doerr pelo nome de sua edição em inglês; *The Ogre*, “O Ogro”] [1970]/(1997), de Michel Tournier, um romance sobre a vida de um jovem em uma escola nazista que inspira a história de Werner no romance; *Surely You’re Joking, Mr. Feynman!* [Só pode ser brincadeira, Sr. Feynman!] [1985]/(2010), a autobiografia do físico estadunidense Richard Feynman, na qual Doerr afirma ter se inspirado para descrever a perícia técnica de Werner; e o poema “The Summer Day”, de Mary Oliver, cujas imagens da natureza reverberam na prosa do romancista estadunidense. Chama atenção que o recorte de obras que Doerr decide mencionar em seus “Agradecimentos” parece apontar diretamente para facetas importantes do seu enredo – a cegueira de Marie-Laure, o período de Werner em Schulpforta e no front oriental, a habilidade do garoto no reparo de rádios etc. Não há, nos agradecimentos, menção a obras especificamente historiográficas, e há uma clara preferência por textos que possuam um valor literário ou estético (ainda que não necessariamente ficcional). É evidente que a pesquisa de Doerr não se limitou apenas a essas seis obras; no *website* oficial do autor, na página dedicada ao romance, há uma seção chamada “*Further Reading*” [“Leituras complementares”] (DOERR, 2021) que inclui, além dos textos mencionados nos “Agradecimentos”, outros nove títulos – entre eles, textos historiográficos e teóricos como *Guerra Aérea e Literatura*, de Sebald; os diários de William L. Shirer (jornalista estadunidense autor da monumental obra *Rise and Fall of the Third Reich*); e a obra de história oral *Voices from the Third Reich* (STEINHOFF; PECHEL; SHOWALTER; 1994). A inclusão de tal seção apenas no *website* sugere, contudo, uma decisão de caráter eminentemente editorial que parece deliberadamente se esquivar do projeto literário do romance propriamente dito. A conclusão que a investigação dos paratextos de *AtLWCS* aponta, acredito, é a de que Doerr tenta se esquivar de certas

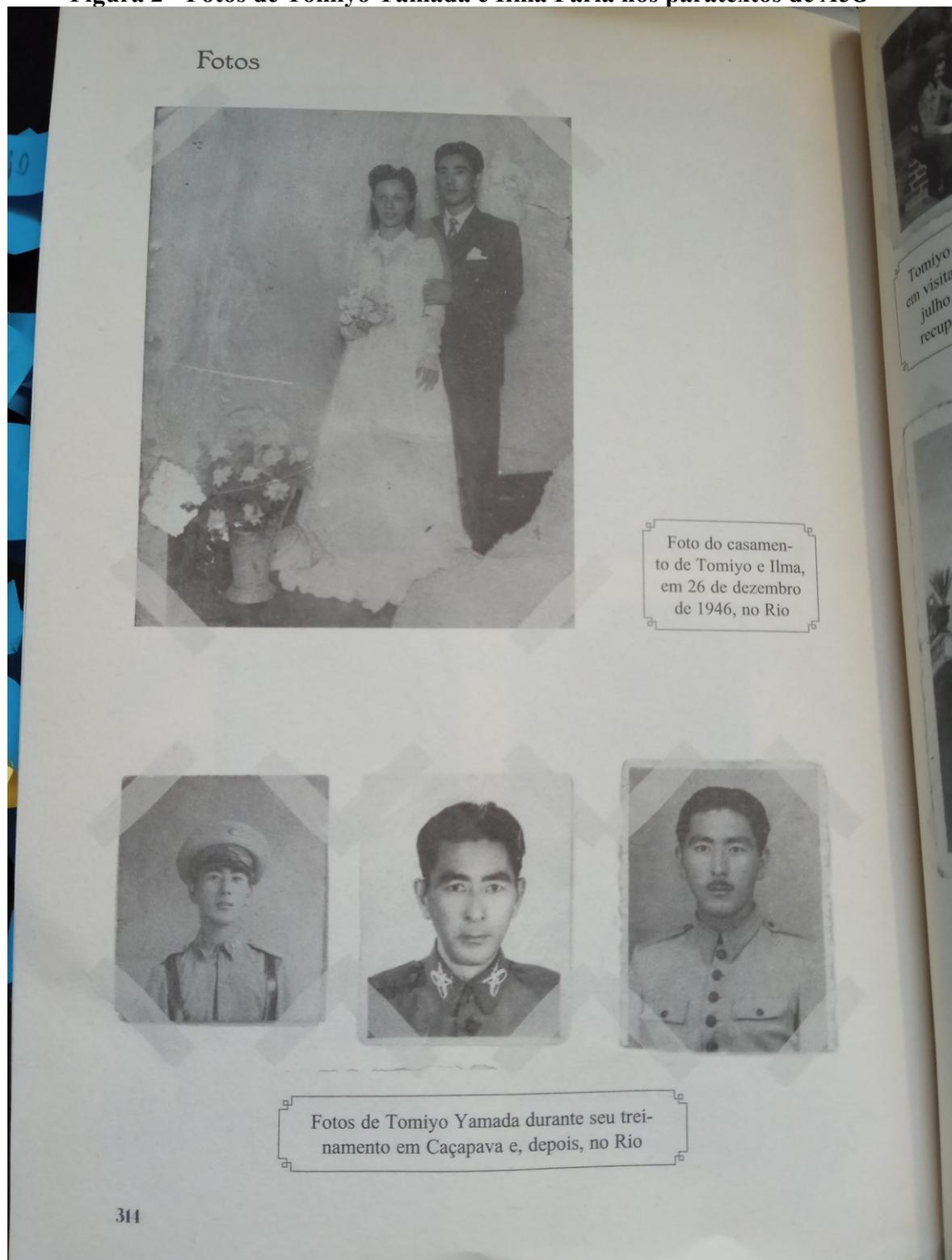
---

<sup>543</sup> Incluído na seção de “Bibliografia complementar” desta tese em sua edição em inglês indicada por Anthony Doerr em seu *website*.

expectativas relativas ao rigor histórico ou a uma metodologia deliberadamente historiográfica que o gênero do romance histórico por vezes engendra, e busca colocar seu texto à prova com base em seus méritos literários, acima de quaisquer outros. Ao contrário de Nishihata, Blanco Corredoira e até Davies, o autor estadunidense parece tentar elidir o processo de pesquisa do produto apresentado ao leitor – o que não implica afirmar que não haja um trabalho de pesquisa dedicado envolvido na escritura do romance, mas que a exposição de tal trabalho não está no escopo de seu projeto literário.

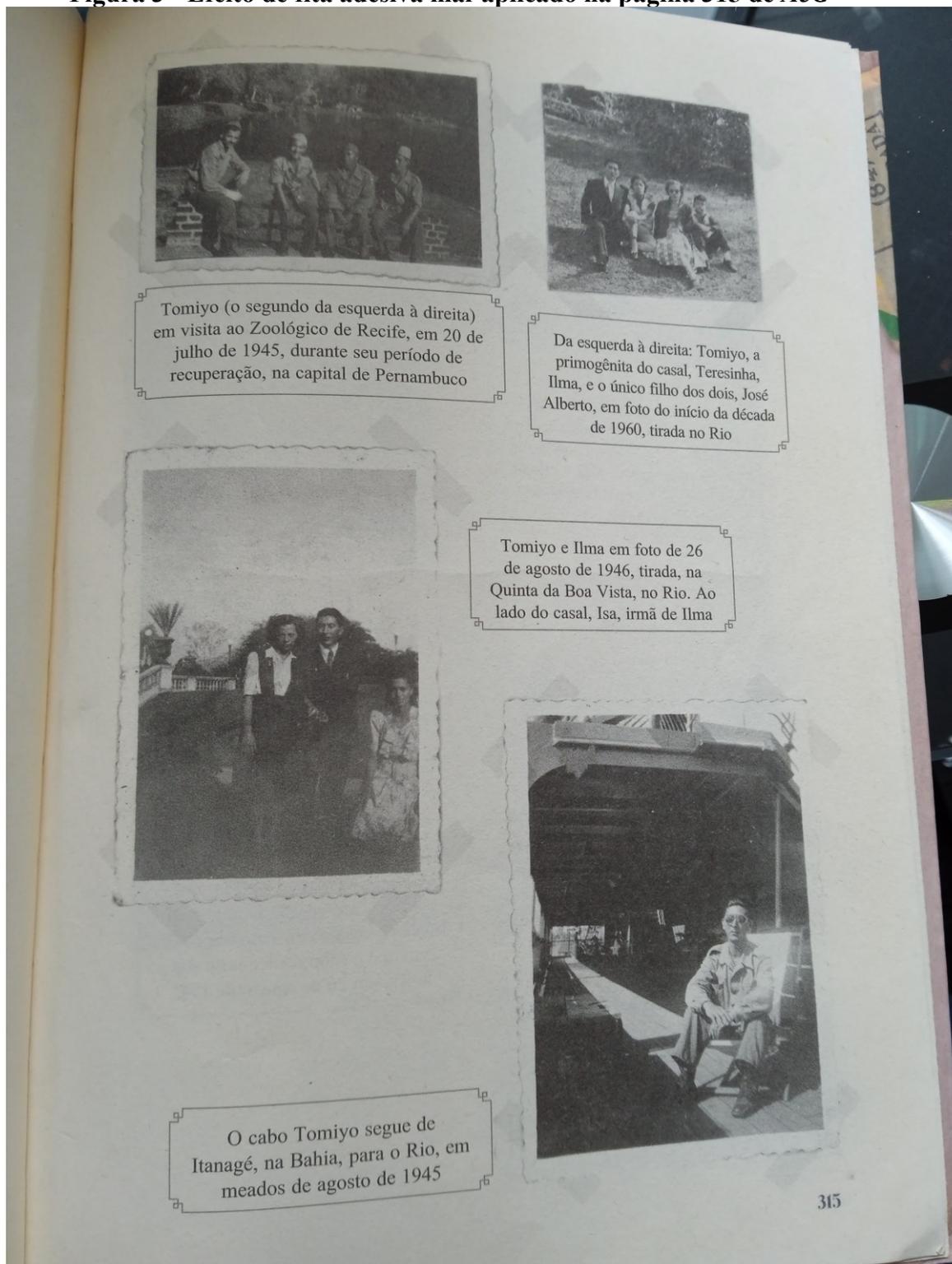
Além de suas “Referências Bibliográficas”, Marianne Nishihata também inclui entre os paratextos no final de *AeG* seções de “Cartas” (figuras 4 e 5) e “Fotos” (figuras 2 e 3) (NISHIHATA, 2015, p. 311-317), que me parecem particularmente interessantes e dignas de comentário. Nelas, a autora inclui reproduções facsimilares de cartas trocadas pelo casal (figura 5), de envelopes nas quais eram transportadas (figura 4), de fotos pessoais do casal e de seus filhos, e de Tomiyo durante seu período de serviço na FEB (figuras 2 e 3), além de uma reprodução de um relato produzido à mão pelo veterano nipo-brasileiro Satsuki Nakasone, uma das fontes primárias consultadas pela autora para seu trabalho de conclusão de curso na faculdade de jornalismo, cuja história é mencionada algumas vezes no romance. Todas as imagens são acompanhadas de legendas explicativas como “Carta de Tomiyo para Ilma de 6 de outubro de 1944, relatando sua chegada na Itália” (NISHIHATA, 2015, p. 311); “Em correspondência de 2 de maio de 1944, o soldado Tomiyo demonstra sua dor pela separação da noiva” (NISHIHATA, 2015, p. 312); “Envelopes das cartas trocadas por Tomiyo e Ilma, durante o período em que ele esteve em combate na Itália. Detalhe para os carimbos de ‘censurada’ da FEB” (NISHIHATA, 2015, p. 313); “Fotos de Tomiyo Yamada durante seu treinamento em Caçapava e, depois, no Rio” (NISHIHATA, 2015, p. 314); ou “Felizes, Tomiyo e Ilma posam na frente da casa de tia Zulmira, no dia em que o cabo reencontrou sua noiva, em 26 de agosto de 1945” (NISHIHATA, 2015, p. 316).

Figura 2 - Fotos de Tomiyo Yamada e Ilma Faria nos paratextos de *AeG*



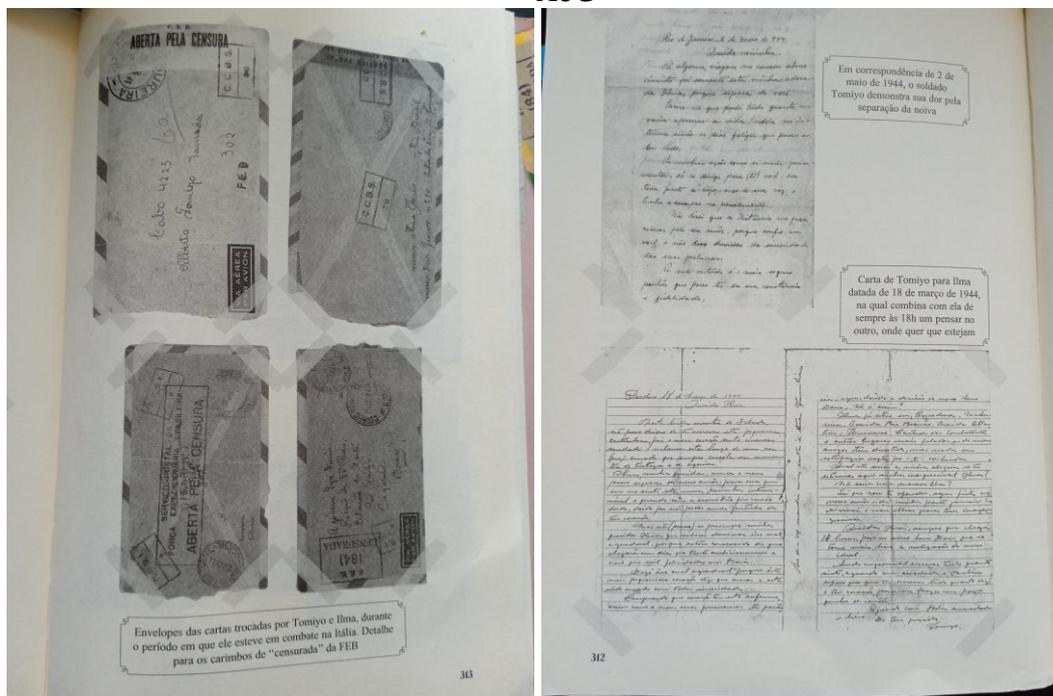
Fonte: NISHIHATA, 2015

**Figura 3 - Efeito de fita adesiva mal-aplicado na página 315 de *AeG***



Fonte: NISHIHATA, 2015

Figura 4 e 5 - Envelopes e cartas das correspondências de Yamada e Ilma em *AeG*



Fonte: NISHIHATA, 2015

A inclusão das reproduções me parece caminhar na mesma direção que as considerações feitas na “Introdução” do romance: reforçar o caráter testemunhal da narrativa, sublinhando seu valor veritativo e, simultaneamente, credenciando com confiabilidade o trabalho de pesquisa da autora ao apresentar uma materialidade documental obtida em primeira mão na forma desses documentos. A apresentação das imagens, contudo, apresenta uma escolha estética curiosa e digna de comentário. Nos quatro cantos de cada inserção – sejam elas cartas, fotos ou envelopes – há imagens retangulares semitransparentes que buscam emular o visual de uma fita adesiva usada para colar as imagens na página (figuras 2 a 5). Um olhar cuidadoso e atento às “fitas adesivas” evidencia que, de fato, elas são inserções digitais *a posteriori* que, inclusive, parecem ser um mesmo desenho vetorial posicionado de diferentes formas. Ou seja: as fotos e cartas não estão, é claro, **realmente** coladas na página por fitas adesivas. Trata-se de um exemplo bastante típico de design esquemórfico (*skeuomorphic design*), “um estilo de interface de usuário que imita as características de objetos encontrados na vida real”<sup>544</sup> (TIDWELL; BREWER; VALENCIA, 2020, p. 282); nesse caso, o uso das fitas adesivas na página alude a um álbum de fotografias. O efeito pretendido, me parece, é o

<sup>544</sup> “[...] a style of UI that mimics the characteristics of objects found in real life.”

de reforçar o estatuto de “real” dessas imagens e, por derivação, da história contada no romance; o efeito alcançado, porém, é distinto. A inclusão das fitas – evidentemente supérfluas no *medium* do livro – parece chamar atenção para a própria materialidade da página; ou seja, no esforço de emular um álbum de fotografias, as seções de “Cartas” e “Fotos” parecem se afirmar mais ainda como “livro” e, por conseguinte, como “não-álbum de fotografias”. O aparente equívoco de aplicação do efeito na página 315, em que as fitas adesivas parecem ter sido diagramadas em uma camada do arquivo abaixo da camada das fotos, só reforça o estranhamento (fig. 3). O consciente apelo à verdade de *AeG*, ironicamente, sublinha seu próprio estatuto de fabricação ficcional – ainda que, provavelmente, de forma não-intencional, constituindo um caso em que o duplo efeito da ficção histórica, ao não ser devidamente “domado” pela mão autoral, se volta contra o próprio texto.

Entre todos os romances do corpus primário, *Im Frühling sterben* é, definitivamente, o mais econômico em sua inclusão de paratextos. A edição alemã inclui uma brevíssima biografia do autor, na qual nem sequer é mencionado o possível elo entre seu pai e o protagonista do romance, e três curtas sinopses de outros de seus romances disponíveis pela mesma editora. A edição estadunidense conta com uma biografia ainda mais curta, e uma seção que apresenta recortes de resenhas elogiosas – “aspas” – sobre a obra. Além disso, ambas as edições incluem também a epígrafe do romance, uma citação bíblica retirada do livro de Ezequiel (“Os pais comeram uvas verdes, mas foram os dentes dos filhos que se embotaram”), já comentada anteriormente à luz da temática da transmissibilidade da memória familiar (cf. 4.4.).

Os paratextos cumprem, nos romances históricos, a função de provocar o “duplo efeito” de forma exemplar. Os processos de inclusão e exclusão que se operam na margem da diegese informam muito sobre o projeto literário em questão e sobre o grau de autoconsciência acerca das vicissitudes do gênero que estão articuladas ali. Chama atenção, ao final da investigação desta seção, o fato de que *AeG* e *AdG* são os dois exemplos de uso mais extenso de elementos paratextuais, ao passo que pareciam ser, ao longo das seções anteriores, os dois romances que demonstravam menos autoconsciência, polifonia e criticidade no conteúdo propriamente diegético dos romances. Ademais, acho particularmente interessante perceber que *AeG*, um romance que, como sugeri (cf. 4.4.), pouco tematiza a memória e o testemunho, parece “compensar” essa ausência a partir de uma proliferação de paratextos que ostensivamente sustentam a autoridade testemunhal do discurso ali enunciado. Isso me sugere que, tomados de conjunto, considerando texto diegético e paratextos, todos os romances do corpus primário compartilham de uma concepção historiográfica que toma a

memória e o testemunho como elementos centrais da reconstrução do passado histórico – ainda que essa concepção seja tematizada *in negativo*, como em *IFs*, ou apenas nos paratextos, como em *AeG*.

#### 4.6. A ficção histórica e o testemunho ficcional: os pactos de leitura do realismo histórico do século XXI

As ficções históricas, afirma de Groot, “contribuem para o imaginário histórico, possuindo um aspecto quase pedagógico que permite que uma cultura ‘entenda’ momentos passados”<sup>545</sup> (2016, p. 2). A constatação é evidente – e de Groot a ilustra com exemplos ao longo de seu estudo – ao verificar a popularidade de narrativas ambientadas em um passado histórico e, principalmente, o seu potencial de moldar percepções presentes sobre determinados períodos históricos. A função “pedagógica” da ficção histórica, porém, não é sua única faceta e a investigação sobre como determinada narrativa representa um determinado período histórico, focada em uma fidelidade dos fatos ou uma certa historicidade, deixa de lado dimensões e potencialidades importantes do gênero. De Groot lamenta que “pesquisas sobre a ficção histórica têm sido atormentadas por uma preocupação generalizada sobre a *historicidade* desses trabalhos”<sup>546</sup> e reconhece que “é ainda incomum que pesquisadores investiguem a sério as maneiras nas quais ficções históricas podem funcionar, para além de analisar suas *representações* do passado.”<sup>547</sup> (DE GROOT, 2016, p. 3)

3) O crítico ressalta, porém, que

[...] o que é apresentado nessas ficções não é ‘história’, mas modos de se conhecer o passado. São modos de explorar e envolver que são fundamentalmente ficcionais enquanto em geral usam o modo realista para sugerir algum tipo de conteúdo de verdade [*truthfulness*] racional”.<sup>548</sup> (DE GROOT, 2016, p. 3)

A pesquisa desenvolvida por de Groot presume que “ficções históricas são instáveis” e se preocupa com “pensar como o elemento ficcional da relação [*entre história e ficção*]

<sup>545</sup> “[...] contribute to the historical imaginary, having an almost pedagogical aspect in allowing a culture to ‘understand’ past moments.”

<sup>546</sup> “[...] research into historical fiction has been bedeviled by an overriding concern about the *historicalness* of such work [...]”

<sup>547</sup> “It is uncommon still for scholarship to look seriously at the ways in which historical fictions might work, other than to analyse their *representation* of the past.”

<sup>548</sup> “[...] what is presented in these fictions is not ‘history’ but modes of knowing the past [...] ways of exploring the past. They are ways of exploring and engaging that are fundamentally fictional, while generally using the realist mode to suggest rational truthfulness of some kind.”

inflexiona o histórico – e não o contrário”<sup>549</sup> (DE GROOT, 2016, p. 3). Sua obra, ele sustenta, propõe “examinar como essas ficções provêm formas de conhecer e se envolver com o passado”<sup>550</sup> (DE GROOT, 2016, p. 5), de forma a “discernir como ideias historiográficas circulam e são moduladas na imaginação cultural – ou seja, entender suas consequências epistemológicas”<sup>551</sup> (DE GROOT, 2016, p. 6). Os esforços de análise literária empreendidos até aqui neste capítulo compartilham da perspectiva defendida por de Groot e tiveram como norte a investigação dos pressupostos e concepções historiográficas que subjazem as representações ficcionais do passado apresentadas nos cinco romances sobre a Segunda Guerra Mundial que compõem o corpus primário. Esse conjunto de textos, como acredito que as seções anteriores puderam demonstrar, apresenta um repertório diverso de estratégias literárias, temáticas históricas e interesses subjacentes. Em meio a essa diversidade, contudo, é possível perceber ao menos três traços amplos que cruzam todos os romances: o primeiro deles é uma adesão a um modelo de narrativa realista herdado do romance novecentista ou, ainda, uma rejeição de grande parte das experimentações com a prosa desenvolvidas ao longo do século XX (cf. 4.2.); o segundo é o seu estatuto de romances históricos enquanto tais, evidente através das formas de engajamento específico com o passado que eles estabelecem (cf. 4.3.); e, por fim, o terceiro é o apelo ao discurso memorialístico/testemunhal (cf. 4.4.; 4.5.). Esse último aspecto é, também, um produto dos dois anteriores: a confiança na mimese realista coincide com a confiabilidade presumida do discurso testemunhal e a sustentação da representação do passado nas imagens da memória e do testemunho revela uma concepção historiográfica em particular.

