

# A NARRATIVA NORTE-AMERICANA E A SEGUNDA GUERRA MUNDIAL\*

Tom Burns  
UFMG

## RESUMO

Neste artigo são discutidas as narrativas ficcionais e jornalísticas da Segunda Guerra Mundial no contexto de discórdia da sociedade norte-americana, que esteve dividida entre isolacionistas e intervencionistas durante os primeiros anos da guerra. A participação espontânea na guerra e a dúvida sobre uma percepção clara por que os homens lutavam têm sido questionadas por historiadores revisionistas. Era consenso geral, entanto, que a guerra era tanto justa como necessária. As questões políticas e sociais da guerra, como o totalitarismo, o racismo e outras formas de opressão, não são ignoradas pelas narrativas ficcionais sobre os combates. As narrativas jornalísticas e os filmes de Hollywood ocupam-se mais em mostrar o combatente como representante de valores americanos.

## PALAVRAS-CHAVE

Literatura Norte-Americana, Narrativas de Guerra,  
Literatura e Sociedade

Embora a “A Grande Guerra” seja uma das designações oficiais da Primeira Guerra Mundial (1914-18), pode-se argumentar que a Segunda Guerra Mundial é que, de fato, mereceria o título, uma vez que, para a maioria dos países envolvidos, a luta pela sobrevivência e o preço da derrota, como evidenciado nas regiões ocupadas da Europa e o destino dos judeus europeus, não representaram outra coisa senão “subjugação e morte”.<sup>1</sup> Até mesmo para os norte-americanos, para quem os riscos eram menores, a última guerra passou a ser conhecida simplesmente como “a guerra”, padrão de comparação também para duas outras diferentes guerras, Coréia e Vietnã, em que tropas americanas lutaram nos anos 50 e 60. Como diz uma personagem de um dos romances mais recentes de Joseph Heller: “Quando as pessoas de nossa idade falam da guerra, referem-se não à Guerra do Vietnã, mas sim àquela travada há mais de meio século e que trouxe devastação a quase todo o mundo”.<sup>2</sup>

---

\* Este artigo foi traduzido do inglês por William Alkmin.

<sup>1</sup> HOBBSAWM. *The Age of Extremes*, p. 43.

<sup>2</sup> HELLER. *Closing Time*, p. 11. Tradução do autor, bem como a tradução das demais citações ao longo do artigo.

Além de sua extraordinária importância para a história dos Estados Unidos e do mundo, a excepcional dimensão e extensão dessa guerra viria a motivar a escritura das mais diversas obras literárias sobre o tema. “A guerra é grande em termos de tempo, espaço e elenco. Há espaço para todos os gêneros”.<sup>3</sup> Sessenta anos depois de seu fim, a guerra ainda é fonte de uma torrente anual de livros sérios e populares, ficcionais e não ficcionais, nos países de língua inglesa. Um dos motivos para a produção contínua e para a popularidade de todos esses livros foi sugerido por James Meek; ele argumenta que, visto que os leitores estão familiarizados com as referências básicas, os escritores “têm de explicar menos e as explicações são um fator crucial para a narrativa”.<sup>4</sup> Pode-se também afirmar, sob risco de argumentação circular, que a maior familiaridade do público com essas referências deve-se muito à produção literária, e também, em especial, à cinematográfica.

Como observado por Meek, todo o mundo sabe quem foram Churchill, Hitler e Stalin, e o mesmo pode ser dito de nomes de lugares como Stalingrado, Dunkirk, Pearl Harbor e Hiroshima, todos com conotações emocionais mais fortes que Somme e Verdun (Primeira Guerra Mundial), Inchon (Korea) ou Dien-Bien Phu (Vietnam). É como se os nomes do primeiro grupo de lugares fossem circundados por um halo quase lendário que invoca imagens, lembranças, noções e conceitos que ultrapassam o contexto histórico. Pearl Harbor, por exemplo, invoca significados que ultrapassam a instalação militar daquele nome no Havaí e até mesmo o ataque histórico japonês lançado sobre a base naval em 7 de dezembro de 1941, identificado pelo Presidente Roosevelt em seu programa de rádio ao anunciar a entrada dos Estados Unidos na guerra como “o dia que para sempre será lembrado por sua infâmia”. Como argumentado por Dana Polan, a expressão “Pearl Harbor” chega mesmo a sugerir uma “unidade mediadora” da população civil norte-americana em resposta à pergunta “Onde estava você em 7 de dezembro de 1941”?<sup>5</sup> Seja qual for a resposta dada, ela representa uma promessa de unidade nacional entre a infindável diversidade de respostas possíveis.

No entanto, a verdadeira unidade de resposta, uma imagem hollywoodiana idealizada de homens que prontamente abraçam a causa da guerra, não se sustenta quando se observam as circunstâncias históricas dos anos anteriores à guerra. O estado de ânimo do público era de isolacionismo na década de 1930. Isso era, em parte, resultado da Grande Depressão, quando todos os países lutavam freneticamente para salvar a si mesmos a qualquer custo, mas desde a década de 1920 muitos americanos já pensavam que a intervenção americana na Primeira Guerra Mundial havia sido um erro.

As obras importantes de história e ficção refletiam aquele estado de ânimo. Durante a década de 1930, vários historiadores revisionistas atribuíram à propaganda do governo, aos empresários que lucraram com a guerra e à liderança insatisfatória do Presidente Woodrow Wilson e dos líderes europeus a responsabilidade por esse estado geral de espírito. Tomaram-se medidas de imputação de culpa. Por exemplo, em uma série de investigações sensacionalistas em 1934, uma comissão parlamentar responsabilizou os “Mercadores da Morte”, especialmente banqueiros e fabricantes de armamentos, pela intervenção americana na Primeira Guerra Mundial.

---

<sup>3</sup> MEEK. “Nuremberg Rally, Invasion of Poland, Dunkirk...”, p. 28.

<sup>4</sup> Idem, p. 29.

<sup>5</sup> POLAN. *Power & Paranoia: History, Narrative, and the American Cinema, 1940-1950*, p. 58-59.

À medida que os eventos na Europa e na Ásia se tornavam cada vez mais ameaçadores e as forças fascistas se tornavam mais destemidas em seu ataque à estabilidade política e militar, a opinião pública nos Estados Unidos começou a se polarizar entre o isolacionismo e o novo intervencionismo – duas posições irreconciliáveis. Os isolacionistas representavam um grupo político extremamente diverso, formado por diferentes membros da direita, simpatizantes do Eixo como Charles Lindbergh, opositores do *New Deal* como Herbert Hoover, anti-semitas, americanos de origem irlandesa e outros anglófbos, bem como por pacifistas e progressistas como Robert LaFollete. A oposição intervencionista era formada por elementos mais politicamente unidos: democratas, judeus e antifascistas de diferentes tipos e origens, o Presidente Roosevelt e seu assistente, Harry Hopkins, o Secretário do Interior, Harold C. Ickes, e o General Pershing, Comandante Geral da Força Expedicionária Americana na Primeira Guerra Mundial. Em 1940, fundaram-se organizações que representavam essas duas coalizões: a intervencionista Comissão pela Defesa da América e Ajuda aos Aliados e a isolacionista Comissão pela Defesa da América em Primeiro Lugar (os chamados *America Firsters*). Como reflexo da divisão da nação, a emenda na Câmara dos Deputados para estender o serviço militar com o objetivo de expandir as forças armadas ganhou pela mera diferença de um voto: 203 a 202.

Tolhido pela forte oposição à iniciativa de políticas intervencionistas mais diretas, o pró-aliado Roosevelt articulou diferentes “planos” para ajudar as forças aliadas, sendo o mais importante desses o *Lend-Lease*: o fornecimento de máquinas, alimentos e serviços que totalizaram 50 bilhões de dólares, valor que em sua maior parte nunca foi pago. Quando o *Lend-Lease* tornou-se lei em 1941, parecia que os intervencionistas eram maioria, mas os dois anos seguintes até o bombardeio sobre Pearl Harbor presenciaram um feroz debate entre intelectuais e outros cidadãos. Os intervencionistas viam a participação americana nessa guerra européia como necessária à preservação dos valores da civilização contrários ao barbarismo representado pelo nazismo, em termos semelhantes àqueles que alimentaram o debate antes do longo período que antecedeu a intervenção americana na Primeira Guerra Mundial.