O que essa investigação tentou evidenciar até aqui é que, entre diversos traços de distintas concepções historiográficas subjacentes que podem ser extraídas da análise de cada um dos romances, uma delas se manifesta em todas as obras, sob diversas formas, diegéticas ou extradiegéticas: a presença de imagens da memória e do testemunho e a tematização – em afirmação ou negação – da autoridade do discurso testemunhal como indicial de uma verdade ou verificabilidade histórica. Essa concepção historiográfica, como busquei demonstrar no capítulo 2, reverbera os pressupostos produzidos pelo imbricamento entre os *memory studies* e distintas tendências da historiografia a partir dos anos 1980, manifestada com particular intensidade nos estudos sobre a Shoah e sobre a Segunda Guerra Mundial nos últimos 40

---

<sup>549</sup> “historical fictions are unstable [...] think about how the fictional element of the relationship inflects the historical – not the other way around [...].”

<sup>550</sup> “[...] how these fictions provide ways of knowing and engaging with the past.”

<sup>551</sup> “[...] to discern how historiographic ideas circulate and are modulated in the cultural imagination – that is, to understand their epistemological consequence.”

anos. Se, como de Groot afirma, é possível “discernir” por meio da análise das ficções históricas “como ideias historiográficas circulam e são moduladas na imaginação cultural” (2016, p. 6), acredito que os romances históricos contemporâneos sobre a Segunda Guerra Mundial apontam para a sedimentação desse imbricamento epistemológico entre história, memória e testemunho no panorama de uma intelectualidade comum e compartilhada da qual a literatura pode ser contemplada como sintoma, manifestação ou materialização. É importante reconhecer, porém, que ainda que a memória e o testemunho surjam em todos os romances discutidos, o papel cumprido por eles é distinto: constituição do modo do discurso, no caso de *Añoranza de Guerra*; organização do enredo e sua cronologia, no caso de *The Welsh Girl*, *All the Light We Cannot See* e *Im Frühling sterben*; legitimação do conteúdo histórico/factual, no caso de *Amor entre guerras* e de *AdG*; problematização do próprio estatuto de autoridade do discurso da memória e da historiografia, no caso de *TWG* e *IFs*; etc.

A despeito da evocação reiterada da memória e do testemunho nessas obras, **nenhum desses romances constitui exemplos de literatura de testemunho da Segunda Guerra Mundial**; ou seja, como ressaltado no início deste capítulo, seu teor testemunhal só pode ser rastreado em aspectos dos textos que não dizem respeito ao evento da Segunda Guerra Mundial propriamente dita. Se, como sustenta Seligmann-Silva, é “justamente [...] [a] relação com as ações e com o mundo extraliterário que a literatura de testemunho vai reivindicar” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p.375) e se a literatura de testemunho parte do questionamento de “sua relação e do seu compromisso com o ‘real’ [...] compreendido na chave freudiana do *trauma*” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 373, grifo no original), é impossível traçar uma relação concreta de **trauma** entre as ações encenadas nos romances e o mundo extraliterário da Segunda Guerra Mundial. Uma leitura muito generosa do conceito, talvez, permitiria conceder o estatuto de romance testemunhal para *IFs* em função de seu caráter pós-memorial, caso queiramos subscrever a hipótese de uma transmissibilidade não apenas da “memória coletiva”, mas de um trauma coletivo entre pai e filho; ou, ainda, a *AeG*, se decidirmos lê-lo à luz da tradição do *testimonio* latino-americano, segundo a qual Nishihata seria, então, apenas um vetor para o testemunho de Ilma Faria<sup>552</sup>. Ainda assim, não só essas leituras imporiam um alargamento ostensivo da noção de “romance testemunhal” como não responderiam pela

---

<sup>552</sup> Mesmo essa leitura demandaria, ainda, uma distorção da tradição do *testimonio* que acolhesse as instâncias de criação ficcional no romance e a presença ostensiva de sua autora nos paratextos do livro; relembro Seligmann-Silva, que afirma que no *testimonio* “ênfatiza-se o realismo das obras” e “a *fidelidade do testimonio*”, estabelecendo-se como “uma literatura anti-estetizante e marcada pelas estratégias de apresentação do documento” (SELIGMANN-SILVA, 2002, p. 126) e que, quando exige um “mediador/compilador”, “[t]udo se passa como se o jornalista, antropólogo ou sociólogo fosse uma figura transparente e a sua escritura [...] um ‘porta-voz’ do testemunho.”

ocorrência das imagens de memórias e testemunho nos demais romances do corpus primário. Ademais, o conjunto de leituras exploratórias conduzidas ao longo desta pesquisa apontam para a recorrência dessas imagens em ainda outros romances que não os cinco que compõem o recorte da tese.

Em *HHhH* (2010), romance histórico do autor francês Laurent Binet sobre o assassinato de Reinhard Heydrich, o narrador em primeira pessoa (que, à maneira autoconsciente das metaficções historiográficas, também se confunde com o próprio autor) identifica nas histórias que seu pai lhe contava sobre a guerra a origem de seu interesse pelo tema; além disso, em diferentes momentos no romance, o esforço mnemônico individual e o seu fracasso se tornam dispositivos da construção da narrativa, como quando, sucessivas vezes, o narrador duvida de sua própria lembrança do museu onde viu o carro em que Heydrich estava no dia de seu atentado. Em *How We Disappeared* [“Como nós desaparecemos”] (2019), romance da autora cingapuriana Jing-Jing Lee sobre as “mulheres de conforto”, mulheres submetidas a exploração e abuso sexual em bordéis pelo exército japonês durante guerra, o protagonista busca registros de testemunhos reais no Arquivo Nacional de Cingapura após descobrir a identidade real de sua avó paterna, e é encorajado a tomar o testemunho da idosa para integrá-lo ao acervo da instituição; ao final, a instabilidade do testemunho individual também é tematizada quando a senhora apresenta testemunhos contraditórios sobre o nascimento do pai do protagonista, contradições essas que o romance mantém irresolutas. Os últimos três capítulos de *Flughunde* [“Morcegos”] [1995]/(2016), do romancista alemão Marcel Beyer, se organizam de forma retrospectiva em dois níveis; em um deles, registros fonográficos feitos pelo protagonista do romance, Karnau, são recuperados e investigados nos anos 1990, em uma tentativa de recuperar e reconstruir novos detalhes sobre os últimos dias de Hitler, Goebbels, suas famílias e demais habitantes do bunker onde passaram seus últimos dias; no outro nível, é o próprio protagonista quem revisa os últimos registros fonográficos que encontra, nos quais, estão gravados os sons do momento da morte das crianças da família Goebbels. No último capítulo, Karnau se digladiava com sua memória, tentando identificar se foi ele quem fez o registro ou não; há uma forte temática de embate entre o suporte físico de uma memória externa (o disco fonográfico) e o suporte orgânico da memória interna. *Les Bienveillantes* [*As Benevolentes*] (2011), de Jonathan Littell, se apresenta como um livro de memórias (*memoir*) de seu protagonista, o oficial nazista Maximilian Aue; o primeiro capítulo do romance é um extenso monólogo em que o personagem examina as motivações para escrever suas memórias, propõe justificativas para seus crimes de guerra e busca envolver o próprio leitor como cúmplice dos fatos que virão a

ser relatados ao longo do extenso volume. O tom confessional evoca explicitamente a literatura de testemunho embora, é claro, o faça com uma inversão perversa – aqui, é o perpetrador que testemunha e o faz sem sinais de negação ou de arrependimentos (um dos motivos que levaram o autor a ser muito criticado). Em *Laoyan* [2017]/(2020), traduzido para o inglês como *A Single Swallow* [“Uma única andorinha”], da autora chinesa Zhang Ling, a história da vida de uma jovem mulher durante a guerra é reconstruída pelo ponto de vista das memórias de três homens que se apaixonaram por ela na época, um pastor missionário sino-americano, um soldado do exército estadunidense e um soldado (e, posteriormente, prisioneiro de guerra) chinês; cada capítulo é narrado em primeira pessoa pelos diferentes protagonistas, se dirigindo a uma interlocutora em segunda pessoa que, como se torna claro ao longo do romance, é a mulher sobre quem os homens rememoram.

Não proponho sustentar, é claro, que o apelo ao discurso memorialístico é uma condição necessária para a produção de romances sobre a Segunda Guerra Mundial no século XXI – qualquer generalização desse tipo seria não apenas impossível de ser sustentada como estranha ao próprio trabalho da literatura comparada. Como contraexemplo a essa tendência, ainda entre os romances que integraram a pesquisa exploratória expandida que serviu de suporte terciário para a análise das obras incluídas no corpus principais, é possível mencionar a trilogia de romances históricos policiais de Ignacio Del Valle – *El arte de matar dragones*, *El tiempo de los emperadores extraños* e *Los demonios de Berlin* –, focados nas investigações do policial Capitão Román durante o período da guerra. Neles, a memória não cumpre um papel proeminente ou, ao menos, não mais proeminente do que pode vir a cumprir em qualquer narrativa policial em que a proeza intelectual-investigativa do protagonista (a qual pode incluir a mnemotécnica) é um dos dispositivos narrativos que conduzem o enredo.

Ainda assim, a reincidência dessas imagens da memória e do testemunho em diferentes romances publicados em diversos continentes ao longo de um mesmo período não pode ser ignorada. Considero o fenômeno notável, ademais, por não ser – acredito – uma continuidade das tendências romanescas da literatura da Segunda Guerra Mundial produzida ao longo do século XX, cujo panorama apresentei no capítulo anterior. Embora uma grande maioria dos romances de guerra daquele período possam ser lidos na chave da literatura de testemunho, posto que grande parte de seus autores foram combatentes ou sobreviventes do conflito, as temáticas da memória e do testemunho, propriamente ditas, não cumpriam papéis estruturantes na narrativa como o fazem nos romances recentes. Essa tendência, acredito, tampouco pode ser atribuída simplesmente ao estatuto de romance histórico dessas obras, visto que há uma longa tradição teórica sobre os gêneros da ficção histórica – Manzoni,

Lukács, Hutcheon, De Groot, etc. – que não identifica a presença do discurso da memória como um elemento organizador recorrente ou necessário para o gênero.

Se ficções históricas necessariamente engendram perspectivas historiográficas, como defende de Groot, a análise dos romances históricos recentes sobre a Segunda Guerra Mundial aponta, portanto, para uma percepção, compartilhada por diferentes romancistas de diferentes países, de que a memória e o testemunho são elementos constitutivos da reconstrução do passado, uma percepção que remonta ao *boom* dos estudos da memória a partir dos anos 1980. Mais do que isso, as investigações aqui desenvolvidas me levam a pensar que a mimese do discurso testemunhal constitui, a essa altura, uma verdadeira convenção de gênero, ou, como talvez seria mais adequado designá-la, de tema: parafraseando e invertendo a máxima que Jay Winter atribui a Pierre Nora – “Quem diz memória, diz Shoah” (WINTER, 2007, p. 363) –, eu diria que, no romance histórico recente, “quem diz Segunda Guerra Mundial, diz memória”. Essa é a conclusão para qual a investigação me faz apontar. A constatação desse fenômeno, contudo, abre outras vias de pesquisa e cria suas próprias aporias; convém articular o que acredito serem as principais delas, antes de dar o assunto por encerrado.

O primeiro conjunto de considerações adicionais que gostaria de apresentar diz respeito ao que se pode chamar de “função” do discurso memorialístico e testemunhal nos romances. Por função, aqui, eu busco me referir aos potenciais efeitos extraliterários – políticos e ideológicos, especialmente, mas também historiográficos – que as estratégias de enquadramento e tematização da memória e do testemunho podem ter. Cabe esclarecer que não me refiro à intencionalidade autoral; contudo, nos casos em que há registros explícitos de intencionalidade autoral manifesta (que, naturalmente, representa apenas uma parcela do que se poderia entender como a “intenção do autor”), tais manifestações podem oferecer uma via de investigação que joga luz sobre a função propriamente dita. Acredito ser esse o caso de *AeG* e *AdG*. Como já apresentado em diferentes momentos ao longo deste capítulo, tanto Nishihata quanto Blanco Corredora declaram, em paratextos incluídos nos volumes de seus romances, um compromisso explícito com a verdade das histórias que contam: uma história singular, no caso de *AeG*, contada a partir de protagonistas que são apresentados como contrapartes de sujeitos concretos (“reais”) cujos testemunhos alimentam a criação romanesca; e uma história coletiva, no caso de *AdG*, contada a partir de um protagonista ficcional cuja ficcionalidade nunca é reconhecida explicitamente pelo autor, cuja construção consiste em uma colagem de atributos heroicos mitificados pelo legado literário da Divisão Azul e cujos encontros com outros personagens são explicitamente inspirados em veteranos que fizeram parte desse legado. Efetivamente, a prosa transparente e didática de ambos os

romances, repleta de detalhes históricos e historiográficos apresentados pelas respectivas vozes autorais, praticamente à revelia do próprio enredo, e a ausência de qualquer sugestão de autoconsciência – seja na forma de personagens ou narradores pouco confiáveis, em variações estilísticas, no uso de técnicas como colagem e pastiche ou até na tematização do esquecimento e das falhas da memória – sugerem romances explicitamente comprometidos com a comunicação de um passado histórico factual e pouco sujeito a desestabilizações. Nesse contexto, acredito que o testemunho – seja o testemunho ficcional de José Maseda em *AdG*, o testemunho real de Ilma Faria e Satsuki Nakasone em *AeG* ou os testemunhos literários citados como fontes por ambos os autores – cumpre um papel de validar o estatuto de “verdade” que ambos os romances tentam sustentar. O que interessa para Nishihata e Blanco Corredoira no discurso testemunhal é seu pacto de “confiabilidade presumida” (cf. 2.1.3.).

Nesse quesito, a memória e o testemunho em *TWG* e *IFs* parecem cumprir o papel avesso – ou seja, o de questionar e desestabilizar o estatuto de “verdade” de discursos sobre o passado, especialmente por meio da tematização do esquecimento. No romance de Davies, a personagem de Rudolf Hess cumpre esse papel, no mínimo, de duas formas. Em uma delas, por ser a testemunha da “verdade histórica” sobre a Shoah, verdade colocada pelo autor, portanto, na boca de um de seus principais perpetradores. Essa estratégia culmina na inversão do final do livro, em que Rotheram – um judeu – não consegue acreditar na verdade da Shoah (ou, ainda, não **quer acreditar**), ao passo que Hess – o perpetrador – consegue: “Como você pode acreditar em mim [...] como você pode acreditar... Naquilo? Naquelas imagens. Como você consegue acreditar com base apenas na minha palavra?” (DAVIES, 2007, p. 316), diz o agente de inteligência ao seu interrogado. A outra forma que *TWG* desestabiliza o estatuto da “verdade” é justamente por meio da (suposta) amnésia de Hess; o oficial, tido durante a narrativa como a **testemunha** ideal para o julgamento em Nuremberg – ou seja, o indivíduo em cujo testemunho estavam depositadas as esperanças sobre o estabelecimento da verdade dos fatos – revela a fragilidade e a baixa confiabilidade do cérebro humano e da enunciação testemunhal como garantia da verdade. É interessante, porém, perceber que isso não significa que o romance de Davies alimente o negacionismo histórico – o livro não deixa dúvidas de que “Rotheram sabe que os filmes [*feitos dos campos de concentração*] são verdadeiros, ainda que estejam sendo *usados* como propaganda” (DAVIES, 2007, p. 315). Acredito que a obra de Davies é, na verdade, mais “fiel” (se assim quisermos julgá-lo) à verdade da Shoah e da Segunda Guerra Mundial do que os romances de Nishihata e Blanco Corredoira, justamente por reconhecer o arenoso terreno em que transita; as armadilhas do testemunho e a

inconfiabilidade da memória individual são temáticas caras e recorrentes na historiografia sobre esse período, e o bom trabalho historiográfico – como já vimos à luz de Ricœur (cf. 2.1., 2.2., 2.3.) – é justamente aquele que busca investigar a verdade dos fatos a partir da crítica dos testemunhos transformados em documentos e tomados em conjunto no espaço do arquivo.

O mesmo pode ser dito sobre *IFs*; o silêncio de Walter Urban diante de sua família (como o silêncio do pai de Ralf Rothmann) e sua incapacidade de dar testemunho de seu tempo nas *Waffen-SS* aponta justamente para o local incômodo que os soldados adolescentes alistados obrigatoriamente nos últimos meses da guerra ocupam no processo nacional de *Vergangenheitsbewältigung*, perlaboração do passado, ocupando postos simultâneos de perpetradores do genocídio e de vítimas da militarização do estado alemão. A recusa de Rothmann em figurar Walter como herói, sua insistência em enquadrar a narrativa nos termos de um trauma geracional, transmitido de pai para filho, e a indefinição sobre qualquer possibilidade de dar estatuto de verdade à narrativa ficcional ali apresentada articulam justamente os dilemas morais e éticos com os quais tanto a historiografia quanto a memória coletiva alemãs devem lidar no processo de reconstruir esse recorte particular da história do regime nazista.

*TWG* e *IFs* usam do estatuto da ficção para explorar criticamente as armadilhas da memória e da história da Segunda Guerra Mundial dentro do terreno relativamente seguro da experimentação romanesca. *AeG* e *AdG*, pelo contrário, usam do estatuto do testemunho para tentar, por transitividade direta, atribuir às narrativas de seus romances a confiabilidade presumida do testemunho. Porém, nesse esforço, seus autores sabotam tanto a ficção – que falha enquanto tal por não se permitir a experimentação com os vazios do esquecimento do discurso memorialístico e histórico – quanto o testemunho – que falha por não poder sustentar sua própria confiabilidade presumida uma vez transformado em ficção e descorporificado das figuras de seus *superstites*. O caso de *AdG* é particularmente grave, uma vez que o discurso que busca se passar por verdade é, efetivamente, de negacionismo histórico, que minimiza os crimes contra a humanidade tanto do estado espanhol sob o franquismo quanto do estado alemão sob o nazismo e que tenta sustentar, em pleno século XXI, o estatuto de “heróis da pátria” atribuído aos combatentes da Divisão Azul por sua atuação junto à *Wehrmacht* nazista.

O caso de *AtLWCS* merece ser considerado à parte. No início deste capítulo, decidi localizar o romance no extremo do polo “história” no *continuum* história-memória (cf. 4.1.) por, diferentemente dos outros quatro autores do corpus primário, Doerr não apresentar nenhum elo familiar ou afiliativo direto com sobreviventes do conflito ou testemunhas do

período. Os traços testemunhais e memorialísticos de *AtLWCS* surgem, principalmente, como recursos narrativos e ficcionais, elementos estruturantes da prosa romanesca. Ainda assim, é possível avaliar um direcionamento geral do discurso do romance – digamos, sua ideologia subjacente – e, assim, rastrear possíveis funções cumpridas pelo emprego do testemunho e da memória como elementos estruturantes.

Se fosse necessário reduzir o tom geral do romance de Doerr a uma expressão, eu arriscaria qualificá-lo como apresentando um “otimismo minimalista”. Com isso, quero dizer que, ao longo do texto, nota-se a tônica recorrente da busca por um “lado positivo” em meio a um contexto de tragédias. Esse “lado positivo” frequentemente se manifesta na forma de personagens cuja presença atenua o sofrimento dos protagonistas diante de suas circunstâncias. É o exemplo de Frederik, colega de Werner cuja personalidade doce, afetuosa e ingênua constitui um refúgio para o protagonista diante da brutalidade do regime educacional nazista de Schulpforta. Acredito também ser o caso de Volkheimer, em especial uma vez que Werner chega ao front – o gigantesco soldado é retratado de forma quase maternal nos últimos meses de vida do protagonista, cuidando de sua enfermidade e oferecendo-lhe demonstrações de afeto que o garoto não recebia desde que saíra do orfanato onde cresceu. Etienne cumpre um papel semelhante em relação a Marie-Laure – afastada inicialmente de sua cidade e, mais tarde, de seu pai, a garota encontra no tio-avô não apenas um guardião, mas um companheiro de brincadeiras, um professor e até um camarada de armas com quem conspira na Resistência Francesa. Não são apenas personagens que cumprem esse papel de “refúgios de paz em meio à guerra”; a descoberta de um rádio oferece para Werner e sua irmã Jutta um mundo de fascínios científicos e tecnológicos que antes pareciam muito distantes da realidade de dois órfãos em uma cidade carvoeira; as conchas e os caramujos do litoral francês encantam Marie-Laure durante os difíceis anos da ocupação de Saint-Malo, inspirando-a a, após a guerra, seguir a carreira acadêmica. Exemplos como esses abundam pelo romance – o que, acredito, sugere uma terceira interpretação para seu título: “toda a luz que não podemos ver” não alude apenas à cegueira de Marie-Laure ou às ondas do espectro eletromagnético que tornam possível a comunicação por rádio, mas, também, à “luz” metafórica que ilumina períodos sombrios, uma luz que exige, para se tornar visível, atenção, foco e uma capacidade de não sucumbir diante do desespero e do pessimismo. É nessas pequenas instâncias de “luz invisível” que *AtLWCS* constrói, capítulo após capítulo, o seu “otimismo minimalista”.