Entre os intelectuais mais importantes que apoiavam a intervenção encontravam-se o teólogo protestante e crítico social Reinhold Niebuhr e o crítico de história e cultura Lewis Mumford, dois dos mais importantes intelectuais públicos em meados do século XX. Nos anos anteriores à guerra, Niebuhr foi voz de destaque em persuadir os cristãos a aderir à guerra contra o fascismo, enfatizando a importância da justiça, além das doutrinas tradicionais do amor cristão. Mumford juntou-se a Niebuhr nas “críticas realistas à ‘inocência’ liberal” e na censura aos liberais por sua “superficialidade moral”, ao se recusarem a enxergar o culto ao poder por trás do fascismo.<sup>6</sup> Mumford mais tarde veio a mudar de posição, mas somente depois do lançamento de bomba atômica sobre o Japão, concluindo que, não obstante a derrota da Alemanha, a guerra contra o nazismo “tinha tornado totalitárias as nações democráticas”.<sup>7</sup>

Apesar da oposição inicial dos isolacionistas, nenhuma outra grande guerra envolvendo as forças americanas viria a inspirar o apoio unânime de intelectuais, escritores e artistas. A

---

<sup>6</sup> FOX & KLOPPENBERG. *Companion to American Thought*, p. 475.

<sup>7</sup> Idem, *ibidem*.

Primeira Guerra Mundial havia provocado, e mais tarde a Guerra do Vietnã viria a provocar, a veemente oposição desses grupos dentro da sociedade americana. Assim que a nação entrou na guerra depois do ataque a Pearl Harbor e da declaração de guerra de Hitler aos Estados Unidos, o envolvimento pessoal daqueles que tinham entes queridos servindo às forças armadas fundiu-se com perfeição com o sentimento patriótico incitado pela propaganda do governo, cujo objetivo era a venda de bônus de guerra e outras formas de arrecadação de fundos financeiros.

Os intelectuais e os artistas não se limitaram a apoiar a guerra somente com palavras. Entre os escritores que serviram às forças armadas estavam Saul Bellow, Dashiell Hammett, James Jones e Norman Mailer (estes dois últimos viriam a escrever importantes obras ficcionais sobre a guerra) e também importantes críticos de arte e literatura, como Irving Howe, Clement Greenberg, e Irving Kristol. O poeta Archibald Macleish ocupou por algum tempo o cargo de diretor do Escritório de Fatos e Estatísticas que viria mais tarde a se tornar o Escritório de Informações sobre a Guerra. O dramaturgo Robert Sherwood, o escritor John P. Marquand e os cineastas Frank Capra, John Ford e John Huston trabalharam para agências de propaganda ou serviços de inteligência do governo. A estes juntaram-se diretores e produtores de cinema europeus que haviam fugido do nazismo e que viriam a ajudar a definir o cinema pró-guerra de Hollywood. Cientistas imigrantes políticos e cientistas americanos trabalharam juntos nos laboratórios do governo na produção de ferramentas técnicas para a guerra, como o radar.<sup>8</sup> Temeroso de que os cientistas alemães viessem a produzir uma superarma, um grande grupo de físicos e engenheiros americanos e europeus passou a cooperar com o Projeto Manhattan, sob a direção do notável físico J. Robert Oppenheimer, na produção da primeira bomba atômica, que viria a encerrar a guerra e a iniciar a era atômica.