Em sua tese de doutorado, Vieira (2013) argumenta que toda pesquisa sobre literaturas de guerra que se pretenda ética precisa “explicitar que o tema abordado é uma instituição

humana mortífera e sangrenta, um evento de caráter eminentemente negativo” e que, no curso da investigação, “a guerra não pode ser glorificada” pois “o preço por [...] glorificá-la é geralmente pago em mortes.” (VIEIRA, 2013, p. 9) O autor continua:

[...] não podemos deixar de reiterar o caráter eminentemente negativo das guerras. A guerra jamais é um evento positivo. Cabe-nos, e cabe à análise crítica das representações de guerra, cabe à pesquisa sobre a literatura de guerra [...] explicitar tal assertiva. A retórica que motiva a guerra, que a justifica, os discursos políticos e culturais que fomentam a prática da guerra em muito fazem uso e se beneficiam da literatura e de sua crítica. (VIEIRA, 2013, p. 10)

A postura crítica de pesquisador pela qual advoga Vieira também se manifesta em inúmeros exemplos de literaturas de guerra, em especial aquelas obras que cumprem o que Brosman chama de “função social das literaturas de guerra”, ou seja, que buscam “desmistificar a guerra e as forças armadas, com seus códigos linguísticos, comportamentais e outros, e apoiar o pacifismo”, um fenômeno que autora identifica “datar pelo menos desde o século XIX” (BROSMAN, 1992, p. 89).<sup>553</sup> Brosman ainda acrescenta que “uma condenação explícita de um conflito ou da guerra como um todo é frequentemente parte da literatura anti-militarista”<sup>554</sup> (BROSMAN, 1992, p. 90). Essa postura pode ser identificada, por exemplo, em diversas passagens de *Im Western nichts Neues* [*Nada de novo no front*] [1928]/(2013), de Erich Maria Remarque, como na seguinte: “Devem ser todas mentiras sem conta quando a cultura de mil anos não conseguiu impedir esta torrente de sangue de ser despejada, essas centenas de milhares de câmaras de tortura. Apenas um hospital mostra o que é a guerra”.<sup>555</sup> (REMARQUE, 2013, p. 282) Em *Nôi buồn chiên tranh* [“A Tristeza da Guerra”, lançado como *The Sorrow of War* em edição de língua inglesa] [1987]/(2017), romance de guerra do autor vietnamita Bao Ninh, ao escutar do protagonista, Kien, que desertar seria “vergonhoso”, o personagem Can responde: “Em todo o meu tempo como soldado, eu ainda não me deparei com algo honroso”<sup>556</sup> (NIHN, 2017, p. 21). João Afonso, protagonista de *Guerra em surdina*, de Boris Schnaidermann, constata como a brutalidade da guerra aproximava combatentes de ambos os lados em sua selvageria: “O inimigo é feroz e implacável, portanto, temos de usar contra ele balas explosivas, proibidas pela convenção de Genebra [...]. Ferocidade contra

---

<sup>553</sup> “[...] to demystify war and the military, with its linguistic, behavioral, and other codes, and to support pacifism [...] the phenomenon goes back at least to the nineteenth century”.

<sup>554</sup> “[...] an explicit condemnation of a conflict or of all war is often part of anti-militarist literature”.

<sup>555</sup> “It must all be lies and of no account when the culture of a thousand years could not prevent this stream of blood being poured out, these torture-chambers in their hundreds of thousands. A hospital alone shows what war is.”

<sup>556</sup> “In all my time as a soldier I’ve yet to see anything honorable”.

ferocidade! Será possível que o nazismo nos contaminou?” (SCHNAIDERMAN, 2004, p. 145), se pergunta o personagem. Mesmo diante do inimigo “justificável” de uma “guerra necessária” – como é o caso do mito da Segunda Guerra Mundial no que compete ao nazismo como inimigo –, o protagonista de Schnaiderman se vê em uma crise moral:

A guerra tem a sua lógica implacável. E eu queria esta guerra! Eu não tenho direito de protestar contra nada!  
Olho por olho, dente por dente, as feras dominam o campo, para vencer é preciso ser lobo entre lobos. E eu, na realidade, tenho espírito de carneiro. Vamos à luta, abaixo o nazismo! Tudo isto é muito bom, é mais que certo, mas, quando se grita isso, não se pensa em que será preciso apertar o gatilho. (SCHNAIDERMAN, 2004, p. 145)

Um dos mais oportunos exemplos dessa tendência está no conto “How to Tell a True War Story” [“Como contar uma estória de guerra verdadeira”], do romancista estadunidense Tim O’Brien – um texto em que o autor desenvolve uma meditação metalinguística sobre o próprio ato de se escrever literatura de guerra. O escritor – ele próprio veterano da Guerra do Vietnã – sustenta:

Uma verdadeira estória de guerra nunca é moral. Ela não instrui, nem encoraja a virtude, nem sugere modelos adequados de comportamento humano, nem impede que homens façam as coisas que os homens sempre fizeram. Se uma estória parece moral, não acredite nela. Se ao final de uma estória de guerra você se sentir edificado, ou se sentir que algum pedacinho de retidão pôde ser resgatado de um grande dejetto, então você foi vítima de uma mentira muito velha e terrível. Não há qualquer retidão. Não há virtude. Via de regra, portanto, você pode identificar uma verdadeira estória de guerra pelo seu compromisso inabalável com a obscenidade e o mal. [...]  
Você pode identificar uma verdadeira estória de guerra se ela te constrange. Se você não se dá bem com obscenidade, você não se dá bem com a verdade; se você não se dá bem com a verdade, cuidado com seu voto. Você manda caras pra guerra, eles voltam pra casa com a boca suja. (O’BRIEN, 2009, p. 64-65).

Não quero sugerir, aqui, que todo romance de guerra escrito por um veterano ou sobrevivente – como é o caso de todos os textos citados acima – engendra uma perspectiva antibélica ou antimilitar; essa seria uma constatação falsa. Meu objetivo é apontar e, mais do que isso, manifestar minha adesão a uma tradição ética-estética-analítica que entende ser necessário, ao tratar do nexa guerra-literatura, explicitar seu caráter irremediavelmente trágico e brutal, seu “compromisso inabalável com a obscenidade e o mal”, como coloca O’Brien. Falhar com esse compromisso implica reforçar outra função das literaturas de guerra identificada por Brosman, à qual ela dá o nome de “função moral”, que implica “agir na imaginação dos jovens para moldar um sentido de propósito nacional e um espírito belicoso” (BROSMAN, 1992, p. 86) – ou, nos termos de O’Brien, fazer de seus leitores as “vítimas de

uma mentira muito velha e terrível”. Essa é, acredito, a implicação do “otimismo minimalista” de Doerr, em *AtLWCS*. Ao insistir em concentrar seu enredo nos pequenos “bolsões de esperança” que sustentam os protagonistas no romance, o autor acaba por apresentar a experiência bélica como redimível e até edificante.

O tocante trecho no final do romance em que Marie-Laure medita sobre as almas que talvez sobrevivam no espectro eletromagnético, conclui com o trecho que serve de epígrafe e título para esta tese: “Todas as horas, ela pensa, alguém para quem a guerra fora uma memória parte deste mundo. Nós retornamos na grama. Nas flores. Em canções.”<sup>557</sup> (DOERR, 2014, p. 529) Chama atenção no trecho a definição de “testemunhas da guerra” que está implícita: “alguém para quem a guerra fora uma memória”. A premissa de Marie-Laure, portanto, é a de que essas pessoas e, efetivamente, suas memórias, “retornam na grama, nas flores, em canções”. Esse último elemento é de particular interesse: se tomamos a expressão “canção” [*song*] como uma metáfora para as artes miméticas de um modo geral – uma metáfora recorrente na literatura ocidental –, o trecho pode ser lido como uma metonímia para o processo de produção do romance como um todo. O esforço de Doerr, como autor, configura uma “canção” que busca permitir o “retorno” daqueles “para quem a guerra fora uma memória”. Se assim entendido, percebe-se que o romance se sustenta, tal como os demais do corpus primário, na confiabilidade presumida do discurso testemunhal. Ao contrário de Davies e Rothmann, porém, Doerr não problematiza esse estatuto; envolta no discurso romanesco e ficcional, a confiabilidade presumida do testemunho ficcional dos personagens de *AtLWCS* é celebrada. Essa celebração, ademais, vem acoplada – como vimos – a uma postura ética diante da guerra que a enxerga como um evento, se não redentor, no mínimo redimível.

Dessa forma, penso que, nos romances de Doerr, Nishihata e Blanco Corredoira, o papel cumprido pelo emprego das convenções do discurso testemunhal é o de legitimar uma postura otimista, redentora ou explicitamente heroicizante em relação à guerra. Esse emprego, acredito, consiste em uma violação ética dupla: viola a confiabilidade presumida do testemunho ao apresentar testemunhos ficcionais (ou seja, não-testemunhos) sem a devida problematização explícita do cruzamento entre memória, história e ficção; e viola o compromisso ético antibélico ao usar da confiabilidade presumida do discurso testemunhal como pilar de sustentação de uma figuração romântica da guerra. O efeito duplo do romance

---

<sup>557</sup> “Every hour, she thinks, someone for whom the war was memory falls out of the world. We rise again in the grass. In the flowers. In songs.”

histórico, aqui, não opera de forma consciente no sentido de problematizar, desarticular e questionar o procedimento historiográfico; pelo contrário, ele opera quase à revelia de seus próprios autores, sabotando os romances tanto nos níveis ficcional e historiográfico, quanto no nível ético. Em Rothmann e Davies, ocorre o inverso: esses autores habilmente usam do efeito duplo do romance histórico para articular de forma explícita e consciente as vicissitudes da crise do testemunho em obras nas quais o caráter eminentemente negativo da guerra é reforçado. O caso de Rothmann é especialmente verdadeiro sobre esse último aspecto; no romance de Davies, há momentos em que é possível notar traços de uma idealização redentora da experiência da guerra, em especial no que compete ao relacionamento amoroso entre os protagonistas.

Essas são, portanto, as problemáticas que envolvem o aspecto “funcional” que o emprego do discurso testemunhal nos romances históricos contemporâneos sobre a Segunda Guerra Mundial engendra. O segundo conjunto de considerações adicionais diz respeito às motivações e abrangência desse emprego – ou seja, consiste em uma tentativa de hipotetizar por quais motivos o discurso testemunhal se faz presente reiteradas vezes nessas obras e o quão generalizado – no tempo e no espaço – esse fenômeno pode ser. Aludi, acima, ao fato de que o emprego do discurso testemunhal e das imagens da memória se tornaram uma “convenção temática” para a abordagem da Segunda Guerra Mundial pelas vias do romance histórico. Ressaltei também que o emprego desse discurso independe de uma experiência traumática concreta – uma “memória orgânica” – do conflito por parte de seus autores. Pensar nas “motivações” desse fenômeno implica em compreender, a partir dos elementos levantados nesta pesquisa, o que pode motivar o estabelecimento dessa convenção, se não a experiência testemunhal ela própria. Contudo, qualquer hipótese explicativa esbarrará, inevitavelmente, nos limites do recorte desta pesquisa; por isso, há um imbricamento inevitável entre “motivações” e “abrangência” do fenômeno, motivo pelo qual escolhi aglutinar os dois elementos dentro de um mesmo conjunto de considerações. Esse conjunto é particularmente relevante, pois é aqui que as fragilidades e insuficiências do recorte proposto se tornam mais evidentes e, portanto, levantam questões pertinentes para pesquisas futuras.

Minha pesquisa me encoraja a afirmar que o imbricamento entre história, memória e ficção que se manifesta nos romances estudados ressoa as inquietações da virada epistemológica no campo da historiografia, em particular, e das humanidades, em geral, que ficou conhecida como o *memory boom*. A partir dessa constatação, há duas hipóteses possíveis. A primeira delas é a de que o acoplamento epistêmico entre “Segunda Guerra Mundial/Shoah” e “memória” se transformou em um acoplamento literário; ou seja, da

mesma forma que as catástrofes de 1933-1945 se tornaram os eventos paradigmáticos para a formulação de teorias sobre a memória e o testemunho na historiografia, a memória e o testemunho têm passado a constituir o modo paradigmático da produção ficcional histórica sobre o evento. Essa hipótese, porém, é limitada pelos problemas de abrangência. O primeiro deles é de caráter temporal: a passagem da Segunda Guerra Mundial como um evento da memória funcional para a memória cumulativa (ou de um evento da memória inabitada para a habitada, ou de um evento do testemunho para o arquivo, etc.) é um processo histórico ainda inconcluso. Mesmo que Marie-Laure, em *AtLWCS*, corretamente reconheça que “todas as horas [...] alguém para quem a guerra fora uma memória parte deste mundo”, o fato é que ainda há testemunhas oculares da Shoah e da Segunda Guerra Mundial vivas, saudáveis e lúcidas. Além disso, há ainda, também, um imenso número de descendentes de primeira geração dessas testemunhas para quem a guerra constitui uma pós-memória de primeira ordem – e, portanto, para quem é impossível desvencilhar a narração do evento da narrativa testemunhal dos próprios familiares. O “horizonte temporal limitado em deslocamento” da “memória comunicativa” delineado por Jan Assmann, de uma “extensão de cerca de oitenta a cem anos” (*apud* ERL, 2011, p. 28), ainda não foi superado no que compete aos eventos de 1933-1945, ainda que esteja, sem dúvidas, em seu arco descendente. Assim, é inteiramente possível que esse “acoplamento literário” entre memória e Segunda Guerra Mundial seja, simplesmente, consequência da sobrevivência do testemunho orgânico no nosso presente histórico e constitua um fenômeno localizado no tempo. Nesse ponto, mais do que em qualquer outro nesta tese, abro minha guarda para o escárnio dos “*freezing cold takes*” aludidos no início deste capítulo: por estar investigando e registrando um fenômeno literário que atravessa uma conformação histórica específica e inconclusa, é impossível afirmar, portanto, que o *memory boom* seja a raiz desse fenômeno, nem sequer se pode determinar se tal fenômeno irá sobreviver, isto é, se em 50, 80 ou 100 anos, por exemplo, romances históricos sobre a Segunda Guerra Mundial ainda aderirão às convenções do discurso testemunhal. O segundo problema de abrangência diz respeito à própria literatura, ou seja, à possibilidade de o fenômeno da apropriação do discurso testemunhal não se limitar apenas ao romance histórico sobre a Segunda Guerra Mundial, mas, também, a outros romances históricos recentes, ambientados, por exemplo, no século XIX (para citar uma temática popular do gênero). Uma pesquisa que abarcasse essa abrangência poderia apontar para uma segunda hipótese: a de que a proliferação destas imagens da memória no romance histórico não se limita ao tema da Segunda Guerra, tendo conquistado um espaço mais amplo no senso comum historiográfico contemporâneo; ou seja, o discurso testemunhal não constituiria

apenas uma convenção temática para os romances históricos sobre o conflito, mas sim uma convenção genérica do romance histórico contemporâneo de um modo geral. Identificar essa abrangência, contudo, demandaria um conjunto maior de pesquisas; eu não pude identificar, na bibliografia adotada para esta tese, trabalhos que tenham se debruçado especificamente sobre a temática do discurso testemunhal em romances históricos recentes. Apenas uma expansão da investigação que incorporasse romances históricos recentes com outros temas poderia sanar essa limitação da presente pesquisa.

Com essas constatações, a investigação desta tese atinge seus limites, insuperáveis dentro do seu escopo e do momento histórico de sua produção. Nas “Considerações Finais” que se seguem, rearticularei os principais pontos percorridos até aqui e buscarei elaborar alguns apontamentos de caráter estético-literário à guisa de conclusão.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS – RETORNAMOS EM CANÇÕES?

*We rise again in the grass. In the flowers. In songs.*  
(DOERR, 2014a, p. 529)

Na cena final de *All the Light We Cannot See*, em que Marie-Laure reflete sobre o destino das almas daqueles “para quem a guerra fora uma memória” uma vez que elas partissem do mundo, a personagem está acompanhada de seu neto de onze anos, Michel, no parque Jardins de Plantes de Paris. O romance sugere que esse é um compromisso semanal de todos os sábados pela manhã entre avó e neto. A proximidade entre eles reverbera as considerações de Halbwachs sobre o “elo vivo entre as gerações”: para o autor, “[t]alvez avós e netos se aproximam porque ambos estão, por diferentes motivos, desinteressados nos eventos contemporâneos que envolvem os pais”<sup>558</sup> (HALBWACHS, 1980, p. 63). É nesse vínculo entre duas gerações separadas por décadas e unidas por um alheamento em relação ao presente que o sociólogo francês identifica o elo geracional que dá os contornos do que ele entende por “memória coletiva”. É, portanto, significativo que seja na companhia de seu neto que Marie-Laure constate que “[t]odas as horas [...] alguém para quem a guerra fora uma memória parte deste mundo. Nós retornamos na grama. Nas flores. Em canções.” (DOERR, 2014, p. 529). É nas canções – histórias, livros, poemas, anedotas –, entoadas após o final do brutal século XX que separa as duas gerações, que existe uma possibilidade de “retorno” daqueles que partem. Essa crença, porém, é reflexo do otimismo de Anthony Doerr e de sua confiança inabalada na linguagem. Creio ser necessário ponderar as condições desse “retorno em canções”, talvez até sua própria possibilidade.

Esta tese partiu da constatação da explosão de narrativas ficcionais e documentais sobre a Segunda Guerra Mundial a partir da virada do século passado para o atual. Embora impulsionado especialmente pelo cinema hollywoodiano, esse fenômeno se estendeu a diferentes mídias, como séries de TV, histórias em quadrinhos, revistas de história popular, canais de YouTube e, naturalmente, a literatura. Este foi o primeiro ímpeto que motivou o início da pesquisa que culminou no presente texto: identificar como a literatura, em sua face romanesca, se inseriu e respondeu a esse movimento mais amplo de hiperdimensionamento ficcional e midiático da Segunda Guerra Mundial. Para tanto, propus um recorte temporal e geográfico que incluiu cinco romances publicados entre 2007 e 2015, por autores de cinco países distintos: Estados Unidos, Reino Unido, Alemanha, Brasil e Espanha. O corpus

---

<sup>558</sup> “Perhaps grandparents and grandchildren become close because both are, for different reasons, uninterested in the contemporary events that engross the parents.”

primário consistiu nas obras *All the Light We Cannot See* (2014), de Anthony Doerr, *The Welsh Girl* (2007), de Peter Ho Davies, *Im Frühling sterben* (2015), de Ralf Rothmann, *Amor entre Guerras* (2015), de Marianne Nishihata e *Añoranza de Guerra* (2011), de José María Blanco Corredoira.

Uma das hipóteses que nortearam a primeira etapa da pesquisa era a de que os romances recentes sobre a Segunda Guerra Mundial apresentavam importantes diferenças qualitativas em relação àqueles publicados ao longo do século XX, particularmente em virtude de seus autores terem nascido após o final do conflito e, portanto, acessarem-no apenas por via indireta e mediada por familiares, livros de história, salas de aula, cultura de massa etc. Em outros termos: esses romances não podem ser entendidos como “literatura de testemunho” *stricto sensu*, ou seja, a sua relação com o conflito que retratam não reivindica as “ações” e “o mundo extraliterário” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 375) nem o “compromisso com o ‘real’ [...] compreendido na chave freudiana do trauma” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 373). A busca por um marco teórico que melhor abarcasse essa relação mediada com o passado culminou na adoção das teorias sobre a ficção histórica e o romance histórico.

A despeito da ausência de teor testemunhal no que compete à relação dos autores dos romances com a Segunda Guerra Mundial, as primeiras investigações exploratórias sobre as obras revelaram a constante ocorrência de imagens, estratégias de narração e temáticas avizinhas aos temas da memória e do testemunho. Tal reconhecimento impôs a necessidade de retomar as contribuições dos estudos da memória e articulá-los com o corpo teórico pertinente à ficção histórica. Assim, a tese assumiu sua conformação final: a de uma articulação teórica e crítica dos romances do corpus primário sustentada pelo tripé “história-memória-ficção”, construída a partir da fortuna crítica e teórica dos *memory studies*, da literatura de testemunho e da ficção histórica. Essa articulação levou à proposta da hipótese central que se buscou provar ao longo deste texto: a de que os romances recentes sobre a Segunda Guerra Mundial são obras de ficção histórica e que, como tais, engendram perspectivas historiográficas específicas; a mais recorrente e mais significativa dessas perspectivas, cuja proeminência sugere a possibilidade de generalizações sobre o tema, é aquela que atribui à memória – especialmente na forma do discurso testemunhal – um papel central na operação historiográfica. A recorrência dessa perspectiva historiográfica ancorada na memória no panorama dos romances investigados sugere que as inquietações que animaram o chamado *memory boom* da historiografia e das humanidades a partir dos anos 1980 são continuamente reverberadas nos pressupostos históricos e historiográficos

engendrados em diversas manifestações culturais contemporâneas, apontando para um assentamento dessas teorias em espaços externos à academia que os concebeu – em outros termos, sua adoção por espectros do senso-comum.

Na introdução desta tese, tracei um panorama da produção cultural sobre a Segunda Guerra Mundial nos últimos trinta anos, à luz da noção de “mito da guerra”, de Samuel Hynes (1997; 2011), do “nazismo entre aspas”, de Petra Rau (2013), do “culto do soldado”, de Chris Hayes (2006) e de “crises da memória”, de Susan Suleiman (2006). Essas investigações introdutórias buscaram contextualizar o fenômeno do hiperdimensionamento cultural da Segunda Guerra Mundial e apontaram para um conjunto de peculiaridades da virada do século XX para o XXI que constituem algumas de suas possíveis causas, como o final da Guerra Fria, a influência da indústria cultural estadunidense, a americanização da Shoah e o *boom* dos estudos da memória. O diagnóstico traçado sobre a proliferação de narrativas acerca do conflito, associado a uma baixa incidência de estudos transversais que investiguem as manifestações literárias desse fenômeno, justificaram o desenvolvimento desta tese.

O capítulo 2 foi dedicado à demarcação e exposição do referencial teórico que sustentou a investigação. Seu percurso foi percorrido em quatro partes, que denominei “encruzilhadas” por consistirem em cruzamentos entre os conceitos principais a serem explorados: a história, a memória e a ficção. O fio condutor do capítulo – ou, para manter a metáfora da estrada, o guia de viagem – foi a obra de Paul Ricœur, especificamente seu último estudo publicado em vida, *A memória, a história, o esquecimento* (2007). A primeira encruzilhada se dedicou ao encontro entre a memória e a história, partindo da fenomenologia dos processos mnemônicos individuais traçada por Ricœur à luz de Husserl, passando para as contribuições pioneiras de Maurice Halbwachs (1980; 1992) sobre a memória coletiva e os arcabouços sociais da memória para, enfim, alcançar as elaborações mais recentes sobre a memória cultural na historiografia, especialmente à luz de Pierre Nora (1996), Astrid Erll (2011) e Aleida Assmann (2011). Essa passagem da memória individual para a memória cultural culminou na articulação do debate sobre a diferença entre memória e história e a localização do ponto comum entre as duas que, especialmente à luz de Ricœur, foi identificado no momento do testemunho. O estatuto do discurso testemunhal – sua “confiabilidade presumida” – foi apontado como a dimensão veritativa tanto da memória, quanto da história.