A imagem coletiva predominante da Segunda Guerra Mundial como a “boa guerra”, uma guerra justificável e necessária, no entanto, viria a ser questionada em obras históricas revisionistas durante as décadas de 1970 e 1980, como *V Was for Victory*, de John Morton Blum, que argumentava que a mesma nação que travara a guerra contra o racismo e em nome da liberdade foi negligente no trato da segregação racial dentro das forças armadas (somente abolida pela ordem do Presidente Truman de 26 de julho de 1943), confinou nipo-americanos em campos, restringiu com rigor as liberdades constitucionais e concedeu contratos de defesa a grandes corporações, contribuindo, assim, para o processo de monopolização econômica pós-guerra. A posição das mulheres durante a guerra era igualmente ambígua. Com tantos homens nas forças armadas, as mulheres foram beneficiadas pela disponibilidade de trabalho fora do lar: “Do ponto de vista feminista e em termos sociológicos, as guerras forneceram as mais óbvias contradições de certos pressupostos sobre as capacidades inerentes às mulheres”.<sup>9</sup> No entanto, depois da guerra, as mulheres foram submetidas à propaganda (inclusive pelos filmes “domésticos” de Hollywood na década de 1950) que as exortava a voltar para casa e abrir espaço para os homens no mercado de trabalho.

Argumenta-se, ainda, que a maioria dos homens nas forças armadas americanas, com exceção de alguns judeus, não estava visivelmente disposta a participar da guerra. Até certo ponto, à semelhança de seus colegas britânicos, eles consideravam a guerra um “trabalho a

<sup>8</sup> FOX & KLOPPENBERG. *Companion to American Thought*, p. 751.

<sup>9</sup> CADOGAN & CRAIG. *Women and Children First: the Fiction of Two World Wars*, p. 292.

ser feito”, sem muita discussão sobre a natureza ou o motivo do conflito.<sup>10</sup> Blum afirma que os americanos não tinham uma noção clara sobre o motivo pelo qual estavam lutando, exceto que tinham sido arrastados para a guerra pelo ataque a Pearl Harbor. Ele entende que, embora as questões da guerra fossem mais claras para o público mais educado que a acompanhava com mais entusiasmo, os homens que formavam a grande massa das forças armadas nutriam pouco entusiasmo pela guerra. O entusiasmo existente, argumenta Blum, pode ser atribuído mais à ideologia do mito do que a circunstâncias históricas: os soldados lutaram pela “cultura folclórica do passado nacional, ainda exaltada em seus dias”.<sup>11</sup> Diferentemente do imaginário da Guerra Civil e da Primeira Guerra Mundial, em que libertar os oprimidos e tornar o mundo seguro para a democracia eram, respectivamente, os temas que as inspiraram, “o herói da Segunda Guerra Mundial lutou pela torta de maçã e pela namorada loira, pela fazenda da família e pelas ruas de sua cidade, pela perseverança e pela decência, bem como pelo americanismo como o modo de vida de um povo”.<sup>12</sup>

Essa declaração, certamente, nos faz lembrar da mensagem otimista de inúmeros filmes de guerra produzidos por Hollywood que, em si mesmos, eram importante fonte de inspiração e propaganda para o esforço de guerra, mas entre os veteranos ainda persiste uma poderosa memória coletiva da Segunda Guerra Mundial tida como a “guerra boa”, como registrado nos diversos testemunhos de combatentes coletados por Studs Terkel na sua história oral: “A dedicação e o patriotismo do povo americano manifestados na Segunda Guerra Mundial não estavam mais presentes nas outras guerras”, conforme comentário de um ex-general, um sentimento reproduzido por vários outros homens e mulheres, combatentes e não combatentes. A atitude do ítalo-americano Anthony Scarioni que lutou nas fileiras da guerrilha na Itália não é incomum: “Não éramos muito politizados, mas costumávamos sentar em volta da lareira em nossa casa e discutir sobre a guerra. Teríamos uma América melhor? Significaria o fim da injustiça? Começávamos a aprender sobre o Holocausto. Realmente acreditávamos naquela guerra”.<sup>13</sup> Por fim, o fascismo foi derrotado, a Depressão chegou a seu fim e os Estados Unidos emergiram, em contraste com uma Europa exaurida, como uma nação rica, poderosa e incólume. Provavelmente pela última vez, o povo americano sentiu-se unido. As atitudes antifascistas eram fortes, especialmente entre os judeus, mas a maioria dos americanos lutou pelo que foi coletivamente percebido como uma causa legítima e moralmente justificada.

Essas atitudes positivas são refletidas tanto nas narrativas de guerra literárias como nas cinematográficas. Pode-se mesmo dizer que uma diferença importante na ficção americana das duas guerras é que as narrativas da Segunda Guerra Mundial são favoráveis à guerra, enquanto as da Primeira Guerra Mundial são contrárias à guerra. Deve-se observar, no entanto, que a atitude pró-guerra na literatura começa bem cedo, com a ficção de guerra publicada na década de 1930. Romances como *Nineteen-Nineteen* (1932), de John Dos Passos, *Paths of Glory* (1935), de Humphrey Cobb, e *Johnny Got His Gun* (1939), de Dalton Trumbo, são extremamente críticos da Primeira Guerra, assim como os romances da década de 1920, mas,

---

<sup>10</sup> ERENBERG & HIRSCH. *The War in American Culture*, p. 3-4.

<sup>11</sup> BLUM. *Was for Victory*, p. 70.

<sup>12</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>13</sup> TERKEL. *The ‘Good War’: an Oral History of World War II*, p. 491.

é interessante observar que no registro de seu protesto social estas obras rejeitam a atitude sarcástica dos romances da década de 1920. As obras publicadas mais tarde podem, portanto, ser consideradas trabalhos intermediários produzidos entre os romances da década de 1920 e a narrativa socialmente consciente da Segunda Guerra Mundial:

[...] os escritores da década de 1920 contrários à Primeira Guerra Mundial situam-se em uma relação de causa e efeito quando comparados aos romancistas beligerantes da Segunda Guerra Mundial. A segunda guerra foi travada para proteger os ganhos obtidos com as lutas sociais dos anos 30 – lutas largamente motivadas pelo iconoclasmo acerbo da década de 1920.<sup>14</sup>

As narrativas ficcionais da guerra exibem uma diversidade de sujeitos e atitudes. Segundo Eric Homberger, não existe um romance americano típico de guerra, o que pode ser observado pela sua diversidade: todos os teatros de guerra e todas as corporações e unidades militares, combatentes ou não combatentes, são representados.<sup>15</sup> Não obstante essa falta de tipicidade, pode-se observar que, no limite dos parâmetros estabelecidos de romance de guerra, o interesse por temas políticos tende a dar lugar a um foco que privilegia as emoções, a experiência e a solidariedade do soldado.

Embora essa ênfase no indivíduo, no pequeno grupo, seja verdadeira no romance de guerra, as narrativas de guerra que não têm no campo de batalha seu cenário principal são igualmente importantes, mas, sob qualquer outro aspecto, é o contexto em que se inserem todos os romances publicados que determina suas preocupações ideológicas. Homberger salienta, por exemplo, que um resultado inesperado das importantes obras de ficção de guerra que apareceram no período intermediário pós-guerra, no final da década de 1940 e durante a de 1950, “foi reduzir a presença das causas específicas de guerra e percebê-la como fenômeno produzido pela má índole do homem” – a ênfase a-histórica do romance de guerra estimulada pela influência de versões populares de freudismo durante esse mesmo período. No entanto, como ele também reconhece, a “dicotomização” típica do romance de guerra americano – o conflito entre a personagem repressiva, “fascista” (geralmente um oficial superior) e a personagem humana, individual – está relacionada com a política pós-guerra (as “categorias opostas” da democracia ocidental e do autoritarismo oriental), bem como com o caráter inerente às instituições militares.<sup>16</sup>

Os principais romances de guerra americanos são, na verdade, produções posteriores à guerra. Quatro dentre os mais importantes romances foram publicados em 1948: *The Naked and the Dead*, de Norman Mailer; *The Crusaders*, de Stefan Heym; *Guard of Honor*, de John Gould Cozzens; e *The Young Lions*, de Irwin Shaw. São livros que poderiam ser incluídos em qualquer lista concisa de grandes obras ficcionais escritas em inglês e inspiradas pela guerra. Somente as obras de Mailer e Shaw podem ser consideradas romances de combate, e ambas também abordam temas maiores: Mailer interessa-se pelas tendências fascistas observadas