A partir da questão do testemunho, passei a percorrer o trajeto da segunda encruzilhada teórica, dedicada ao encontro entre a “memória” e a “ficção”. Seguindo a deixa da seção anterior, tomei, primeiramente, a questão da literatura de testemunho, como

entendida por Seligmann-Silva (2001; 2003; 2008). Ali, foi ressaltado o potencial desestabilizante da ficção quando de sua intervenção no estatuto de confiabilidade presumida do testemunho, especialmente pelo risco de proximidade com o negacionismo; por outro lado, sublinhei, ainda à luz de Seligmann-Silva, o potencial latente da ficção de superar a crise do testemunho que emerge da questão da “irrepresentabilidade” ou “inimaginabilidade” das catástrofes históricas do século XX – das quais a Shoah é tomada como caso limite e exemplo paradigmático. Além disso, também foi articulada a ideia de um “teor testemunhal”, a ideia de que a relação estabelecida com o “real” traumático em uma determinada obra consiste em uma questão de gradação; ou seja, qualquer obra ficcional contém algum determinado teor testemunhal, de tal forma que a literatura de testemunho consiste, portanto, não em um “gênero”, mas em uma “face” da literatura no século XX, oferecendo uma lente possível para a leitura de diferentes obras. Além da questão do testemunho, outras duas relações entre memória e ficção foram abordadas nessa seção: a pós-memória e a escrita como metáfora e *medium* da memória. A noção de “pós-memória”, proposta por Marianne Hirsch (2008; 2012), busca contemplar, inicialmente, a relação estabelecida entre os filhos de sobreviventes das catástrofes históricas do século XX (especialmente a Shoah) e o evento traumático ao qual seus pais sobreviveram. As contribuições de Hirsch ofereceram valiosos argumentos para considerar o ponto intermediário entre a produção literária de sobreviventes da Segunda Guerra Mundial e a produção mais recente, mediada primariamente pelos discursos historiográficos. Por fim, foram abordadas contribuições de Aleida Assmann sobre o papel da escrita como metáfora e *medium* da memória, que serviram de suporte para algumas análises pontuais sobre como a questão da memória se manifesta nos romances do corpus primário.

A terceira encruzilhada se deu no encontro entre a “história” e a “ficção”. Esse percurso se iniciou com a apresentação dos debates sobre a “escrita da história” (DE CERTEAU, 2011), “metahistória” (WHITE, 2014) e “representação historiográfica” (RICŒUR, 2007), em que busquei dispor as aporias que surgem entre o estatuto da verdade histórica, por um lado, e a confiança na neutralidade da escrita para atestar, confirmar e registrar o passado histórico, por outro. A obra de Hayden White (1990; 2005; 2014), em particular, foi sublinhada como um (controverso) divisor de águas na historiografia contemporânea ao apontar para o efeito das convenções dos gêneros literários na produção de sentido das narrativas históricas. A seção se voltou, então, à questão da “ficção histórica”, considerando, inicialmente, as elaborações de Manzoni (1996) e Lukács (2011) sobre o romance histórico entre os meados dos séculos XIX e XX para, por fim, culminar nas recentes contribuições de Jerome de Groot (2010; 2016) sobre a ficção histórica. Para o teórico

britânico, grande parte do valor dessas obras está justamente em sua possibilidade de apontar para as vicissitudes e instabilidades da escrita da história e engendrar, no próprio texto ficcional, concepções historiográficas específicas e contranarrativas que escovam a contrapelo discursos históricos hegemônicos. Foi-me muito cara, nessa pesquisa, a noção de “duplo efeito da ficção histórica”, categoria desenvolvida por de Groot para designar o jogo instável entre realidade e ficção engendrado na ficção histórica, que encoraja o leitor a identificar um passado conhecido, ao mesmo tempo em que sabota essa identificação por meio da introdução de elementos sabidamente ficcionais. Em seguida, procedi a uma exposição sobre a influência e o legado do realismo novecentista para a ficção histórica e a narrativa historiográfica, à luz da noção de “efeito de real” de Roland Barthes (2012b). Apoiado pelas investigações de Linda Hutcheon (2004) e Elisabeth Wesseling (1991) sobre ficções históricas modernistas e pós-modernistas ao longo do século XX, abordei como o “modo realista” herdado do século XIX foi abandonado por autores de vanguarda em benefício de um conjunto de técnicas narrativas e abordagens literárias autoconscientes, consistindo no que Hutcheon chamou de “metaficções historiográficas”. Por fim, concluí o percurso do capítulo com uma discussão iniciada por Baßler (2016) a respeito do “realismo com peso na consciência”, fenômeno que o autor alemão identifica como um retorno das abordagens e premissas do realismo novecentista em detrimento das inovações linguístico-literárias do modernismo e pós-modernismo do século XX; essa retomada do realismo, como se tornou evidente nas análises do capítulo 4, consiste em um modo recorrente no romance histórico do século XXI.

Os trajetos percorridos ao longo do segundo capítulo culminam em uma última encruzilhada, na qual, as estradas da história, da memória e da ficção se encontram e onde busquei evocar a noção do “esquecimento” – muito cara aos estudos da memória, mas ausente do percurso teórico traçado até então. Por meio da figura do esquecimento, apontei para os espaços vazios das representações do passado – a história censurada, a memória traumática suprimida, a amnésia clínica, a impossibilidade do arquivo total, etc. – e identifiquei, justamente na impossibilidade de uma representação total do passado, o terreno fértil para a ficção histórica. Na figura do esquecimento, portanto, reside a possibilidade da ficção sobre o passado.

Estabelecidos os marcos teóricos que ancoram a tese, o capítulo 3 buscou traçar um mosaico histórico-literário das transformações do romance sobre a Segunda Guerra Mundial, desde o período do conflito até o século XXI, nos cinco países abarcados pelo corpus principal da pesquisa. O objetivo desse mosaico foi estabelecer uma base de comparação que sustentasse a hipótese de que os romances do corpus primário – como recortes exemplares dos

romances sobre a Segunda Guerra Mundial escritos no século XXI – apresentam diferenças qualitativas significativas em relação ao corpus romanesco do conflito construído desde os anos 1940. Apoiado por uma bibliografia teórica panorâmica, foi possível perceber que, a despeito de uma série de particularidades nacionais, há algumas tendências recorrentes no romance da Segunda Guerra Mundial do século XX e na sua trajetória de transformações que abarcam, em alguma medida, todos os países pesquisados. A primeira constatação foi a de que, em sua maioria, os romances sobre a Segunda Guerra Mundial não alcançaram um grau de reconhecimento e estatura no cânone que, por exemplo, a produção literária sobre a Grande Guerra conquistou. Embora tenha sido um fenômeno audiovisual e cinematográfico, a Segunda Guerra Mundial foi relativamente obscurecida na literatura; ainda que muito tenha sido escrito a seu respeito em termos de produção ficcional, poucas obras e autores resistiram ao teste do tempo. O papel aparentemente secundário cumprido pela literatura na conformação do “mito” da Segunda Guerra Mundial, porém, permitiu que os romances sobre o conflito apresentassem um conjunto de posições e perspectivas sobre ele que não necessariamente aderiam às narrativas hegemônicas acerca da “guerra boa”, dando espaço para narrativas antibélicas, vozes subalternizadas (como a de mulheres no front doméstico) e problematizações de caráter ético e moral. Um segundo traço compartilhado pelas literaturas nacionais de todos os países investigados é a proeminência de obras de alto teor testemunhal, escritas por sobreviventes, jornalistas e, especialmente, veteranos do conflito. Esse é um fenômeno particularmente notável nas décadas imediatamente subsequentes ao final da guerra (anos 1950 e 1960); com o passar do tempo, a temática da Segunda Guerra Mundial se torna o interesse de um recorte mais amplo de autores, que inclui descendentes de sobreviventes produzindo literatura de caráter pós-memorial, mas, também, autores sem qualquer vínculo pessoal ou filial direto com o evento. Esse arco que parte do romance testemunhal e passa pela literatura de pós-memória culmina, como o capítulo final demonstrou, na consolidação da Segunda Guerra Mundial como temática para o romance histórico. Ainda, outro traço compartilhado pela trajetória histórico-literária de diferentes países no que compete à sua produção nacional de romances sobre o conflito é a adesão de diversos autores aos princípios e práticas experimentalistas e vanguardistas do chamado “pós-modernismo”, em especial a partir dos anos 1960. A retórica do “inimaginável” associada ao horror da guerra, o hiperdimensionamento do conflito por parte do cinema hollywoodiano e seu papel na fundação de uma nova ordem geopolítica global ofereceram terreno fértil para o experimentalismo de autores como Thomas Pynchon, nos EUA e Alexander Kluge, na Alemanha. O terceiro capítulo conclui com a constatação de que, a partir dos anos 1980,

mudanças significativas ocorrem no panorama global da produção romanesca sobre a Segunda Guerra Mundial, influenciadas pelo *boom* dos estudos da memória, pela americanização da Shoah, pelo final da Guerra Fria e pela transformação geracional que toma curso conforme as testemunhas imediatas do conflito envelhecem e falecem. Ao final, levantei a hipótese de que, mesmo dentro desse recorte, há distinções relevantes entre a produção das décadas de 1980 e 1990 e aquela do século XXI; a exploração dessa hipótese é uma das investigações centrais do capítulo seguinte.

Propus, portanto, que o arco desenhado pela história do romance da Segunda Guerra Mundial parte da literatura de testemunho, entre os anos 1940 e 1970; e culmina no romance histórico, no século XXI, atravessando, como estágios intermediários entre as décadas de 1980 e 2000, manifestações que poderíamos chamar de uma literatura de memória coletiva, à luz de Halbwachs; literatura de memória habitada, à luz de Aleida Assmann; ou, como considero mais adequado, literatura de pós-memória, à luz de Hirsch. Essa periodização, como reconheci, é, naturalmente, aproximada e imprecisa; o ponto central do argumento é delimitar que se o “horizonte temporal limitado em deslocamento” da “memória comunicativa” delineado por Jan Assmann tem uma “extensão de cerca de oitenta a cem anos” (apud ERLI, 2011, p. 28), estamos, nas últimas décadas de nossa história, entrando nos anos finais do horizonte da Segunda Guerra Mundial como um evento apreensível pela memória comunicativa. Ou seja, a memória da guerra está terminando de se desvincular de seus portadores específicos e perdendo sua “relação vital com o presente”. (ASSMANN, 2011, p. 146-147)

O capítulo 4, dedicado à análise literária dos romances do corpus primário, parte da noção de que literatura produzida sobre a Segunda Guerra Mundial no século XXI captura justamente o vetor descendente do arco que partiu da literatura de testemunho e culminou no romance histórico, marcando o período de potencial transição para uma nova relação mnemônico-histórica com o conflito. Porém, esse movimento ainda está em curso; dessa forma, o corpus de cinco romances analisado consiste em uma fotografia de um objeto em movimento, um conjunto de *frames* recortados de uma película mais longa. Para contemplar o caráter de “espectro” do momento literário representado pela seleção de romances, propus, no início do capítulo, dispor as obras analisadas em um *continuum* que ia do polo da “memória” ao da “história” – porém, mantendo a noção de que todos os romances em questão constituem exemplos de romances históricos e, ao mesmo tempo, apresentam elementos do discurso memorialístico e testemunhal, reforçando o fato de que o *continuum* pressupõe tão somente uma questão de gradação.

Após um conjunto de considerações críticas iniciais sobre os romances, as biografias de seus autores e seus contextos de publicação, o capítulo 4 traça um percurso que parte de um nível linguístico/textual mais rente ao texto, em que considero as estratégias de narração dos autores à luz da noção do “realismo com peso na consciência” delineado por Baßler; segue para múltiplas análises do nível intradieético dos romances, focadas em alguns traços distintivos do romance histórico e em figurações da memória e do testemunho no enredo e narrativa de cada obra; e, então, chega a uma análise extradiegética, focada nos paratextos dos romances, como introduções, notas dos autores, referências bibliográficas etc. Por fim, concluí o capítulo com alguns apontamentos à guisa de conclusão das análises, em que busco sustentar a tese de que todos os romances do corpus primário engendram uma perspectiva historiográfica que privilegia a autoridade do discurso testemunhal.

Nas considerações sobre o “realismo” na narrativa dos romances, foi notada a prevalência de uma prosa que confia no potencial mimético da linguagem e a ausência de estratégias de externalização de autoconsciência metalinguística como as empregadas nas metaficções historiográficas. Essa “confiança renovada na mimese realista” assume diferentes aspectos em diferentes obras; em Rothmann e Davies, ela se manifesta nas descrições minuciosas das paisagens naturais e culturais e das ações dos personagens, enquanto em Doerr ela se faz notar na adoção de estratégias de enquadramento cinematográfico, além de uma narração onisciente em terceira pessoa. A prosa de Nishihata é marcada por um tom didático, possível herança de seu *background* no jornalismo, em que detalhes históricos e fatos políticos são narrados em tom quase professoral. Dos cinco romances, apenas *Añoranza de Guerra* propõe uma narrativa em primeira pessoa; porém, Blanco Corredoira não usa de sua mimese do discurso testemunhal de forma crítica ou autoconsciente, revelando uma confiança profunda na capacidade de seu próprio texto em engendrar verdades históricas. Essa confiança generalizada na linguagem realista, diagnosticada na primeira seção, constitui um dos obstáculos para uma reflexão historiográfica crítica sobre os eventos representados nos romances.

Dentre os diversos traços distintivos das ficções históricas diagnosticados por Jerome de Groot, elegi dois que considere pertinentes para atestar o estatuto de romance histórico nas obras analisadas: a presença de objetos indiciais de passividade e o uso da ficção histórica para intervir nas construções hegemônicas de mitos nacionais e identidades coletivas. No primeiro desses pontos, me concentrei nas representações de dois meios de comunicação em massa: o cinema e o rádio. De um modo geral, foi possível notar o uso de tecnologias familiares deslocadas no tempo de forma a sublinhar o caráter de passividade das narrativas. A

familiaridade com essas tecnologias aproxima os leitores do ambiente da narrativa, que as reconhecem como algo de seu cotidiano; porém, apresentadas em um contexto histórico distinto, elas são estranhadas, reforçando o duplo efeito da ficção histórica que se equilibra entre o reconhecimento e o estranhamento. Além disso, a menção a obras e programas específicos dos anos 1940 também oferecem um panorama histórico específico e ancoram os enredos em um passado definido. Em seguida, investiguei como os romances se inserem no contexto da construção das narrativas hegemônicas nacionais e coletivas sobre a guerra em seus respectivos países, em especial, como articulam as noções de aliados e inimigos, vítimas e perpetradores, heróis e vilões. Foi possível perceber um esforço comum, entre as obras, de ressignificar essas categorias; os efeitos ético-políticos desses esforços, porém, são mistos.

Uma vez estabelecido o caráter de romance histórico das obras, a investigação se voltou à principal hipótese da tese: evidenciar que há uma perspectiva historiográfica compartilhada pelos romances. Assim, passei a investigar, inicialmente, as figurações e manifestações da memória e do testemunho no nível intradieético da narrativa. Foi possível notar, nos romances, ecos de diversos elementos da fenomenologia da memória de Ricœur, além dos movimentos de transmissibilidade da memória entendidos nos termos da “memória coletiva” por Halbwachs. Também foram identificadas diferentes encenações de cenas testemunhais e, inclusive, incorporações explícitas de discursos testemunhais reais no texto dos romances. Foi possível apontar, porém, que os efeitos do emprego das figurações da memória e do testemunho variam de romance para romance; em Davies e Rothmann, por exemplo, a memória é tematizada *ex negativo* através da representação de memórias impedidas e do esquecimento; em Blanco Corredoira, o discurso de estilo testemunhal é o modo principal de narração, embora desprovido de seu elemento traumático; em Doerr, o reconhecimento doloroso como estratégia de perlaboração do passado traumático surge como forma de reenquadrar toda a narrativa do romance a partir de seus capítulos finais. Em quase todas as obras (à exceção de *AeG*), é possível afirmar que a memória constitui não apenas um tema central como, também, um modo de narração – senão do romance como um todo, pelo menos de alguns de seus momentos-chave.

Uma vez investigado o nível intradieético dos romances, passei à investigação dos paratextos – em especial introduções, notas do autor, referências bibliográficas e anexos. Foi possível notar que o processo de criação de todos os romances apresentou uma forte combinação entre pesquisa histórica e discurso testemunhal; a decisão de explicitar esse processo ao leitor, contudo, varia muito de obra para obra, com autores como Doerr e Rothmann elidindo a base historiográfica de suas pesquisas, enquanto Nishihata e Blanco

Corredoiira fazem questão de explicitar suas fontes e apresentá-las como discursos de autoridade que referendam tanto a base material histórica das obras quanto as suas próprias credenciais enquanto autores para escrevê-las.

A análise dos romances culminou, portanto, na confirmação da hipótese de que há uma perspectiva historiográfica compartilhada entre todos os romances: a presença de imagens da memória e do testemunho, e a tematização – em afirmação ou negação – da autoridade do discurso testemunhal como indício de uma verdade ou verificabilidade histórica. Sugeri, ainda, que esse é um fenômeno que se estende para outros romances históricos sobre a Segunda Guerra Mundial publicados nas últimas décadas, não se restringe às obras incluídas no corpus primário. A tese que propus, a partir dessa constatação, é a de que esse fenômeno sugere um ímpeto compartilhado entre a literatura recente sobre o conflito e as contribuições dos *memory studies* na historiografia a partir dos anos 1980, cuja influência foi particularmente intensa nas investigações sobre a Shoah e a Segunda Guerra Mundial. Assim, a constante visada memorialística/testemunhal sobre esse período histórico levou a consolidação de um “modo testemunhal” como uma convenção temática para obras ficcionais históricas que tomem a Segunda Guerra Mundial e a Shoah como seus objetos.

Essa constatação, porém, apresenta limitações quanto à sua capacidade de precisar as motivações e abrangências do fenômeno. Em primeiro lugar, por se tratar de uma “fotografia de um objeto em movimento” cujo futuro, portanto, é incerto: ainda que exista uma trajetória geral que parece apontar para o emprego do “modo testemunhal” como uma convenção temática para romances históricos sobre a Segunda Guerra Mundial, é impossível afirmar categoricamente a consolidação futura dessa trajetória. Como vivemos em um período transicional, em que algumas vítimas e sobreviventes do conflito ainda vivem e dão seus testemunhos, é plenamente possível a hipótese de que essa adoção do “modo testemunhal” seja uma tendência que virá a ser superada no futuro. A segunda limitação diz respeito ao corpus: a pesquisa objetivou analisar especificamente romances históricos sobre a Segunda Guerra Mundial. Porém, outras pesquisas, com outros recortes, podem apontar uma tendência semelhante de adoção do modo testemunhal em romances históricos que tomem outros períodos como temática e ambientação. Esse caso sugeriria a hipótese de que o fenômeno de uma consciência histórica coletiva sustentada na visada memorialística está já extremamente sedimentada, de tal forma que o “modo testemunhal” seria não somente uma convenção temática para romances sobre a Segunda Guerra Mundial, mas, efetivamente, uma convenção genérica para o romance histórico do início do século XXI. É impossível, porém, atestar essas hipóteses a partir deste trabalho; futuras pesquisas, que investiguem outros *corpora*, podem se

somar ao esforço aqui empreendido no sentido de traçar uma imagem mais bem-definida sobre o panorama do romance histórico sobre a Segunda Guerra Mundial e, talvez, sobre o estado do romance histórico no século XXI de um modo geral. Este estudo se soma a outros esforços de se debruçar sobre a literatura recente sobre a Segunda Guerra Mundial, como os de Rau (2009; 2013) e Malvestio (2021); outros trabalhos que abarquem perspectivas nacionais distintas em abordagens transversais semelhantes seriam proveitosos no sentido de dar continuidade à pesquisa aqui desenvolvida. Pessoalmente, me intrigam os casos das literaturas nacionais russa, japonesa e italiana, que acredito serem objetos valiosos para pesquisas futuras.

As célebres teses benjaminianas sobre a história propõem que o “passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido” e que articulá-lo não significa conhecê-lo “como ele de fato foi”, mas tal como ele “relampeja no momento de um perigo” (BENJAMIN, 1994, p. 224). Tal como o próprio fenômeno da reminiscência que, à luz de Ricœur, entendemos aqui como a irrupção do passado no momento do presente, Benjamin reconhece que só é possível apreender a história nos mesmos termos: como um lampejo do momento de agora [*jetzzeit*], ou de “um tempo saturado de agoras” (BENJAMIN, 1994, p. 229). Essa demanda apresenta um horizonte para onde essa pesquisa aponta, mas cujo escopo não permitiu alcançar: interpretar o que existe no nosso atual momento de perigo – no nosso *jetzzeit* – das primeiras décadas do século XXI, que faz com que a Segunda Guerra Mundial relampeje repetidas vezes como uma imagem transbordante que se recusa a deixar de ser reconhecida mesmo a quase um século de seu fim. As respostas para essas perguntas são, inevitavelmente, múltiplas. Blanco Corredoira certamente escreve sua apologia ao franquismo na forma de uma saudação à Divisão Azul sob o marco das convulsões sociais da Espanha a partir da crise econômica de 2008, cujo “Movimiento 15-M” de 2011 e, posteriormente, a consolidação do partido de esquerda Podemos são sintomas. A treze anos do início da catastrófica intervenção militar estadunidense no Oriente Médio conhecida como “Guerra ao Terror”, Anthony Doerr decide narrar o destino trágico da cidade de Saint-Maló, reduzida a ruínas pela Força Aérea dos EUA sob o mito de uma “Guerra Boa” que até hoje ecoa como justificativa moral para isentar inúmeros crimes de guerra cometidos pelas forças armadas daquele após 1945 – na Coreia, no Vietnã, no Golfo Pérsico, etc. Ralf Rothmann assume o risco de entender como “vítimas” os adolescentes que, como seu pai, foram alistados forçosamente nas Waffen-SS durante os últimos meses da guerra – mas o faz no mesmo período em que a extrema direita alemã encontra fôlego e relevância renovados, com o crescimento de organizações como *Alternative*

*für Deutschland* e do sentimento anti-imigração no país, permitindo a irrupção e o ressurgimento de todo tipo de negacionismo histórico que alguns acreditavam superados após o longo processo de perlaboração do passado [*Vergangenheitsbewältigung*] da sociedade alemã ao longo do século passado. Acredito que percorrer e explorar essas relações, ou seja, entender o relampejo da Segunda Guerra Mundial no *jetzzeit* desses romances históricos – que é, também, é claro, nosso próprio *jetzzeit* – é a mais importante das tarefas que esta pesquisa deixa por concluir.