---

<sup>14</sup> WALDMEIR. *American Novels of the Second World War*, p. 43. De fato, duas das narrativas de guerra da década de 1920 discutidas por Waldmeir são, na verdade, da década de 1930: *Company K* (1933) de Frederick March, e *Three Soldiers* (1932) de John Dos Passos.

<sup>15</sup> In: KLEIN. *The Second World War in Fiction*, p. 173.

<sup>16</sup> Idem, p. 174.

na política americana, enquanto Shaw trata do anti-semitismo. O romance de Cozzens não tem combate: sua trama se desenvolve em uma base militar na Flórida, e a administração governamental e o racismo são seus temas principais. Dentre os quatro romances citados, o romance de Heym (escrito por um imigrante político europeu) é o mais ideologicamente sofisticado. Ele segue a propaganda das forças armadas pela Europa depois da invasão da Normandia e discute os compromissos morais dos Aliados na derrota imposta ao fascismo. Talvez o romance de guerra mais lido, *Catch-22* (1960), de Joseph Heller, recorra ao anacronismo como forma de comentar a guerra, bem como as tendências futuras na sociedade americana: “nesse título, Heller dispõe de um contexto para exprimir as forças armadas da década de 1940, seu arremedo da década de 1950 e o desafio às autoridades que caracterizaria a América da década de 1960”.<sup>17</sup>

Desse modo, no contexto histórico da Guerra Fria, os romances de guerra desses autores tão diferentes partilham um interesse pelo mundo contemporâneo pós-guerra e por suas ideologias conflitantes. A partir de diferentes pontos de vista políticos, todos eles tendem a perceber o humanismo liberal do intelectual americano no período posterior à guerra como inadequado em vista da realidade histórica. Em contraste, os romancistas que criaram as obras mais importantes sobre a Primeira Guerra ou durante a década de 1930 – Ernest Hemingway, John Dos Passos, John Steinbeck – não produziram exemplares de grande distinção sobre a Segunda Guerra Mundial. Uma medida desse declínio pode ser vista no romance de guerra que Hemingway escreveu em 1950, *Across the River and into the Trees*, em que fica claro que o ímpeto criador de ficção de guerra de Hemingway já não está mais presente, embora os críticos, de modo geral, a tenham justificado como uma obra de autoparódia, como evidenciada em algumas passagens. Quando uma jovem diz ao coronel que ele deveria escrever sobre a guerra, visto que consegue falar tão bem sobre ela, ele discorda: “Não tenho o talento para isso e, ademais, sei muito sobre guerra. Quase todos os mentirosos conseguem escrever de forma mais convincente do que alguém que lá esteve”, uma declaração que pode ser uma confissão de fracasso autoral, nesse caso específico, mas que também sugere questões intrigantes quanto à natureza da verdade ficcional.<sup>18</sup>

Outras histórias de guerra podem ser encontradas nos chamados relatos factuais que, de forma bem interessante, tendem a evitar temas ideológicos. Uma amostra diversificada do enorme conjunto de obras produzidas por jornalistas e correspondentes de guerra americanos pode ser encontrada na coletânea *Reporting World War II* (1995), editada em dois volumes pela Library of America, a partir de artigos originalmente publicados em jornais e revistas e que incluem transcrições de transmissões de rádio e trechos de diários e memórias de jornalistas que foram mais tarde publicados como livros.<sup>19</sup> As seleções seguem a cronologia histórica da guerra, começando, no primeiro volume, com William L. Shirer sobre a Conferência de Munique, que entregou os Sudetos a Hitler em 1938, e terminando, no segundo volume, com a obra ficcional de John Hersey sobre o bombardeio a Hiroshima em 1945. São representados os escritores mais antigos e consagrados que trabalharam como

---

<sup>17</sup> KARL. *American Fictions 1940-80*, p. 310.

<sup>18</sup> HEMINGWAY. *Across the River and into the Trees*, p. 116.

<sup>19</sup> *Reporting World War II*.

correspondentes de guerra (Hemingway, Steinbeck, Marquand), além de outros jornalistas profissionais mais jovens, dentre os quais alguns como John Hersey e Irwin Shaw também viriam a publicar romances de guerra, enquanto outros, como Edward R. Murrow, Eric Severeid, William Shirer, e I. F. Stone, viriam a construir importantes carreiras na mídia de notícias.

Muitas dessas peças jornalísticas mantêm seu impacto emocional quando lidas em retrospectiva, enquanto os artigos e as conversas de rádio geralmente vão além do mero registro das observações e experiências dos jornalistas. Ao escreverem e transmitirem a partir de zonas de guerra e de cidades estrangeiras, esses observadores não combatentes tinham uma perspectiva da guerra que não era partilhada pelo soldado e pelo cidadão comum. Em razão da mobilidade de que esses jornalistas dispunham em determinada área ou teatro de guerra e da possibilidade de visitar outras áreas ou teatros, eles tinham uma percepção da guerra mais ampla do que aquela dos homens que nela lutavam. Ernie Pyle, por exemplo, que comentou sobre essa vantagem, acompanhou tropas na Inglaterra, Argélia, Tunísia, Sicília, Itália, França e, no último ano da guerra, nas ilhas do Pacífico.

Pelo lado negativo, os correspondentes desarmados não podiam lutar e freqüentemente tinham de suportar a condição de se tornarem alvos, algumas vezes com graves conseqüências. Ernie Pyle, o mais estimado dos correspondentes, tratado com afeição pelos combatentes com quem compartilhava as agruras da guerra, por duas vezes foi quase morto, primeiro, por uma bomba alemã em Anzio e, mais tarde, por um bombardeio acidental da força aérea americana na Normandia. Ele foi morto por um atirador de elite japonês em uma ilha perto de Okinawa. No entanto, como observou penalizado, pelo menos não se exige do correspondente, como no caso do combatente, que endureça a si mesmo tirando a vida de outros.

Ao passo que a maioria dessas matérias jornalísticas tende a buscar um estilo circunspecto, algumas não se diferenciam do que é normalmente considerado prosa “literária”. Desse modo, Gertrude Stein mescla, com facilidade, sua verve literária em sua prosa contínua e impessoal, sobre como ela e outras pessoas sobreviviam em uma cidade ocupada da França.

Um artigo de Hemingway sobre a liberação de Paris é uma versão do período da guerra de trabalhos autobiográficos como o seu romance sobre Paris; este artigo e um outro, de John P. Marquand, escrito a bordo do navio de guerra que bombardeava Iwo Jima, podem, por sua própria significação, ser considerados como contos literários. Até mesmo a descrição de Pyle sobre a Normandia depois da invasão, com suas listas e ritmos, soa, curiosamente, como um poema de Walt Whitman.

É possível sentir isso com maior intensidade nos pequenos detalhes que nos maiores: na descrição de folhas verdes e de ramos tenros espalhados no meio da estrada; nos fios de telefone emaranhados e enrolados, pendendo partidos de altos postes, suas pontas ainda não desencarquilhadas pelo pisoteio pesado das colunas militares; nas pequenas poças de sangue nas margens das estradas, sangue que começava a coagular e a escurecer, e nos capacetes de aço perfurados que jaziam em suas proximidades; e nos blocos quadrados de pedra de construção ainda espalhados pelas ruas do vilarejo e nas pedras pontiagudas nas estradas ainda não trituradas pelo tráfego de veículos.

O papel do jornalismo de guerra não era “contar a verdade sobre a guerra”, como popularmente entendido, mas humanizar essa experiência desumana. Quando os

correspondentes citam as cidades e os nomes dos soldados com quem conversam, eles simplesmente buscam dar um “rostos” às massas de combatentes que encontravam. Outro método menos óbvio é o foco narrativo adotado por muitos jornalistas que assumem a *persona* de um amador amistoso, um tanto dominado pelo medo, curioso e atento, mas cuidadosamente reservado.