O percurso desta tese apontou para a incorporação do discurso testemunhal e do seu estatuto de confiabilidade presumida pela ficção histórica contemporânea. Essa adoção, porém, se dá de maneiras distintas, por autores distintos; Rothmann e Davies, por exemplo, usam do estatuto da ficção para, conscientemente, sabotar certezas históricas, desestabilizar narrativas hegemônicas, apontar para a falibilidade da memória e articular impasses éticos e morais. Sua ficção não está a serviço da atestação de uma “verdade histórica”, e nem se pretende a isso. Doerr, Nishihata e Blanco Corredoira, por outro lado, buscam na confiabilidade presumida do discurso testemunhal um ancoramento de autoridade para seus romances, uma forma de legitimar o discurso ficcional que desenvolvem. No caso de Doerr e Nishihata, isso implica em um esforço de naturalizar e engessar uma perspectiva otimista e idealizada sobre os horrores da guerra; no caso de Blanco Corredoira – muito mais nefasto – a autoridade do testemunho é empregada para atribuir estatuto de verdade para uma ficção programaticamente fascista. Esses “abusos do testemunho” pela ficção histórica sugerem, eu acredito, uma falha de pacto – tanto de escrita quanto de leitura. Jorge Semprún alude, como vimos, ao potencial da ficção de ser “mais efetiva que a simples realidade” (SEMPRÚN apud SULEIMAN, 2006, p. 136); Suleiman interpreta sua afirmação no sentido de compreender que a escrita ficcional, “ainda que mais inexata no que compete aos fatos positivos, leva a um entendimento maior e mais complexo, supostamente por parte tanto do escritor quanto do leitor” (SULEIMAN, 2006, p. 137). Não é possível, portanto, esperar da ficção a exatidão dos fatos positivos; esse é o papel – necessário, inestimável, incontornável – da pesquisa histórica. A “verdade” engendrada pela ficção só pode ser de outra ordem: Ralf Rothmann não pode passar a limpo, nas páginas de *Im Frühling sterben*, o veredito histórico e jurídico sobre possíveis crimes de guerra cometidos pelas *Waffen-SS*; porém, ele pode interrogar, de forma muito mais eficiente do que a historiografia, as contradições éticas e os conflitos emocionais de um jovem de 17 anos alistado obrigatoriamente nos últimos meses da guerra.

No século dos *reality shows*, dos *feeds* de notícias infinitos nas redes sociais, dos podcasts de *true crime* e das séries de documentário em plataformas de *streaming*, a ênfase

parece recair sobre o segundo termo da expressão “ficção histórica”; diante dessas expectativas, ela sempre falhará, se reduzindo ou ao negacionismo histórico, ou à pobreza estético-ficcional. O que a investigação acerca da literatura romanesca recente sobre a Segunda Guerra Mundial aponta é que o triunfo do romance histórico no século XXI só se dará sob o estatuto da ficção – ou não se dará. Anthony Doerr apostou no potencial da ficção histórica de “retornar em canções” as almas daqueles “para quem a guerra fora uma memória”. A questão, talvez, seja cantar, não o seu retorno, mas a sua recriação.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

2015 WINNERS. **American Language Association**, Chicago, 2015. Andrew Carnegie Hall Medals for Excellence. Disponível em: <https://www.ala.org/rusa/awards/carnegie-medals/2015-winners>. Acesso em: 03 jul. 2023.

AANENSEN, Mariette. **The Soldier as Satirist: A study of Black Humor in Joseph Heller's *Catch-22* and Kurt Vonnegut's *Slaughterhouse Five***. 2011. Dissertação (Mestrado em Foreign Languages and Translation) – University of Agder, Kristiansand, 2011.

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? In: AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009. p. 55-76.

AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha**. Tradução Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

ALMEIDA, Giuliana Teixeira. Boris Schnaiderman e os dilemas do Homem Histórico: uma análise sobre *Guerra em surdina* e *Caderno italiano*. **Revista Terceira Margem**, Rio de Janeiro, v. 24, n. 42, 2020. p. 122-130.

ALL THE LIGHT we Cannot See, by Anthony Doerr (Scribner). **The Pulitzer Prizes**, Nova Iorque, 2015. The 2015 Pulitzer Prize Winner in Fiction. Disponível em: <https://www.pulitzer.org/winners/anthony-doerr>. Acesso em: 03 jul. 2023.

ALONSO, Héctor. José Ruano Ferrer, 11 años em el gulag. **Aportes**, Madrid, n. 84, 1/2014. p. 7-78. Disponível em: <https://www.revistaaportes.com/index.php/aportes/article/viewFile/65/50>. Acesso em 16 mar. 2023.

ANDRE, Thomas. Hitlers letzte Brigade. **Spiegel**, Hamburgo, 18 de junho de 2015. Kultur. Disponível em: <https://www.spiegel.de/kultur/literatur/weltkriegsroman-im-fruehling-sterben-von-ralf-rothmann-a-1038240.html>. Acesso em: 26 jun. 2023.

AÑORANZA de guerra. La novela de un viejo soldado de la División Azul. **Tradición Viva**, Madrid, 20 maio 2012. Libros. Disponível em: <http://www.lavoz.circulocarlista.com/libros/resenas/anoranzadeguerralanoveladeunviejosoldadodeladivisionazul>. Acesso em: 20 mar. 2023.

ASCHER, Nelson. As epifanias do front. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 9 de julho de 1995. Caderno Mais. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/7/09/mais!/25.html>. Acesso em: 26 jun. 2023.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural**. Tradução Paulo Soethe. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

ATHAÍDES, Rafael. Zu Studienzwecken in Paraná: A ação do Círculo Paranaense do Partido Nazista (1933-1942). **Diálogos – Revista do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História**, Maringá, v. 11, n. 3, 2007. p. 245-248.

BARNOUW, Dagmar. The German war. In: MACKAY, Marina (org.) **The Cambridge Companion to the Literature of World War II**. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2009. cap. 7, p. 98-110.

BARTHES, Roland. O discurso da história. *In*: BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Tradução Mario Laranjeira. São Paulo: WMF Martins Fones, 2012a.

BARTHES, Roland. O efeito de real. *In*: BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Tradução Mario Laranjeira. São Paulo: WMF Martins Fones, 2012b.

BAßLER, Moritz. Realismo, serialidade e fantástico. Variedades da narrativa de língua alemã na atualidade. Tradução Valéria Sabrina Pereira. **Pandaemonium**, São Paulo, v. 19, n. 27, abr.-maio 2016. p. 77-102.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Primeira versão. *In*: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v. 1). p. 165-196.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de História. *In*: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v. 1). p. 222-232.

BERMANN, Sandra. Introduction. *In*: MANZONI, Alessandro. **On the Historical Novel**. Tradução Sandra Bermann. Lincoln: University of Nebraska Press. 1996.

BINET, Laurent. **HHhH**. Paris: Grasset, 2010. *E-book*.

BLANCO CORREDOIRA, José María. **Añoranza de guerra**. Madri: La Esfera de los Libros, 2011. *E-book*.

BLANCO CORREDOIRA, José María. Entrevista a Carlos Péres-Roldán. **Tradición Viva**, Madrid, 27 jul. 2012. Disponível em: <http://www.lavoz.circulocarlista.com/entrevistas/jose-maria-blanco-corredoira>. Acesso em: 26 mar. 2023.

BLANCO CORREDOIRA, José María. ¿Cómo no va a ser rebelde hacer una novela amable sobre la División Azul! [entrevista a Norberto Pico]. **Diario Ya**, [s.d.]. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20210927102852/http://www.diarioya.es/content/%C2%A1c%C3%B3mo-no-va-a-ser-rebelde-hacer-una-novela-amable-sobre-la-divisi%C3%B3n-azul>. Acesso em: 20 mar. 2023.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. *In*: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta Moraes (Coord.) **Usos e abusos da história oral**. 8 ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, p. 183 – 191.

BREUER, Johannes; FESTL, Ruth; QUANDT, Thorsten. In the army now – Narrative elements and realism in military first-person shooters. *In*: DiGRA, 2011. **Proceedings** [...]. [s.l.]: 2011.

BROSMAN, Catharine S. The Functions of War Literature. **South Central Review**, Baltimore, v. 9, n. 1, 1992. p. 85-98,

BURGESS, Anthony. **99 Novels: The Best in English Since 1939**. Nova Iorque: Simon & Schuster, 1984.

BURNS, Tom. The American Narrative of the Second World War. *In*: BURNS, Tom; CORNELSEN, Elcio; JAECKEL, Volker; VIEIRA, Luiz Gustavo (eds.). **War and Literature: Looking Back on 20<sup>th</sup> Century Armed Conflicts**. Stuttgart: Ibidem-Verlag. 2014. p. 101-118.

BURNS, Tom. The British Novel and the Second World War. *In*: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VILELA, Lúcia Helena de Azevedo (orgs.). **Itinerários: Homenagem a Solange Ribeiro de Oliveira**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2009. p. 291 – 310

BURNS, Tom. The propaganda of violence: early Hollywood war films. **Estação Literária**, Londrina, v. 6, p. 5-16, dez. 2010.

CACICEDO, Alberto. ‘You must remember this’: trauma and memory in *Catch-22* and *Slaughterhouse-Five*. **Critique: Studies in Contemporary Fiction**, Filadélfia, v. 46, n.4, 2005. p. 357-368.

CALDWELL, Gail. All’s fair in love and war. **The Boston Globe**, Boston, 11 fev. 2007. Books. Disponível em: [http://archive.boston.com/ae/books/articles/2007/02/11/all\\_fair/](http://archive.boston.com/ae/books/articles/2007/02/11/all_fair/). Acesso em: 22 mar. 2023.

CARVALHO, Vinicius Mariano; FERRAZ, Francisco César Alves. Brazil at war: An unexpected, but necessary, ally. *In*: BARTROP, Paul R. (ed.). **The Routledge History of the Second World War**. Oxon: Routledge, 2022. pos. 1254-1301. *E-book*.

CENTRO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL DO EXÉRCITO. **Força Expedicionária Brasileira: O Exército Brasileiro na Segunda Guerra Mundial**. [s.l.]: Centro de Comunicação Social do Exército, 2021. Disponível em: <https://pt.calameo.com/exercito-brasileiro/read/001238206caf633a1d52b>. Acesso em: 04 mar. 2022.

CHAOUAT, Bruno. In the Image of Auschwitz. **Diacritics**, v. 36, n. 1, p. 86-96, Spring 2006.

COLE, Sarah. People in war. *In*: MCLOUGHLIN, Kate. **The Cambridge Companion to War Writing**. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2009. p. 25-37.

COMBINED Print & E-Book Fiction. **The New York Times**, Nova Iorque, 24 Out. 2021. Best Sellers. Disponível em: <https://www.nytimes.com/books/best-sellers/2021/10/24/combined-print-and-e-book-fiction/>. Acesso em: 23 mar. 2023.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CORNELSEN, Elcio Loureiro. Literatura sob o jugo totalitário: considerações sobre a obra *Las Casas vor Karl V.*, de Reinhold Schneider. **Literatura e Autoritarismo**, Santa Maria, v.2, n. 2. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/LA/article/view/74291>. Acesso: em 17 maio 2023.

COSTA, Dora L; YETTER, Noelle; DESOMER, Heather. Intergenerational transmission of paternal trauma among US Civil War ex-POWs. **Proceedings of the National Academy of Sciences**, v. 115, n. 44, 30 out. 2018. Disponível em: <https://www.pnas.org/doi/10.1073/pnas.1803630115>. Acesso em: 04 abr. 2023.

CYTRYNOWICZ, Roney. **Guerra sem guerra: A mobilização e o cotidiano em São Paulo durante a Segunda Guerra Mundial**. São Paulo: Ed. Da Universidade de São Paulo/Geração Editorial, 2000.

CYTRYNOWICZ, Roney. Onde estão os livros sobre a FEB aos 70 anos do fim da Guerra? **Publishnews**, São Paulo, 26 maio 2015. Disponível em: <https://www.publishnews.com.br/materias/2015/05/26/82048-onde-estao-os-livros-sobre-a-feb-aos-70-anos-do-fim-da-guerra>. Acesso em: 04 mar. 2022.

DANTAS, Wanderson Ramonn Pimentel; ARAÚJO, Johny Santana. Entre a ficção e a realidade? Guerra em surdina e Boris Schnaiderman à luz da reflexão entre memória, história e literatura de testemunho. **Temáticas**, Campinas, v. 28, n. 56, ago.-dez. 2020. P. 137-166.

DAVIES, Peter Ho. **The Welsh Girl**. Nova Iorque: Houghton Mifflon, 2007.

DAVIES, Peter Ho. An interview with Peter Ho Davies [entrevista para BookBrowse]. **BookBrowse**, Saratoga, [s.d.] Disponível em: [https://www.bookbrowse.com/author\\_interviews/full/index.cfm/author\\_number/1432/peter-ho-davies](https://www.bookbrowse.com/author_interviews/full/index.cfm/author_number/1432/peter-ho-davies). Acesso em: 21 mar. 2023.

DAWES, James. The American War Novel. *In*: MACKAY, Marina (org.). **The Cambridge Companion to the Literature of World War II**. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2009. cap. 4, p. 56-66.

DE CERTEAU, Michel. **A Escrita da História**. Tradução Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

DE GROOT, Jerome. **Remaking History: The past in contemporary historical fictions**. Nova Iorque: Routledge, 2016. *E-book*.

DE GROOT, Jerome. **The Historical Novel**. Nova Iorque: Routledge. 2010. *E-book*. (Série The New Critical Idiom).

DE MAN, Paul. A autobiografia como des-figuração. Tradução J. Wolff. **Sopro**, Florianópolis, n. 71, maio 2012, p. 2 – 12. Disponível em: <http://culturaebarbarie.org/sopro/n71scribd.pdf>. Acesso em: 04 mar. 2022.

DE MARCO, Valeria. Na poeira do romance histórico. *In*: BOECHAT, Maria Cecília; OLIVEIRA, Paulo Motta; OLIVEIRA, Silvara Maria Pessoa de (orgs.) **Romance histórico: recorrências e transformações**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2000. p. 313 – 328.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. Tradução Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. São Paulo: 34, 2020.

DOERR, Anthony. **Four Seasons in Rome**. Londres: 4<sup>th</sup> Estate, 2016. *E-book*.

DOERR, Anthony. **All the Light We Cannot See**. Nova Iorque: Scribner, 20<sup>a</sup>4a.

DOERR, Anthony. Anthony Doerr in town to discuss ‘All the Light We Cannot See’ [entrevista a John Wilkens]. **San Diego Tribune**, San Diego, 26 jul. 2014b. Books. Disponível em: <https://www.sandiegouniontribune.com/entertainment/books/sdut-anthony-doerr-light-cannot-see-interview-2014jul26-htlstory.html>. Acesso em: 25 mar. 2023.

DOERR, Anthony. **Interview with Anthony Doerr, author of All the Light We Cannot See** [Entrevista a Jill Owens]. Portland, 20<sup>a</sup>5a. Medium: @Powells. Disponível em: <https://medium.com/@Powells/interview-with-anthony-doerr-author-of-all-the-light-we-cannot-see-3a3a501ccad2>. Acesso em: 24 mar. 2023.

DOERR, Anthony. How Anthony Doerr Came to Write ‘All the Light We Cannot See’. **Huffpost**, Nova Iorque, 15 maio 2015b. Contributor. Disponível em: [https://www.huffpost.com/entry/how-anthony-doerr-came-to\\_b\\_6926412](https://www.huffpost.com/entry/how-anthony-doerr-came-to_b_6926412). Acesso em: 26 mar. 2023.

DOERR, Anthony. Q&A: Anthony Doerr, author of ‘All the Light We Cannot See,’ in Mesa 4/3 [Entrevista a Barbara VanDenburgh]. Phoenix, 29 mar. 2017. Books. Disponível em: <https://www.azcentral.com/story/entertainment/books/2017/03/29/anthony-doerr-all-the-light-we-cannot-see-interview/99758498/>. Acesso em: 24 abr. 2023.

DOERR, Anthony. Further Reading. **Anthony Doerr**. [s.l.], 2021. *All the Light We Cannot See*. Disponível em: <https://www.anthonydoerr.com/all-the-light-we-cannot-see-further-reading>. Acesso em: 23 maio 2023.

DOERR, Anthony. Pulitzer Prize winner Anthony Doerr is coming to San Diego [Entrevista a Julia Dixon Evans]. **KBPS**, San Diego, 21 fev. 2023. Local. Disponível em: <https://www.kpbs.org/news/local/2023/02/21/pulitzer-prize-winner-anthony-doerr-is-coming-to-san-diego>. Acesso em: 23 mar. 2023.

DYER, Lucinda. Romance: In Its Own Time. **Publishers Weekly**, Nova Iorque, 13 jun. 2005. Story Tools. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20071113130516/http://www.publishersweekly.com/article/CA607853.html?industryid=23602&industry=Romance+Books&q=paranormal+romance+genre>. Acesso em: 04 mar. 2022.

EDER, Richard. Crosscurrents of Identities: British Soldiers, German Prisoners and a Welsh Barmaid. **The New York Times**, Nova Iorque, 02 maio 2007. Books of the Times. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2007/05/02/books/02eder.html>. Acesso em: 22 mar. 2023.

EDITIONS of To Die in Spring by Ralf Rothmann. **GoodReads**, San Francisco, 2023a. Disponível em: [https://www.goodreads.com/work/editions/43767143-im-fr-hling-sterben?filter\\_by\\_format=Hardcover&sort=num\\_ratings&utf8=%E2%9C%93](https://www.goodreads.com/work/editions/43767143-im-fr-hling-sterben?filter_by_format=Hardcover&sort=num_ratings&utf8=%E2%9C%93). Acesso em: 24 mar. 2023.

EDITIONS of The Welsh Girl by Peter Ho Davies. **GoodReads**, San Francisco, 2023b. Disponível em: [https://www.goodreads.com/work/editions/268899-the-welsh-girl?filter\\_by\\_format=Paperback&sort=num\\_ratings&utf8=%E2%9C%93](https://www.goodreads.com/work/editions/268899-the-welsh-girl?filter_by_format=Paperback&sort=num_ratings&utf8=%E2%9C%93). Acesso em: 24 mar. 2023.

EDITIONS of All the Light We Cannot See by Anthony Doerr. **GoodReads**, San Francisco, 2023c. Disponível em: [https://www.goodreads.com/work/editions/25491300-all-the-light-we-cannot-see?filter\\_by\\_format=Paperback&page=3&sort=num\\_ratings&utf8=%E2%9C%93](https://www.goodreads.com/work/editions/25491300-all-the-light-we-cannot-see?filter_by_format=Paperback&page=3&sort=num_ratings&utf8=%E2%9C%93). Acesso em: 24 mar. 2023.

EGAN, Jennifer. Through the Prison Camp Fence. **The New York Times Book Review**, Nova Iorque, 18 fev. 2007. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2007/02/18/books/review/Egan.t.html>. Acesso em: 22 mar. 2023.

EGIDO LEÓN, Maria de los Ángeles. Franco y las potencias del Eje: la tentación intervencionista de España en la Segunda Guerra Mundial. **Espacio Tiempo y Forma, Série V, Historia Contemporânea**, [S.l.], n.2, 1989.

ERB, Andreas. Ralf Rothmann. In: RUCKABERLE, Axel (ed.) **Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur (KLG)**. Stuttgart: Richard Boorberg Verlag, 2011. Disponível em: <http://www.nachschlage.net/search/klg/Ralf+Rothmann/473.html>. Acesso em: 11 mar. 2023.

ERLL, Astrid. **Memory in Culture**. Tradução Sara B. Young. Hampshire: Macmillan, 2011.

EVANS, Richard J. **Terceiro Reich Em Guerra**. Tradução Lúcia Brito e Solange Pinheiro. 3. Ed. São Paulo: Planeta, 2016.

FABER, Sebastiaan. La literatura como acto afiliativo: la nueva novela de la Guerra Civil (2000-2007). In: ÁLVAREZ-BLANCO, Palmar, DORCA, Toni (orgs.). **Contornos de la narrativa española actual (2000-2010): un diálogo entre creadores y críticos**. Madrid: Iberoamericana, 2010. P. 101-110.

FABER, Sebastiaan. Actos afiliativos y postmemoria: asuntos pendientes. **Pasavento: Revista de Estudios Hispánicos**, Madri, v.2, n. 2, inverno de 2014, p. 136-155.

FERRAZ, Francisco Cesar Alves. Considerações historiográficas sobre a participação brasileira na Segunda Guerra Mundial: balanço da produção bibliográfica e suas tendências. **Revista Esboços**, Florianópolis, v. 22, n. 34, 2016. P. 207-232.

FERRAZ, Francisco César Alves; LOCASTRE, Aline Vanessa. O ceticismo da memória: considerações sobre narrativas de dois veteranos da Força Expedicionária Brasileira. **Militares e Política**, Rio de Janeiro, n. 2, 2008. P. 81-98.

FREITAS, Marcus Vinícius de. À guisa de prefácio: entre silogismo e metáfora. In: BOECHAT, Maria Cecília; OLIVEIRA, Paulo Motta; OLIVEIRA, Silvara Maria Pessôa de (orgs.) **Romance histórico: recorrências e transformações**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2000. P. 9 – 16.

RUF, Oliver. Ralf Rothman. In: FREUDENSTEIN-ARNOLD, Christiane (org). **Kindler Kompakt: Deutsche Literatur der Gegenwart**. Berlin: Springer-Verlag, 2016.

FUSSELL, Paul (ed.). **The Bloody Game: An Anthology of Modern War**. Londres: Abacus, 1992.

FUSSELL, Paul. **The Great War and Modern Memory**. Nova Iorque: Oxford University Press, 2000.

GARRET, Leah. **Young Lions: how Jewish authors reinvented the American war novel**. Evanston: Northwestern University Press, 2015. *E-book*.

GILLESPIE, David. War and Patriotism: Russian War Films and the Lessons for Today. In: BRAGANÇA, Manuel, TAME, Peter. **The Long Aftermath: Cultural Legacies of Europe at War 1936-2016**. Nova Iorque: Berghahn, 2018. P. 344-357.

GLASS, Andrew. President Bush cites ‘axis of evil,’ Jan. 29, 2002. **Politico**, Washington, 29 de jan. de 2019. Disponível em: <https://www.politico.com/story/2019/01/29/bush-axis-of-evil-2002-1127725>. Acesso em: 04 mar. 2022.

GÓMEZ, César Utrera-Molina. “Añoranza de Guerra”, novela histórica sobre la División Azul. **RevistaDeArte – Logopress**, 10 abr. 2011. Arte, Educación y Política. Disponível em: <https://www.revistadearte.com/2011/04/10/anoranza-de-guerra-novela-historica-sobre-la-novela-historica/>. Acesso em: 20 mar. 2023.

GONZÁLEZ-RUIBAL, Alfredo. La historia que viene con la ultraderecha. **Público**, Barcelona, 18 jun. 2023. Otras Miradas. Disponível em: <https://blogs.publico.es/otrasmiradas/73478/la-historia-que-viene-con-la-ultraderecha>. Acesso em: 30 jun. 2023.

GUZMÁN MORA, Jesús. Presos en Rusia: la memoria española del Gulag durante el franquismo (1954-1975). **Quaderns de Filologia: Estudis Literaris**. Valencia, v. 21, 2016b. p. 101-118.

GUZMÁN MORA, Jesús. Representaciones de la División Azul en la narrativa española actual (2005-2016). **Anuario de Estudios Filológicos**, Badajoz, v. 42, 2019. P. 133-149.

GUZMÁN MORA, Jesús. **Visiones de Rusia en la Narrativa Española: El caso de la División Azul**. 2016. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Universidad de Salamanca, Salamanca, 2016<sup>a</sup>.

HALBWACHS, Maurice. **The collective memory**. Tradução Francis J. Ditter, Jr.; Vida Yazdi Ditter. Nova Iorque: Harper & Row, 1980.

HALBWACHS, Maurice. **On collective memory**. Tradução Lewis A. Coser. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.

HARDCOVER Fiction. **The New York Times**, Nova Iorque, 08 jan. 2017. Best Sellers. Disponível em: <https://www.nytimes.com/books/best-sellers/2017/01/08/hardcover-fiction/>. Acesso em: 23 mar. 2023.

HARRIS, Mark. **Five came back: a story of Hollywood and the Second World War**. Nova Iorque: Penguin Books. 2014. *E-book*.

HARTLEY, L. P. **The Go-Between**. Londres: Penguin Random House UK, 1997. *E-book*.

HAYES, Chris. The Good War on Terror. **Chris Hayes**, 08 set. 2006. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20220223190105/https://chrishayes.org/articles/the-good-war-on-terror/> Acesso em: 04 mar. 2022.

HELLER, Joseph. **Catch-22**. Nova Iorque: Simon & Schuster, 2011. *E-book*.

HIRSCH, Marianne. The Generation of Postmemory. **Poetics Today**, Tel Aviv, v. 29, n. 1, 2008. P. 103-128.

HIRSCH, Marianne. **The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust**. Nova Iorque: Columbia University Press, 2012.

HISTORY OF the BBC. Start of Forces Programme. **BBC**, Londres, [s.d.]a. Disponível em: <https://www.bbc.com/historyofthebbc/anniversaries/january/forces-programme/>. Acesso em: 05 maio 2023.

HISTORY OF the BBC. Start of the Light Programme. **BBC**, Londres, [s.d.]b. Disponível em: <https://www.bbc.com/historyofthebbc/anniversaries/july/start-of-the-light-programme/>. Acesso em: 05 maio 2023.

HOGGARD, Liz. A Chinese Welshman in the USA. **The Guardian**, Londres, 13 maio 2007. **The Observer**. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2007/may/13/fiction.features>. Acesso em: 22 mar. 2023.

HOISEL, Evelina. Boris Schnaiderman: Literatura e Testemunho. *In*: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA: CIRCULAÇÃO, TRAMAS E SENTIDOS NA LITERATURA, 16., 2018, Uberlândia. **Anais [...]**. Uberlândia: UFU, 2018, p. 2747-2754.

HOISEL, Evelina. Boris Schnaiderman: Um intelectual entre fronteiras. *In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA: EXPERIÊNCIAS LITERÁRIAS, TEXTUALIDADES CONTEMPORÂNEAS*, 15., 2016, Rio de Janeiro. *Anais [...]*. Rio de Janeiro: UERJ, 2016, p. 3691-3699.

HÖLBLING, Walter. The Second World War: American writing. *In: MCLOUGHLIN, Kate (org.). The Cambridge Companion to War Writing*. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2009, cap. 18, p. 212-225.

HOLMAN, Clarence Hugh. **A handbook to literature**. 4<sup>th</sup> ed. Indianapolis: Bobbs-Merrill Educational Publishing, 1980.

HOMBERGER, Eric. The American War Novel and the Defeated Liberal. *In: HIGGINS, Ian (ed.). The Second World War in Literature*. Edimburgo: Scottish Academic Press, 1986. p. 32-44.

HOMERO. **Iliada**. Tradução Carlos Alberto Nunes. 25. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

HUGHES, Helen. **The Historical Romance**. Londres: Routledge, 2005.

HUTCHEON, Linda. **A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction**. Nova Iorque: Routledge, 2004.

HYNES, Samuel. **A War Imagined: The First World War and English Culture**. Londres: Pimlico, 2011. *E-book*.

HYNES, Samuel. **The Soldiers' Tale: Bearing Witness to Modern War**. Nova Iorque: Penguin, 1997.

IFOP; METRONEWS. **La nation qui a le plus contribué à la défaite de l'Allemagne**. Paris: Ifop, 2015. Disponível em: [https://www.ifop.com/wp-content/uploads/2018/03/3025-1-study\\_file.pdf](https://www.ifop.com/wp-content/uploads/2018/03/3025-1-study_file.pdf). Acesso em: 04 mar. 2022.

IMDB.COM, INC. **IMDb Advanced Search**, 2020. Disponível em: <https://www.imdb.com/search/>. Acesso em: 25 jun. 2020.

JACK, Ian. Best of Young British Novelists 2003: Introduction. **Granta**, Cambridge, n. 81, 14 abr. 2003. Disponível em: <https://granta.com/introduction-boybn03/>. Acesso em: 22 mar. 2023.

JORNALISTA lança livro 'Amor entre Guerras' hoje em Mogi. **Diário de Suzano**, Suzano, 07 dez. 2015. Disponível em: <https://www.diariodesuzano.com.br/destaque/jornalista-lanca-livroamor-entre-guerras-hoje-em-mogi/14674/>. Acesso em: 15 mar. 2023.

KLEIN, Holger. Britain. *In: KLEIN, Holger (ed.). The Second World War in Fiction*. Londres: Macmillan, 1984.

KRIMMER, Elisabeth. **The Representation of war in German literature: from 1800 to the present**. Cambridge: Cambridge University Press. 2010.

LANÇAMENTO do livro: Amor entre guerras. **Made in Japan**, São Paulo, 12 dez. 2015. Entretenimento. Imigração. Disponível em: <https://madeinjapan.com.br/2015/12/12/lancamento-do-livro-amor-entre-guerras/>. Acesso em: 15 mar. 2023.

LARRAZ, Fernando. La Guerra Civil en la última ficción narrativa española. **Studia Historica Historia Contemporánea**, Salamanca, v. 32, 2014. p. 345-356.

LASSNER, Phyllis. **British Women Writers of World War II: Battlegrounds of their Own**. Londres: Macmillan Press, 1998.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet**. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LEVI, Primo. **Os afogados e os sobreviventes: os delitos, os castigos, as penas, as impunidades**. Tradução Luiz Sérgio Henriques. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

LIMA, Christini Roman de. **Sob as cores da barbárie: O imaginário da Segunda Guerra Mundial no horizonte literário brasileiro e português**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2021. *E-book*.

LINDSAY, Jean. **The Great Strike: A History of the Penrhyn Quarry Dispute of 1900-1903**. Devon: David & Charles, 1987.

LIST OF WORLD WAR I FILMS. *In: Wikipedia: The Free Encyclopedia*. Flórida: Wikimedia Foundation, 2020. Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_World\\_War\\_I\\_films](https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_World_War_I_films). Acesso em: 25 jun. 2020.

LIST OF WORLD WAR II FILMS SINCE 1990. *In: Wikipedia: The Free Encyclopedia*. Flórida: Wikimedia Foundation, 2020. Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_World\\_War\\_II\\_films\\_since\\_1990](https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_World_War_II_films_since_1990). Acesso em: 25 jun. 2020.

LOCKWOOD, Brad. High Ratings Aside, Where's the History on History? **Forbes**, Nova Jérsei, 17 out. 2011. Tech. Disponível em: <https://www.forbes.com/sites/bradlockwood/2011/10/17/high-ratings-aside-wheres-the-history-on-history/?sh=201932226ff0>. Acesso em: 04 mar. 2022.

LOWENTHAL, David. **The Past is a Foreign Country**. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. Tradução José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34, 2009.

LUKÁCS, György. **O romance histórico**. Tradução Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

MAILER, Norman. **The Naked and the Dead**. [S.l.]: Odyssey Editions, 2010. *E-book*.

MALIN, Mauro. Mundo digital atropela revistas de História. **Observatório da Imprensa**, Campinas, 8 set. 2006. Monitor da Imprensa. Disponível em: [www.observatoriodaimprensa.com.br/codigo-aberto/mundo-digitalatropela-revistas-de-historia/](http://www.observatoriodaimprensa.com.br/codigo-aberto/mundo-digitalatropela-revistas-de-historia/). Acesso em: 04 mar. 2022.

MALVESTIO, Marco. **The Conflict Revisited: The Second World War in Post-Postmodern Fiction**. Oxford: Peter Lang Group AG, 2021. *E-book*.

MAN FINED for racism after Welsh sheep slur. **The Telegraph**, Londres, 28 abr. 2013. UK News. Disponível em: <https://www.telegraph.co.uk/news/uknews/law-and->

order/10023732/Man-fined-for-racism-after-Welsh-sheep-slur.html. Acesso em: 29 maio 2023.

MANZONI, Alessandro. **On the Historical Novel**. Tradução Sandra Bermann. Lincoln: University of Nebraska Press, 1996.

MARRUS, Michael R. Historiography. In: LAQUEUR, Walter (ed.). **The Holocaust Encyclopedia**. New Haven: Yale University Press, 2001. p. 279-285.

MATA MACHADO, José Otaviano. Reinventing oneself: war, trauma and science-fiction in Kurt Vonnegut's *Slaughterhouse-Five*. In: CORNELSEN, Elcio, JAECKEL, Volker (orgs.). **Memórias da Segunda Guerra Mundial: Imagens, testemunhos e ficções**. Rio de Janeiro: Jaguatirica, 2018. (p. 141-156).

MATA MACHADO, José Otaviano. “Nuestra Guerra”: Ecos da Guerra Civil em La Añoranza de Guerra, de Blanco Corredoira. In: CORNELSEN, Elcio Loureiro, VIEIRA, Elisa Amorim, MARTIN, Ivan Rodrigues (orgs.). **1939: o ano que não acabou**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2020. (p. 135-157)

MAXIMIANO, C. C.; BONALUME N., R. **Brazilian Expeditionary Force in World War II**. Oxford: Osprey, 2011. (Men-at-war). *E-book*.

MCLOUGHLIN, Kate. War and words. In: MCLOUGHLIN, Kate. (org.) **The Cambridge Companion to War Writing**. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. p. 15 – 24.

MEMORIA BLAU. **ANORANZA DE GUERRA - Jose Maria Blanco Corredoira**. [s.l.], 2011. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20230317161541/http://memoriablau.es/viewtopic.php?f=6&t=15549&view=next>. Acesso em: 17 mar. 2023

MENGHAM, Rod. British fiction of the war. In: MACKAY, Marina (org.) **The Cambridge Companion to the Literature of World War II**. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2009. cap. 15, p. 26 – 42.

MEWS, Siegfried. **Günter Grass and His Critics: From *The Tin Drum* to *Crabwalk***. Rochester: Camden House, 2008.

MIRANDA, José Américo. Romance e História. In: BOECHAT, Maria Cecília; OLIVEIRA, Paulo Motta; OLIVEIRA, Silvara Maria Pessôa de (orgs.) **Romance histórico: recorrências e transformações**. Belo Horizonte: FALÉ/UFMG, 2000. p. 17 – 26.

MUSEO DEL EJÉRCITO. Fotografías. División Azul. Teniente Miguel Altura Martinez/Roca, Estudio de arte. 1943. Disponível em: <https://bibliotecavirtual.defensa.gob.es/BVMDefensa/es/consulta/registro.do?id=26633>. Acesso em: 16 mar. 2023.

NETTO, Carlos Eduardo Fernandes. Prosa de ficção brasileira sobre a Segunda Guerra Mundial. **Revista Literatura e Autoritarismo**, Santa Maria, n. 13, jan.-jun. 2009. p. 6-21.

NIHN, Bao. **The Sorrow of War: a novel of North Vietnam**. Tradução Phan Thank Hao. Nova Iorque: Anchor Books, 2017. *E-book*.

NISHIHATA, Marianne. **Amor entre guerras: o romance entre uma carioca e um japonês que lutou pelo Brasil na 2ª Guerra Mundial**. São Paulo: Planeta, 2015.

NORA, Pierre *et al.* **Realms of Memory: Rethinking the French Past**. v. 1. Conflicts and divisions. Tradução Arthur Goldhammer. Nova Iorque: Columbia University Press, 1996.

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

O'BRIEN, Tim. How to Tell a True War Story. *In: The Things They Carried*. Boston: Mariner Books, 2009. p. 64 – 81.

OLIVEIRA, Edilan Martins. **No front da memória: As batalhas pelos espólios da Segunda Guerra Mundial em Belo Horizonte (1945-2020)**. 2021. Dissertação (Mestrado em Patrimônio Cultural, Paisagens e Cidadania) – Universidade Federal de Viçosa, Viçosa, 2021.

ORTEGA, Manuel. Corredoiira desgrana sin rencores los recuerdos de un divisionario. **El Semanal Digital**. Madrid, 09 maio 2011. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20110812020602/http://www.elsemanaldigital.com/sin-odio-y-sin-rencor-corredoiira-desgrana-los-recuerdos-de-un-divisionario-azul-114430.htm>. Acesso em: 20 mar. 2023.

OTREMBIA, Gérard. Ralf Rothmann: Im Frühling sterben – Roman. **Sounds & Books**, [s.l.], 12 jul. 2015. Literatur. Disponível em: <https://www.soundsandbooks.com/ralf-rothmann-im-fruehling-sterben-roman/>. Acesso em: 14 mar. 2023.

PEREIRA, Valéria Sabrina. Guerra aérea na literatura alemã e o caso de *Vergeltung*, de Gert Ledig. **Aletria**, Belo Horizonte, v. 23, n. 2, 2013. p. 93-107.

RACOLȚA, Remus. Die Sünden des Vaters und die des Sohnes. **Allgemeine Deutsche Zeitung für Rumänien**, Bucareste, 15 ago. 2018. Disponível em: <https://adz.ro/artikel/artikel/die-suenden-des-vaters-und-die-des-sohnes>. Acesso em: 15 ago. 2023.

RADWAY, Jance A. **Reading the Romance: Women, Patriarchy, and Popular Literature**. 2 ed. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2009.

RAU, Petra. **Our Nazis: Representations of Fascism in Contemporary Literature and Film**. Edimburgo: Edinburgh University Press. 2013.

RAU, Petra. The War in Contemporary Fiction. *In: MACKAY, Marina (org.) The Cambridge Companion to the Literature of World War II*. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2009. cap. 15, p. 207-218.

RAWLINSON, Mark. The Second World War: British writing. *In: MCLOUGHLIN, Kate (org.) The Cambridge Companion to War Writing*. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2009, cap. 18, p. 197-211.

REMARQUE, Erich Maria. **All Quiet on the Western Front**. Tradução A. W. Wheen. Nova Iorque: Random House, 2013. *E-book*.

RICŒUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução: Alain François *et al.* Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

RIDING, Alan. Günter Grass Under Siege After Revealing SS Past. **The New York Times**, Nova Iorque, 17 ago. 2006. Arts. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2006/08/17/arts/17gras.html>. Acesso em: 16 abr. 2023.

ROMANCE histórico retrata Mogi das Cruzes da década de 1940. **PortalNews**, Mogi das Cruzes, 26 nov. 2015. Literatura. Disponível em: <https://www.portalnews.com.br/2015/11/variedades/18012-romance-historico-retrata-mogi-das-cruzes-da-decada-de-1940.html>. Acesso em: 15 mar. 2023.

ROSENHECK, Uri. Entre a comemoração do passado e a construção do futuro: os monumentos da FEB em seus contextos. **Militares e Política**, Rio de Janeiro, n. 3, 2008. p. 7-16.

ROSENHECK, Uri. **Fighting for Home Abroad: Remembrance and Oblivion of World War II in Brazil**. 2011. Tese (Doutorado em História) – Emory University, Atlanta, 2011.

ROSS, Corey. **Media and the Making of Modern Germany: Mass Communications, Society and Politics from the Empire to the Third Reich**. Oxford: Oxford University Press, 2008.

ROTHMANN, Ralf. Ich sehe keinen Anfang und kein Ende [Entrevista concedida ao Freitag]. **der Freitag**, Berlim, 28 set. 2000. Kultur. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20230309194224/https://www.freitag.de/autoren/der-freitag/ich-sehe-keinen-anfang-und-kein-ende>. Acesso em: 09 mar. 2023.

ROTHMANN, Ralf. “...dass sie uns Kindern das Taschengeld aus den Spargbüchsen klaute“ [Entrevista cedida a Sebastian Hammelehle]. **Spiegel**, Hamburgo, 02 maio 2018. Kultur. Disponível em: <https://www.spiegel.de/spiegel/bestseller-autor-ralf-rothmann-ueber-seine-familiengeschichte-a-1205343.html>. Acesso em: 26 jun. 2023.

ROTHMANN, Ralf. **Im Frühling sterben**. Berlim: Suhrkamp, 2019.

ROTHMANN, Ralf. **To Die in Spring**. Tradução Shaun Whiteside. Londres: Picador, 2017. *E-book*.

SANTANA, Jamile. História de amor que começou em Mogi e sobreviveu à guerra vira livro. **G1 Mogi das Cruzes e Suzano**, Mogi das Cruzes, 07 dez. 2015. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/mogi-das-cruzes-suzano/noticia/2015/12/historia-de-amor-que-comecou-em-mogi-e-sobreviveu-guerra-vira-livro.html>. Acesso em: 15 mar. 2023.

SCHNAIDERMAN, Boris. A guerra em surdina de Boris Schnaiderman: uma entrevista e algumas interferências [Entrevista cedida a Antonio Pedro Tota, César Campinani Maximiano e Adriano Maragoni]. **Projeto História**, São Paulo, v. 30, jun. 2005. p. 327-342.

SCHNAIDERMAN, Boris. Autor e obra [Entrevista concedida a O Jornal]. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 14 fev. 1965. Caderno 3, p. 2. Disponível em: [http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=110523\\_06&pagfis=41815](http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=110523_06&pagfis=41815). Acesso em: 04 mar. 2022.

SCHNAIDERMAN, Boris. De Odessa a São Paulo: uma vida traduzida [Entrevista cedida a Saul Kirschbaum]. **Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG**, Belo Horizonte, v. 3, n. 5, out. 2009.

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

SCHOEPS, Karl-Heinz. **Literature and Film in the Third Reich**. Tradução Kathleen M. Dell’Orto. Nova Iorque: Camden House, 2003.

SEBALD, W. G. **Guerra aérea e literatura: com ensaio sobre Alfred Andersch**. Tradução Carlos Abbenseth e Frederico Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SEIFFERT, Rachel. My grandparents were Nazis. I can't remember a time when I didn't know this. **The Guardian**, Londres, 27 maio 2017a. Point of View. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2017/may/27/grandparents-nazis-inspired-my-novel-about-holocaust>. Acesso em: 04 mar. 2022.

SEIFFERT, Rachel. To Die in Spring by Ralf Rothmann review: a brutal coming of age in Nazi Germany. **The Guardian**, Londres, 21 jul. 2017b. Review. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2017/jul/21/to-die-in-spring-ralf-rothmann-review-nazi-germany-waffen-ss>. Acesso em: 14 mar. 2023.

SEGAL, Fred. **Freezing Cold Takes NFL: Football Media's Most Inaccurate Predictions - and the Fascinating Stories Behind Them**. Filadélfia: Running Press, 2022.

SEGAL, Fred. **Freezing Cold Takes**. West Palm Beach, 2010. Twitter: @OldTakesExposed. Disponível em: <https://twitter.com/OldTakesExposed>. Acesso em: 23 abr. 2023

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Zeugnis” e “Testimonio”: um caso de intraduzibilidade entre conceitos. **Letras**, Santa Maria, v.1, n. 22, p. 121-130, 2001.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. O testemunho: entre a ficção e o “real”. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). In: **História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes**. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma – A questão dos testemunhos de catástrofes históricas. **Psicologia Clínica**, Rio de Janeiro, v. 20, n.1, p. 65-82, 2008.

SILVA, Alec (org.). **II Guerra Mundial: a cobra vai fumar**. São Paulo: Cartola Editora, 2019a.

SILVA, Arlenice Almeida da. Apresentação. In: LUKÁCS, György. **O romance histórico**. Tradução Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

SILVA, José Otaviano da Mata Machado. **The present of the past: representation of war, testimony and ideology in 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> century war orphan narratives**. 2016. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

SILVA, Pedro Miguel. Folio 2019: Ralf Rothmann falou-nos de uma guerra que nunca acaba. **Deus Me Livro**, [s.l.], 17 out. 2019b. Mil Folhas. Disponível em: <https://deusmelivro.com/mil-folhas/folio-2019-ralf-rothmann-falou-nos-de-uma-guerra-nunca-acaba-17-10-2019/>. Acesso em: 15 mar. 2023.

SIMMONS, David. ‘The War Parts, Anyway, Are Pretty Much True’: Negotiating the Reality of World War II in *Slaughterhouse-Five* and *Catch-22*. In: MUSTAZZA, Leonard (ed.). **Critical Insights: Slaughterhouse-Five by Kurt Vonnegut**. Pasadena: Salem Press, 2011. p. 64-79.

SINFIELD, Alan. **Literature Politics and Culture in Postwar Britain**. Londres: The Athlone Press, 1997.

SMALLMAN, Shawn C. The Official Story: The Violent Censorship of Brazilian Veterans, 1945-1954. **Hispanic American Historical Review**, Durham, v. 78, n. 2, 1998. p. 229-259.

SOARES, Ana Carolina. A história do “japonês paulistano” que combateu na II Guerra Mundial. **Veja São Paulo**, São Paulo, 01 jun. 2017. Cidades. Disponível em: <https://vejasp.abril.com.br/cidades/amor-entre-guerras-livro/>. Acesso em: 15 mar. 2023.

SOUZA, Roberto de Mello. Com a morte entre as mãos [Entrevista cedida a Ricardo Bonalume Neto]. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 9 de julho de 1995. Caderno Mais. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/7/09/mais!/25.html>. Acesso em: 04 mar. 2022.

STUTTE, Harald; LUCKS, Günter. **Hitlers vergessene Kinderarmee**. Hamburgo: Rowohlt, 2014. *E-book*.

SULEIMAN, Susan Rubin. **Crises of Memory and the Second World War**. Cambridge: Harvard University Press. 2006. *E-book*.

TAVES, Brian. The History Channel and the Challenge of Historical Programming. **Film and History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies**, Appleton, v. 30, n. 2, 2000. p. 7-16

THE HISTORY and Science of Color Film: From Isaac Newton to the Coen Brothers. Los Angeles: Filmmaker IQ, 29 ago. 2013. 1 vídeo (21min). Publicado por Filmmaker IQ. Disponível em: [https://youtu.be/IRheZ\\_MUYiY](https://youtu.be/IRheZ_MUYiY). Acesso em: 04 mar. 2022.

THE STORY of Heath. **Heathkit Virtual Museum**, [s.l.], 2008. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20080920063440/http://www.heathkit-museum.com/hvmhistory.shtml>. Acesso em: 16 abr. 2023.

THE WELSH Girl by Peter Ho Davies. **The New Yorker**, Nova Iorque, 14 maio 2007. Briefly Noted. Disponível em: <https://www.newyorker.com/magazine/2007/05/21/the-welsh-girl>. Acesso em: 22 mar. 2023.

TIDWELL, Jenifer; BREWER, Charles; VALENCIA, Aynne. **Designing Interfaces: Patterns for Effective Interaction Design**. Sebastopol: O’Reilly, 2020.

TOMAIM, Cássio dos Santos. **Entrincheirados no Tempo: a FEB e os ex-combatentes no cinema documentário**. 2008. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual Paulista, Franca, 2008.

TOMAIM, Cássio dos Santos. Por que filmar a nossa guerra? A Segunda Guerra Mundial no cinema brasileiro: panorama histórico de 1940 a 2015. **Esboços**, Florianópolis, v. 22, n. 34, jul. 2016. p. 178-206.

TROMLY, Benjamin. ‘Denazification,’ Putin style. **The Seattle Times**, Seattle, 1 mar. 2022. Opinion. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20220302145502/https://www.seattletimes.com/opinion/denazification-putin-style/>. Acesso em: 2 mar. 2022.

UKRAINE / УКРАЇНА.  
<https://pbs.twimg.com/media/FMVnbBCWUAlYsdJ?format=jpg&name=small>. Kiev, 24 fev. 2022. Twitter: @Ukraine. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20220302145100/https://twitter.com/Ukraine/status/1496716168920547331>. Acesso em: 02 mar. 2022.

VALENCIA, Alberto Marín. **Espanoles en la resistencia francesa 1940-1945**. 2019. Tese (Doutorado em Sociedade e Cultura: História, Antropologia, Arte e Patrimônio) – Universidade de Barcelona, Barcelona, 2019.

VASCONCELOS, José Carlos. Resenha de: Mina R: narrativa. **Revista de História**, São Paulo, v. 48, n. 98, 1974. p. 611-612.

VIEIRA, Luiz Gustavo Leitão. **A Escrita da Guerra: areté, nós e kléos na análise de narrativas de guerra**. 2013. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

VIEIRA, Luiz Gustavo Leitão; MATA MACHADO, José Otaviano da. O museu e a fórmula: a natureza domada em *All the Light We Cannot See*, de Anthony Doerr. **Aletria Revista de estudos de literatura**, Belo Horizonte, v. 33, n.1, jan.-mar. 2023. p. 56-77. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/40052/37305>. Acesso em: 04 maio 2023.

VIETNAM WAR IN FILM. *In: Wikipedia: The Free Encyclopedia*. Flórida: Wikimedia Foundation, 2020. Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/Vietnam\\_War\\_in\\_film](https://en.wikipedia.org/wiki/Vietnam_War_in_film). Acesso em: 25 jun. 2020.

VOLLMANN, William T. Darkness Visible. **The New York Times**, Nova Iorque, 08 maio 2014. Sunday Book Review. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2014/05/11/books/review/all-the-light-we-cannot-see-by-anthony-doerr.html>. Acesso em: 26 mar. 2023.

WALDMAN, Berta. O Brasil no fogo cruzado: dois romances sobre a Segunda Guerra Mundial. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, n. 26, 2018. p. 12-21.

WESSELING, Elisabeth. **Writing history as a prophet: postmodernist innovations of the historical novel**. Amsterdam: Utrecht Publications in General and Comparative Literature, 1991.

WHITE, Hayden. Introduction: Historical Fiction, Fictional History, and Historical Reality. **Rethinking History: The Journal of Theory and Practice**, Londres, v. 9, n. 2-3, 2005. p. 147-157.

WHITE, Hayden. **Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe**. Baltimore: The Johns Hopkins University Press. 2014. *E-book*.

WHITE, Hayden. **The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation**. Baltimore: The Johns Hopkins University Press. 1990. *E-book*.

WINKELS, Hubert. **Ralf Rothmann trifft Wilhelm Raabe: Der Wilhelm-Raabe Literaturpreis – das Ereignis und die Folgen**. Göttingen: Wallstein, 2005.

WINTER, Jay. The Generation of Memory: Reflections on the “Memory Boom” in Contemporary Historical Studies. **Archives & Social Studies: A Journal of Interdisciplinary Research**, Cartagena, v. 1, n. 0, 2007.p. 363-397.

## BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

## FICÇÃO, POESIA, DRAMATURGIA E QUADRINHOS

- BALLARD, J. G. **Empire of the Sun**. Londres: 4<sup>th</sup> Estate, 2012. *E-book*.
- BALLARD, J. G. **The Kindness of Women**. Londres: 4<sup>th</sup> Estate, 2012. *E-book*.
- BAMM, Peter. **Die unsichtbare Flagge**. Berlin: Volk-und-Wissen-Verlag, 1989.
- BANDELE, Biyi. **Burma Boy**. Nova Iorque: Vintage Digital, 2013. *E-book*.
- BARNES, Julian. **Flaubert's Parrot**. Nova Iorque: Vintage, 2011. *E-book*.
- BARON, Alexander. **From the City, From the Plough**. Londres: Imperial War Museum, 2019. *E-book*.
- BARRERO, Joaquín M. **Detrás de la lluvia**. Madri: B de Books, 2014. *E-book*.
- BARTH, Stefan. **Es war einmal in Deutschland**. Berlim: [s.n.], 2017. *E-book*.
- BARTH-GRÖZINGER, Inge. **Geliebte Berthe**. Munique, 2016. *E-book*.
- BAXTER, Walter. **Look Down in Mercy**. Richmond: Valancourt Books, 2014.
- BENEDICT, Marie. **The Only Woman in the Room**. Londres: Hodder & Stoughton, 2019. *E-book*.
- BENN, James R. **Billy Boyle: A World War II Mystery**. Nova Iorque: Soho Press, 2006. *E-book*.
- BENSON, Clara. **In Darkness, Look for Stars**. Londres: Bookouture, 2020. *E-book*.
- BENSON, Clara. **The Stolen Letter**. Londres: Bookouture, 2020. *E-book*.
- BERGER, John. G.. Nova Iorque: Vintage, 2011. *E-book*.
- BEYER, Marcel. **Flughunde**. Frankfurt: Suhrkamp, 2016. *E-book*.
- BILLANY, Dan. **The Trap**. [s.l.]: Making History, 2018. *E-book*.
- BINET, Laurent. **HHhH**. Paris: Grasset, 2010. *E-book*.
- BOLAÑO, Roberto. **2666**. Madri: Alfaguara, 2016. *E-book*.
- BOLAÑO, Roberto. **El Tercer Reich**. Madri: Alfaguara, 2016. *E-book*.
- BOLAÑO, Roberto. **Estrella Distante**. Madri: Alfaguara, 2016. *E-book*.
- BOLAÑO, Roberto. **La literatura Nazi en América**. Madri: Alfaguara, 2016. *E-book*.
- BÖLL, Heinrich. **Kreuz ohne Liebe**. Munique: dtv Verlagsgesellschaft, 2006.
- BÖLL, Heinrich. **O anjo silencioso**. Tradução Karola Zimber. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.
- BÖLL, Heinrich. **Der Zug war pünktlich**. Colônia: Kiepenheuer & Witsch, 2009. *E-book*.
- BÖLL, Heinrich. **Wo warst du, Adam?**. Colônia: Kiepenheuer & Witsch, 2009. *E-book*.
- BOWEN, Elizabeth. **The Heat of the Day**. Nova Iorque: Vintage Digital, 2015. *E-book*.

- BOWEN, Rhys. **In Farleigh Field**. Seattle: Lake Union, 2017. *E-book*.
- BOWEN, Rhys. **The Tuscan Child**. Seattle: Lake Union, 2018. *E-book*.
- BOWEN, Rhys. **The Venice Sketchbook**. Seattle: Lake Union, 2021. *E-book*.
- BOWEN, Rhys. **The Victory Garden**. Seattle: Lake Union, 2019. *E-book*.
- BRECHT, Bertolt. **Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar**. Frankfurt: Suhrkamp, 1969.
- BRUBAKER, Ed; EPTING, Steve. **Capitão América – O Soldado Invernal**. Tradução Jotapê Martins. São Paulo: Panini Comics, 2019.
- CHARLES, Janet Skeslien. **The Paris Library**. Londres: Two Roads, 2021. *E-book*.
- CHAYKIN, Howard; JONHSON, Phillip Kennedy. **War is Hell**. Nova Iorque: Marvel Comics, 2019.
- CKVALHEIYRO, Julius. **Guerra 1939-1945**. São Paulo: Conrad, 2011.
- COSTA, M. A. **O Quarto Reich**. São Paulo: Livros de Guerra, 2018. *E-book*.
- COZZENS, James Gould. **Guard of Honor**. Boston: Mariner Books, 1964.
- CRESPO, Alberto. **De las memorias de un combatiente sentimental**, Madri: Haz, 1945.
- DALMASO, Renato. **O Elísio: uma jornada ao inferno**. Porto Alegre: Avec, 2019. *E-book*.
- DEGEN, Michael. **Blondi**. Hamburgo: Claassen, 2004.
- DESAI, Anita. **Baumgartner's Bombay**. Nova Iorque: Vintage Digital, 2012. *E-book*.
- DIAS GOMES. **O berço do herói**. Rio de Janeiro: Bertrand, 2015.
- DICK, Phillip K. **The Man in the High Castle**. Boston: Mariner, 2012. *E-book*.
- DOCTOROW, E.L. **Ragtime**. Nova Iorque: Random House, 2010. *E-book*.
- DOWNING, David. **Masaryk Station**. Londres: Old Street, 2013. *E-book*.
- DOWNING, David. **Potsdam Station**. Londres: Old Street, 2010. *E-book*.
- DOWNING, David. **Zoo Station**. Londres: Old Street, 2010. *E-book*.
- FALCO, Giorgio. **La gemella H**. Turim: Einaudi, 2014. *E-book*.
- FARRÉ ALBIÑANA, Jaime. **4 infantes, 3 luceros**. Tetúan: Tipografía Librería Escolar. 1949.
- FAULKNER, William. **Absalom, Absalom!**. Nova Iorque: Oxford University Press, 2003. *E-book*.
- FICHTE, Huber. **Detlevs Imitationen “Grünspan”**. Berlim: Fischer Taschenbuch, 2005.
- FINDLEY, Timothy. **Famous Last Words**. Nova Iorque: Delacorte, 1981.
- FOWLES, John. **The French Lieutenant's Woman**. Boston: Little, Brown and Company, 2012. *E-book*.
- GAISER, Gerd. **Die Sterbende Jagd**. Munique: Carl Hanser Verlag, 1978.

- GARCÍA LUNA, José. **Las Cartas del Sargento Basilio**. Barcelona: Editorial Pentágono, 1959.
- GELLHORN, Martha. **Point of no Return**. Nova Iorque: Open Road Media, 2016. *E-book*.
- GERLACH, Heinrich. **Die verratene Armee**. Munique: Herbig, 2000.
- GERLACH, Heinrich. **Durchbruch bei Stalingrad**. Munique: dtv Verlagsgesellschaft, 2016.
- GILBERS, Harald. **Endzeit**. Munique: Knaur eBook, 2017. *E-book*.
- GILBERS, Harald. **Germania**. Munique: Knaur eBook, 2013. *E-book*.
- GILBERS, Harald. **Hungerwinter**. Munique: Knaur eBook, 2020. *E-book*.
- GILBERS, Harald. **Luftbrücke**. Munique: Knaur eBook, 2021. *E-book*.
- GILBERS, Harald. **Odins Söhne**. Munique: Knaur eBook, 2015. *E-book*.
- GILBERS, Harald. **Totenliste**. Munique: Knaur eBook, 2018. *E-book*.
- GOMES, Dias. **O berço do herói**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2015.
- GONZÁLEZ, Javier. **La quinta corona**. Madri: Debolsillo, 2007.
- GRANDES, Almudena. **El corazón helado**. Barcelona: Tusquets, 2012. *E-book*.
- GREEN, Henry. **Caught**. Nova Iorque: Vintage Digital, 2013. *E-book*.
- GRASS, Günter. **Die Blechtrommel**. Göttingen: Steidl, 2015. *E-book*.
- GRASS, Günter. **Katz und Maus**. Göttingen: Steidl, 2015. *E-book*.
- GRASS, Günter. **Hundejahre**. Göttingen: Steidl, 2015. *E-book*.
- GRASS, Günter. **Örtlich betäubt**. Göttingen: Steidl, 2015. *E-book*.
- GRASS, Günter. **Aus dem Tagebuch einer Schnecke**. Göttingen: Steidl, 2015. *E-book*.
- GRASS, Günter. **Im Krebsgang**. Göttingen: Steidl, 2015. *E-book*.
- GROSSER, Samantha. **Another Time and Place**. Londres: Sam Grosser Books, 2010. *E-book*.
- GROSSER, Samantha. **The Officer's Affair**. Londres: Sam Grosser Books, 2018. *E-book*.
- GUIBERT, Emmanuel. **A Guerra de Alan: As memórias do Soldado Alan Ingram Cope**. Tradução Cláudio R. Martini. Campinas: Zarabatana. 2010.
- GWYNN-BROWNE, Arthur. **Gone for a Burton**. Londres: Chatto & Windus, 1945.
- HAHN, Ulla. **Unschärfe Bilder**. Berlim: Deutsche Verlags-Anstalt, 2013. *E-book*.
- HANNAH, Kristin. **The Nightingale**. Londres: Pan Books, 2015. *E-book*.
- HARRIS, Robert. **Fatherland**. Nova Iorque: Cornerstone Digital, 2012. *E-book*.
- HERNÁNDEZ NAVARRO, Antonio José. **Ida y vuelta**, Madri: Espasa-Calpe, 1971.
- HERNÁNDEZ NAVARRO, Antonio José. **Ida y vuelta**. Madri: Espasa-Calpe, 1971.

- HERSEY, John. **A Bell for Adano**. Nova Iorque: Vintage Books, 2019. *E-book*.
- HEWITT, Kate. **Into the Darkest Day**. Londres: Bookouture, 2020. *E-book*.
- HEWITT, Kate. **The Edelweiss Sisters**. Londres: Bookouture, 2021. *E-book*.
- HEWITT, Kate. **The Girl from Berlin**. Londres: Bookouture, 2021. *E-book*.
- HEYM, Stefan. **The Crusaders**. [S. l.]: Arcole Publishing, 2018. *E-book*.
- HOLBROOK, David. **Flesh Wounds**. Kent: Spellmount, 2007.
- HORBACH, Michael. **Die verratenen Söhne**. Munique: Franz Schneekluth Verlag, 1983.
- JAMES, Henry. **The Sense of the Past**. Los Angeles: Hardpress, 2018. *E-book*.
- JAMESON, Storm. **Then We Shall Hear Singing: a Fantasy in C Major**. Nova Iorque: Macauley, 1942.
- JENOFF, Pam. **The Diplomat's Wife**. Glasgow: HQ, 2012. *E-book*.
- JENOFF, Pam. **The Kommandant's Girl**. Toronto: Mira, 2016. *E-book*.
- JENOFF, Pam. **The Lost Girls of Paris**. Glasgow: HQ, 2017. *E-book*.
- JENOFF, Pam. **The Orphan's Tale**. Glasgow: HQ, 2017. *E-book*.
- JENOFF, Pam. **The Things We Cherished**. Londres: Sphere, 2011. *E-book*.
- JENOFF, Pam. **The Winter Guest**. Glasgow: HQ, 2014. *E-book*.
- JENOFF, Pam. **The Woman with the Blue Star**. Nova Iorque: Park Row, 2021. *E-book*.
- JENSEN, Liz. **War Crimes for the Home**. Londres: Bloomsbury, 2003.
- JONES, James. **From Here to Eternity**. Nova Iorque: Open Road Media, 2011. *E-book*.
- KASACK, Hermann. **Die Stadt hinter dem Strom**. Frankfurt: Suhrkamp, 2000.
- KEMPOWSKI, Walter. **Haben Sie Hitler gesehen?** Munique: Albrecht Knaus, 2012. *E-book*.
- KEMPOWSKI, Walter. **Tadellöser & Wolff**. Munique: Albrecht Knaus, 2015. *E-book*.
- KEMPOWSKI, Walter. **Uns geht's ja noch gold**. Munique: Albrecht Knaus, 2016. *E-book*.
- KENNEDY, A. L. **Day**. Nova Iorque: Vintage, 2008. *E-book*.
- KENNEDY, William. **Legs**. Nova Iorque: Penguin, 1983. *E-book*.
- KERTÉSZ, Imré. **Sorstalanság**. Budapest: Magvető, 1975.
- KIRST, Hans Hellmut. **08/15 Trilogie: In der Kaserne, Im Krieg, Bis zum bitteren Ende**. [S. l.]: AURIS Kommunikations- und Verlagsgesellschaft mbH, 2012.
- KLUGE, Alexander. **Schlachtbeschreibung**. Olten: Walter, 1964.
- KLUGE, Alexander. **Der Luftangriff auf Halberstadt am 8. April 1945**. Frankfurt: Suhrkamp, 2008.

- KONSALIK, Heinz G. **Das Herz der 6. Armee**. Konsalik Verlag, 2017. *E-book*.
- KONSALIK, Heinz G. **Der Arzt von Stalingrad**. Konsalik Verlag, 2021. *E-book*.
- KONSALIK, Heinz G. **Manöver im Herbst**. Konsalik Verlag, 2019. *E-book*.
- KONSALIK, Heinz G. **Sie fielen vom Himmel**. Konsalik Verlag, 2020. *E-book*.
- LARKIN, Philip. **Jill**. Londres: Faber and Faber, 2012. *E-book*.
- LAUB, Michel. **Diário da queda**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. *E-book*.
- LEDIG, Gert. **Vergeltung**. Frankfurt: Suhrkamp, 2001.
- LEE, Jing-Jing. **How We Disappeared**. Nova Iorque: Hanover Square Press, 2019. *E-book*.
- LING, Zhang. **A Single Swallow**. Tradução Shelly Bryant. Seattle: Amazon Crossing, 2020. *E-book*.
- LITTELL, Jonathan. **Les Bienveillantes**. Paris: Gallimard, 2011. *E-book*.
- LIVELY, Penelope. **Moon Tiger**. Nova Iorque: Grove Press, 2007. *E-book*.
- LOWRY, Robert. **Casualty**. Cambridge: New Directions, 1946.
- MAAS, Sharon. **The Soldier's Girl**. Londres: Bookouture, 2018. *E-book*.
- MAAS, Sharon. **The Violin Maker's Daughter**. Londres: Bookouture, 2019. *E-book*.
- MAAS, Sharon. **Those I Have Lost**. Londres: Bookouture, 2021. *E-book*.
- MAILER, Norman. **The Castle in the Forest: A novel**. Londres: Penguin Random House, 2007. *E-book*.
- MANN, Thomas. **Joseph und seine Brüder: Vier Romane in einem Band**. Berlin: S. Fischer, 2009. *E-book*.
- MANNING, Olivia. **Friends and Heroes**. Nova Iorque: Cornerstone Digital, 2011. *E-book*.
- MANNING, Olivia. **The Great Fortune**. Nova Iorque: Cornerstone Digital, 2013. *E-book*.
- MANNING, Olivia. **The Levant Trilogy**. Londres: Weidenfeld & Nicolson, 2013. *E-book*.
- MANNING, Olivia. **The Spoilt City**. Nova Iorque: Cornerstone Digital, 2011. *E-book*.
- MCEWAN, Ian. **Atonement**. Nova Iorque: Anchor Books, 2003. *E-book*.
- MENDELSSOHN, Peter de. **Die Kathedrale: Ein Sommernachtmahr**. Munique: Albrecht Knaus Verlag, 1983.
- MILLER, Betty. **On the Side of Angels**. Nova Iorque: Vintage Digital, 2015. *E-book*.
- MILLER, Merle. **That Winter**. Nova Iorque: Popular Library, 1948.
- MONTERO, Carla. **El invierno en tu rostro**. Madri: Plaza & Janés, 2016. *E-book*.
- MÜLLER, Herta. **Atemschaukel**. Berlin: Fischer Taschenbuch, 2011.
- NOLL, Dieter. **Die Abenteuer des Werner Holt**. Berlin: Aufbau Taschenbuch, 2012.

- NOSSACK, Hans Erich. **Nekyia**. Frankfurt: Suhrkamp, 2016.
- ONDAATJE, Michael. **The English Patient**. Londres: Bloomsbury, 2011. *E-book*.
- OPPENLANDER, Annette. **47 Tage: Wie zwei Jungen Hitlers letztem Befehl trotzen**. Solingen: [s.n.], 2019. *E-book*.
- OPPENLANDER, Annette. **Als Deutschlands Jungen ihre Jugend verloren**. Solingen: [s.n.], 2021. *E-book*.
- OPPENLANDER, Annette. **Erzwungene Wege**. Solingen: [s.n.], 2020. *E-book*.
- OPPENLANDER, Annette. **Ewig währt der Sturm**. Solingen: [s.n.], 2021. *E-book*.
- OPPENLANDER, Annette. **Leicht wie meine Seele**. Solingen: [s.n.], 2021. *E-book*.
- OPPENLANDER, Annette. **Vaterland, wo bist du?**. Solingen: [s.n.], 2019. *E-book*.
- PANIAGUA, Eleuterio. **Los hombres se matan así**. Madri: Lorenzana, 1961.
- PLIEVIER, Theodor. **Stalingrad**. Colônia: Kiepenheuer & Witsch, 2018. *E-book*.
- PRADA, Juan Manuel de. **Me hallará la muerte**. Barcelona: Destino, 2012. *E-book*.
- PYNCHON, Thomas. **Gravity's Rainbow**. Londres: Penguin Press, 2012. *E-book*.
- QUINN, Kate. **The Rose Code**. Nova Iorque: HarperCollins, 2021. *E-book*.
- RAWET, Samuel. Contos do imigrante. In: SEFFRIN, André (Org.). **Contos e novelas reunidos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.
- REIT, Michael. **Beyond the Tracks**. Viena: [s.n.], 2020. *E-book*.
- REIT, Michael. **Warsaw Fury**. Viena: [s.n.], 2021. *E-book*.
- ROMERO, Emilio. **La paz empieza nunca: novela**. Barcelona: Planeta, 1974.
- GUIMARÃES ROSA, João. **Ave, Palavra**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- ROTHMANN, Ralf. **Der Gott jenes Sommers**. Berlim: Suhrkamp, 2018.
- ROTHMANN, Ralf. **Die Nacht unterm Schnee**. Berlim: Suhrkamp, 2022.
- ROYO, Rodrigo. **¡Guerra! Historia de la vida de Luis Pablo**. Madri: Ulises, 1944.
- ROYO, Rodrigo. **El Sepulturero**. Madri: Sedmay, 1976.
- ROYO, Rodrigo. **El sol y la nieve**. Madri: Talleres gráficos CIES. 1957.
- RUSHDIE, Salman. **Midnight's Children**. Nova Iorque: Random House, 2010. *E-book*.
- RYAN, Patrick. **How I Won the War**. Londres: Faber and Faber, 2012. *E-book*.
- SACKVILLE-WEST, Vita. **The Grand Canyon**. Nova Iorque: Doubleday, Doran and Company, 1942.
- SALVADOR, Tomás. **División 250**. Barcelona: G.P., 1954.
- SANCHES NETO, Miguel. **A segunda pátria**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2015. *E-book*.

- SCHLINK, Bernhard. **Der Vorleser**. Zúrique: Diogenes, 2012. *E-book*.
- SCLIAR, Moacyr. **A guerra no Bom Fim**. Porto Alegre: L&PM, 2004.
- SEBALD, W. G. **Austerlitz**. Berlim: Fischer Taschenbuch, 2011.
- SEIFFERT, Rachel. **A Boy in Winter**. Nova Iorque: Vintage, 2017. *E-book*.
- SEIFFERT, Rachel. **The Dark Room**. Nova Iorque: Vintage, 2007. *E-book*.
- SHAARA, Jeff. **No Less Than Victory**. Nova Iorque: Ballantine Books, 2009. *E-book*.
- SHAARA, Jeff. **The Final Storm**. Nova Iorque: Ballantine Books, 2011. *E-book*.
- SHAARA, Jeff. **The Rising Tide**. Nova Iorque: Ballantine Books, 2006. *E-book*.
- SHAARA, Jeff. **The Steel Wave**. Nova Iorque: Ballantine Books, 2008. *E-book*.
- SHAFFER, Mary Ann, BARROWS, Annie. **The Guernsey Literary and Potato Peel Pie Society**. Londres: Bloomsbury, 2009. *E-book*.
- SHAW, Irwin. **The Young Lions**. Nova Iorque: Open Road Media, 2013. *E-book*.
- SILVA, Lorenzo. **Niños feroces**. Barcelona: Destino, 2011. *E-book*.
- SOUZA, Roberto de Mello. **Mina R: narrativa**. Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2013.
- SPIEGELMAN, Art. **Maus**. Tradução Antônio de Macedo. São Paulo: Quadrinhos na Companhia, 2005.
- SULLIVAN, Mark. **Beneath a Scarlet Sky**. Seattle: Lake Union Publishing, 2017. *E-book*.
- TARDI, Jacques. **Moi, René Tardi, prisonnier de guerre – Stalag IIB**. Tournai: Casterman, 2012.
- TAYLOR, Elizabeth. **At Mrs. Lippincote's**. Londres: Virago, 2006.
- TOURNIER, Michel. **The Ogre**. Tradução Barbara Bray. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1997.
- TRISTANTE, Jerónimo. **El rojo en el azul**. Madri: DeBols!llo, 2012. *E-book*.
- URIS, Leon. **Battle Cry**. Nova Iorque: Avon Books, 2005.
- VADILLO, Fernando. **Arrabales de Leningrado**. Barcelona: Marte, 1971.
- VADILLO, Fernando. **Orillas del Voljov**. Barcelona: Marte, 1967.
- VADILLO, Fernando. **Y lucharon em Krasny Bor**. Barcelona: Marte, 1975.
- VADILLO, Fernando. **Los Prisioneros**. Madri: Barbarroja, 1996.
- VALENTE, Luize. **Uma praça em Antuérpia**. Rio de Janeiro: Record, 2015. *E-book*.
- VALLE, Ignacio del. **El arte de matar dragones**. Madri: Alfaguara, 2016.
- VALLE, Ignacio del. **El tiempo de los emperadores extraños**. Madri: Alfaguara, 2016. *E-book*.
- VALLE, Ignacio del. **Los Demonios de Berlín**. Madri: Alfaguara, 2016. *E-book*.

- VIEIRA, José Geraldo. **O Albatroz**. São Paulo: Descaminhos, 2014. *E-book*.
- VIEIRA, José Geraldo. **Terreno Baldio**. São Paulo: Descaminhos, 2014. *E-book*.
- VOLLMAN, William T. **Europe Central**. Londres: Penguin, 2005. *E-book*.
- VONNEGUT, Kurt. **Slaughterhouse-Five**. Nova Iorque: RosettaBooks, 2010. *E-book*.
- WARNER, Rex. **The Aerodrome: A Love Story**. Chicago: Ivan R. Dee, 1993.
- WATERS, Sarah. **The Night Watch**. Nova Iorque: Riverhead, 2006. *E-book*.
- WEAVER, Eva. **The Puppet Boy of Warsaw**. Londres: Weidenfeld & Nicolson, 2013. *E-book*.
- WINTERBERG, Linda. **Das Haus der Verlonrenen Kinder**. Berlim: Aufbau, 2016. *E-book*.
- WINTERBERG, Linda. **Schicksalhafte Zeiten**. Berlim: Aufbau, 2020. *E-book*.
- WINTERBERG, Linda. **Solange die Hoffnung uns gehört**. Berlim: Aufbau, 2017. *E-book*.
- WOLFERT, Ira. **An Act of Love**. Nova Iorque: Simon & Schuster, 1945.
- WOOLF, Virginia. **Between the Acts**. Nova Déli: Delhi Open Books, 2021. *E-book*.
- WOOLF, Virginia. **Orlando: A Biography**. [S.l.]: Green Light, 2012. *E-book*.
- WOUK, Herman. **The Caine Mutiny**. Londres: Hodder & Stoughton, 2013. *E-book*.
- YDÍGORAS, Carlos María. **Algunos no hemos muerto**. Madri: Editorial Arrayán, 1963.
- ZAND, Herbert. **Die Sonnenstadt**. Linz: J. Schönleitner, 1947.
- ZAND, Herbert. **Erben des Feuers**. Salzburg: Otto Müller Verlag, 1961.
- ZAND, Herbert. **Letzte Ausfahrt**. Wien: Europa-Verlag, 1971.
- ZULAICA, Ramón. **La última oportunidad**. Zarauz: Ágora, 1963.

## MEMÓRIAS, NÃO-FICÇÃO, HISTORIOGRAFIA E TEORIA

- AMBROSE, Stephen E. **D-Day: June 6, 1944: The Climactic Battle of World War II**. Nova Iorque: Simon & Schuster, 2013. *E-book*.
- BELLOD GOMEZ, Alfredo. **Soldado en Tres Guerras: Campaña de África, Guerra Civil, La División Azul em Rusia**. Madri: Editorial San Martín, 2004.
- BRADLEY, James; POWERS, Ron. **Flags of our Fathers**. Nova Iorque: Random House, 2016. *E-book*.
- BRAGANÇA, Manuel, TAME, Peter. **The Long Aftermath: Cultural Legacies of Europe at War 1936-2016**. Nova Iorque: Berghahn, 2018.
- BROKAW, Tom. **The Greatest Generation**. Nova Iorque: Random House, 2000. *E-book*.
- CALAVIA, Eusebio; COSMEN, Álvarez. **Enterrados em Rusia**. Madri: Coleccion Meridiano, 1956.

- CORNELSEN, Elcio, JAECKEL, Volker (orgs.). **Memórias da Segunda Guerra Mundial: Imagens, testemunhos e ficções**. Rio de Janeiro: Jaguatirica, 2018.
- CRU, Jean Norton. **Témoins**. Nancy: Presses Universitaires de Nancy, 2007.
- EIZAGUIRRE, Ramón. **En el abismo rojo: Memorias de un español, once años prisionero en la URSS**. Madri: Reyma, 1955.
- FEYNMAN, Richard P. **“Surely You’re Joking, Mr. Feynman!”: Adventures of a Curious Character**. Nova Iorque: W. W. Norton, 2010. *E-book*.
- GRASS, Günter. **Beim Häuten der Zwiebel**. Göttingen: Steidl, 2015. *E-book*.
- HIGGINS, Ian (ed.). **The Second World War in Literature**. Edimburgo: Scottish Academic Press, 1986.
- JAFFE, Noemi. **O que os cegos estão sonhando?: com o diário de Lili Jaffe (1944-1945)**. São Paulo: 34, 2012.
- KLEIN, Holger (ed.). **The Second World War in Fiction**. Londres: Macmillan, 1984.
- LUSSEYRAN, Jacques. **Et la lumière fut**, Paris: Du Felin, 2008.
- MACKAY, Marina (org.). **The Cambridge Companion to the Literature of World War II**. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2009.
- MALAPARTE, Curzio. **Kaputt**. Tradução Federico Carotti. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2021. *E-book*.
- MORENO JULIÁ, Xavier. **Hitler y Franco: diplomacia en tiempos de guerra (1936-1945)**. Barcelona: Planeta, 2007.
- MORENO JULIÁ, Xavier. **La División Azul: Sangre española en Rusia, 1941-1945**. Barcelona: Crítica, 2005.
- NEGRO CASTRO, Juan. **Espanoles en la U.R.S.S.** Madrid: Escelier, 1959.
- OROQUIETA, Gerardo; SANCHEZ, César García. **De Leningrado a Odesa: Cautivos de la División Azul en los campos de Stalin**. Madri: Arzalia, 2022.
- POQUET GUARDIOLA, Joaquín. **4.045 días cautivo en Rusia 1943-1954**. Madri: Hermandad provincial combatientes de la División Azul, 1987.
- PROCTOR, Raymond. **Agonia de un neutral: Las relaciones hispanoalemanas durante la II guerra mundial y la División Azul**. Madri: Editora Nacional, 1972.
- PUENTES, Moisés. **Yo, Muerto en Rusia**. Madri: San Martín, 2003.
- REIG TAPIA, Alberto. La pervivencia de los mitos franquistas. *In*: VIÑAS MARTÍN, Ángel (ed.). **El combate por la historia: la República, la Guerra Civil, el franquismo**. Barcelona: Ediciones de Pasado y Presente, 2012. p. 903-920.
- REVERTE, Jorge M. **La División Azul, 1941-1944**. Barcelona: RBA, 2011.
- SALAMANCA, Miguel Ángel; GARCIA, Francisco Torres. **Esclavos de Stalin: el combate final de la División Azul**. Madri: Fuerza Nueva, 2002.
- SCHNAIDERMAN, Boris. **Caderno italiano**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

SHIRER, William L. **The Rise and Fall of the third Reich**. Nova Iorque: RosettaBooks, 2011. *E-book*.

SHIRER, William L. **Berlin Diary: The Journal of a Foreign Correspondent, 1934-1941**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2002.

STEINHOFF, Johannes; PECHEL, Peter, SHOWALTER, Dennis. **Voices From The Third Reich: An Oral History**. Nova Iorque: Hachette Books, 1994.

TENA, Torcuato Luca. **Embajador en el infierno: memorias del capitán Palacios, once años de cautiverio en Rusia**. [s.l.]: ePubLibre, 2016.

TERKEL, Studs. **“The Good War”**: An Oral History of World War II. Nova Iorque: The New Press, 2011. *E-book*.

UDIHARA, Massaki. **Um médico brasileiro no front**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2002.

VELASCO DE CASTRO, Rocio. Marruecos, el último sueño imperial del franquismo. *In*: RODRÍGUEZ, Manuela Fernández (coord.). **Guerra, derecho y política: Aproximaciones a una interacción inevitable**. Valladolid: Asociación Veritas para el Estudio de la Historia, el Derecho y las Instituciones, 2014. p. 211-244.

VELASCO PÉREZ, Miguel. **Invitado de honor**. Madri: Opera Prima, 1995.

## FILMES

A CONQUISTA da Honra. Direção: Clint Eastwood. Produção: Clint Eastwood, Robert Lorenz, Steven Spielberg. Los Angeles: Paramount Pictures, [2006]/2007. 1 DVD (132 min), son., color.

A ESTRADA 47. Direção: Vicente Ferraz. Produção: Joana Mariani, Matias Mariani. Barueri: Europa Filmes, 2015. 1 DVD (106 min), son., color.

A PONTE do Rio Kwai. Direção: David Lean. Produção: Sam Spiegel. Culver City: Columbia Pictures. [1957]/[S.a.]. 1 disco *blu-ray* (162 min).

BALLADA o soldate. Produção: M. Chernova. Direção: Grigory Chukhray. Nova Iorque: Criterion Collection, 2002. 1 DVD (88 min.), son., p&b.

BAND of Brothers. Criado por Tom Hanks e Steven Spielberg. Produção: Gary Goetzman *et al.* Burbank: Warner Home Video, [2001]/2010. 6 discos *blu-ray* (ca. 600 min).

BASTARDOS Inglórios. Direção: Quentin Tarantino. Produção: Lawrence Bender. Los Angeles: Universal Pictures, 2009. 1 DVD (143 min), son., color.

CARTAS de Iwo Jima. Direção: Clint Eastwood. Produção: Clint Eastwood, Robert Lorenz, Steven Spielberg. Los Angeles: Paramount Pictures, [2006]/2007. 1 DVD (140 min), son., color.

CÍRCULO de Fogo. Direção: Jean-Jacques Annaud. Produção: Jean-Jacques Annaud. Los Angeles: Paramount Pictures, 2001. 1 DVD (131 min), son., color.

DER ARZT von Stalingrad. Direção: Géza Radványi. Colônia: Filmjuwelen, 2020. 1 DVD (110 minutos), son., color.

- DEU a Louca nos Nazis. Direção: Timo Vuorensola. Produção: Oliver Damian *et al.* Burbank: Walt Disney Studios Motion Pictures, [2012]/2013. 1 DVD (82 min), son., color.
- DIE ABENTEUER des Werner Holt. Direção: Joachim Kunert. Produção: Hans Mahlich, Martin Sonnabend. Berlim: Icestorm Distribution GmbH, [1965]/2015. 1 DVD (165 min), son., p. e b.
- FORTUNES of War. Direção: James Cellan Jones. Produção: Richard Cox, Betty Willingale. Melbourne: Via Vision, 2020. 3 DVD (407 min), son., color.
- HOLOCAUSTO – Série Completa. Direção: Marvin J. Chomsky. Produção: Robert Berger, Herbert Brodtkin. São Paulo: Versátil, 2011. 3 DVD (475 min), son., color.
- LES GRANDES Grandes Vacances. Criado por Delphine Maury e Olivier Vinuesa. Direção: Paul Leluc. Paris: Cyber Group Studios, 2015. 2 DVD (ca. 490 min), son., color.
- LET THERE be Light: John Huston's Wartime Documentarie. Direção: John Huston. Produção: John Huston *et al.* Chicago: Olive Films, [1942; 1942; 1945; 1946]/2016. 2 DVD (153 min), son., p. e b.
- MILAGRE em Sta. Anna. Direção: Spike Lee. Produção: Spike Lee, Roberto Cicutto, Luigi Musini. Burbank: Walt Disney Studios Motion Pictures, [2008]/2009. 1 DVD (153 min), son., color.
- MY IZ BUDUSHCHEGO. Produção: Asya Gergova, Ludmila Kukoba, Angelina Pavlichenko. Direção: Andrey Malyukov.[*S.l., S. n.*], 2008. 1 DVD (110 min.), son., color.
- O IMPÉRIO do Sol. Direção: Steven Spielberg. Produção: Steven Spielberg, Kathleen Kennedy, Frank Marshall. Barueri: Warner Bros. Pictures, 2009. 2 DVD (153 min), son., color.
- O LEITOR. Direção: Stephen Daldry. Produção: Jason Blum, Cristoph Fisser, Donna Gigliotti *et al.* Barueri: Imagem Filmes, 2009. 1 DVD (124 min), son., color.
- O MAIS Longo dos Dias. Direção: Ken Annakin, Andrew Marton, Bernhard Wicki. Produção: Darryl F. Zanuck. Los Angeles: 20<sup>th</sup> Century Fox. [1962], 2013. 2 discos *blu-ray* (178 min).
- O MENINO do Pijama Listrado. Direção: Mark Herman. Produção: David Heyman. Burbank: Walt Disney Studios Motion Pictures, [2008]/2009. 1 DVD (94 min), son., color.
- O PACIENTE Inglês. Direção: Anthony Minghella. Produção: Saul Zaentz. Barueri: Imagem Filmes, 2011. 1 DVD (161 min), son., color.
- O PIANISTA. Direção: Roman Polanski. Produção: Roman Polanski, Robert Benmussa, Alain Sarde. Paris: Pathé, 2002. 1 DVD (160 min), son., color.
- O RESGATE do Soldado Ryan. Direção: Steven Spielberg. Produção: Steven Spielberg, Ian Bryce, Mark Gordon, Gary Levinsohn. Los Angeles: Paramount Pictures, [1998]/2019. 1 DVD (169 min), son., color.
- ONI SRAZHALIS za rodinu. Produção: Igor Lazarenko. Direção: Sergey Bondarchuk. Moscou: Ruscico, [*S. d.*]. 1 DVD (137 min.), son., color.
- OS MELHORES Anos de Nossas Vidas. Direção: William Wyler. Produção: Samuel Goldwyn. Los Angeles: RKO Radio Pictures, [1946]/[*S.a.*]. 1 DVD (ca. 170 min), son., p. e b.

PADENIE Berlina. Produção: Victor Tsirgiladze. Direção: Mikheil Chiaureli. Chicago: International Historic Films, 2006. 1 DVD (151 min.), son., color.

PEARL Harbor. Direção: Michael Bay. Produção: Jerry Bruckheimer, Michael Bay. Burbank: Touchstone Pictures, 2001. 2 DVD (183 min), son., color.

PRELUDE to War. Direção: Frank Capra. Produção: Frank Capra. [S.l.]: War Activities Committee of the Motion Pictures Industry, 1942. Publicado por National Archives Catalog. (Série *Why We Fight*). Disponível em: <https://catalog.archives.gov/id/36067>. Acesso em: 15 out. 2021.

QUANDO voam as cegonhas. Produção e direção: Mikhail Kalatozov. São Paulo: CPC-UMES, 2020. 1 DVD (96 min.), son., p&b.

RADUGA. Produção: A. Yablochnik. Direção: Mark Donskoy. [S.l, S.n.], 1944. 1 vídeo (86 min.), son., p&b. Disponível em: <https://youtu.be/HzWbwTc64ek>. Acesso em:

SHOAH. Direção: Claude Lanzmann. Produção: Claude Lanzmann. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Sales, 2012. 5 DVD (543 min), son., color.

SILENCIO en la Nieve. Direção: Gerardo Herrero. Produção: Gerardo Herrero, Carlos Rodríguez, José Velasco, Javier López Blanco. Madri: Cameo Media, 2012. 1 DVD (105 min), son., color.

STAR Wars: A Ascensão Skywalker. Direção: J. J. Abrams. Produção: Kathleen Kennedy, J. J. Abrams, Michelle Rejwan. Burbank: Walt Disney Studios Motion Pictures, [2019], 2020. 1 disco *blu-ray* (142 min).

STAR Wars: O Despertar da Força. Direção: J. J. Abrams. Produção: J. J. Abrams, Lawrence Kasdan, Michael Arndt. Burbank: Walt Disney Studios Motion Pictures, [2015], 2016. 1 disco *blu-ray* (138 min).

STAR Wars: Os Últimos Jedi. Direção: Rian Johnson. Produção: Kathleen Kennedy, Ram Bergman. Burbank: Walt Disney Studios Motion Pictures, [2017], 2018. 1 disco *blu-ray* (151 min).

THE BATTLE of Midway. Direção: John Ford. Produção: John Ford. Los Angeles: 20th Century Fox, 1942. Publicado por National Archives Catalog. Disponível em: <https://catalog.archives.gov/id/12870>. Acesso em: 15 out. 2021.

THE MEMPHIS Belle: A Story of a Flying Fortress. Direção: William Wyler. Produção: United States War Department. Los Angeles: Paramount Pictures, 1944. Publicado por National Archives Catalog. Disponível em: <https://catalog.archives.gov/id/4523496>. Acesso em: 15 out. 2021.

THE PACIFIC. Produção executiva: Steven Spielberg, Tom Hanks e Gary Goetzman. Burbank: Warner Home Video, [2010], 2020. 6 discos *blu-ray* (ca. 600 min).

TRÓIA. Direção: Wolfgang Petersen. Produção: Wolfgang Petersen, Diana Rathburn, Colin Wilson. Burbank: Warner Bros. Pictures, 2004. 2 DVD (163 min), son., color.

UNSERE Mütter, Unsere Vater. Direção: Stefan Kolditz. Produção: Benjamin Benedict, Nico Hofmann, Jürgen Schuster. Munique: Beta Film, 2013. 2 DVD (263 min), son., color.

UTOMLENNYE Solntsem. Produção: Leonid Vereshchagin, Armand Barbault, Nikita Mikhalkov, Michel Seydoux. Direção: Nikita Mikhalkov. [S.l., S.n.], 2013. 1 DVD (135 min.), son., color.

VÁ e veja. Produção: Stepan Tereschenko. Direção: Elem Klimov. São Paulo: CPC-UMES, 2017. 1 DVD (136 min.), son., color.

## **JOGOS DIGITAIS**

BATTLEFIELD. Estocolmo: EA DICE, 2002-2021. 9 jogos eletrônicos. (Franquia)

CALL of Duty. Woodland Hills: Infinity Ward, 2003 – 2021. 19 jogos eletrônicos. (Franquia)

MEDAL of Honor. Los Angeles: Dreamworks Interactive; Los Angeles: EA Los Angeles; Los Angeles: Danger Close Games; Sherman Oaks: Respawn Entertainment, 1999-2020. 15 jogos eletrônicos. (Franquia)

SNIPER Elite: Nazi Zombie Army. Oxford: Rebellion Developments, 2013. 1 jogo eletrônico.