Quanto a contar a verdade sobre a guerra, o jornalismo (por exemplo, na coleção da Library of America) parece mais preocupado em transmitir à população civil uma idéia do absoluto horror da guerra e do desperdício humano e material nela envolvidos. Quanto a isso, o objetivo, ou a perspectiva, é semelhante àquele adotado pelos escritores de ficção de guerra. Se falar a verdade sobre a guerra significa incluir temas políticos maiores (conforme já discuti, como fazem os melhores romances) ou oferecer uma visão mais histórica (como fazem as narrativas históricas), para o jornalismo de guerra essas perspectivas são inexistentes: o que os jornalistas adotam em vez disso é a perspectiva do aqui e agora, de proximidade com as tropas e com o campo de batalha, mas não, exceto por acidente, no meio deles. As perspectivas mais amplas são evitadas. Os relatos jornalísticos revelam grande simpatia pelos combatentes, o apoio que as tropas necessitam para travar a guerra, e a guerra em si é tida como um empreendimento justo e até mesmo meritório.

Nesse sentido, Homberger identifica uma atitude comum ao jornalismo de guerra e ao filme de guerra de Hollywood, no sentido de que ambos enfatizam o papel do indivíduo na guerra, diferentemente da ação coletiva de unidade e de exércitos. O ponto de vista é que “os soldados eram americanos comuns com valores que reconhecidamente emergem da cultura americana”.<sup>20</sup> Blum concorda com essa visão: “Seja consciente ou inadvertidamente, os repórteres tendiam a buscar, nos jovens soldados que descreviam, os traços de um modo geral apreciados pelo povo americano”.<sup>21</sup> Esses traços eram valores predominantes da cultura da época, que era a cultura do povo que havia emergido da Grande Depressão. Desse modo, na retratação feita pelos repórteres e pelos filmes, os mitos do herói dos esportes e do jovem de origem rural eram constantemente enfatizados, e o “culto do pobre-diabo oprimido” do período da Depressão destacava o tema comum do americano que lutava bravamente mesmo em condições desfavoráveis – um retrato otimista nem sempre confirmado nas obras mais sérias de ficção de guerra.



---

<sup>20</sup> In: KLEIN. *The Second World War in Fiction*, p. 199.

<sup>21</sup> BLUM. *Was for Victory*. p. 55-60.

## ABSTRACT

This article discusses fictional and journalistic narratives of the Second World War within the divided climate of opinion of American society, which, during the early years of the war, was split between isolationists and interventionists. The question of willing participation in the war and clear ideas as why men fought have been questioned by revisionist historians, but there was a general consensus that the war was both just and necessary. Political and social issues of the war, such as totalitarianism, racism, and other forms of oppression, are not neglected in the fictional narratives, even in the novels of combat. Journalistic narratives, like Hollywood movies, on the other hand, are more concerned with showing the fighting-man as representing perceived American values.

## KEYWORDS

North-American Literature, Narratives of War, Socio-Political Issues in Literature.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BLUM, John Morton. *Was for Victory: Politics and American Culture During World War II*. New York: Harcourt, Brace, Jovanovich, 1976.
- COBB, Humphrey. *Paths of Glory*. 1935. Athens: University of Georgia Press, 1987.
- COOPERMAN, Stanley. *World War I and the American Novel*. Baltimore: Johns Hopkins, 1967.
- COZZENS, John Gould. *Guard of Honor*. 1948. New York: Modern Library, 1998.
- DICK, Bernard F. *The Star-Spangled Screen: The American World War II Film*. Lexington, KY: The University Press of Kentucky, 1985.
- DOS PASSOS, John. *U.S.A.* Combined Edition. New York: Penguin, 1935.
- DRAPER, R. P. "Poetry in Two World Wars." In: *An Introduction to Twentieth-Century Poetry in English*. New York: St. Martin's Press, 1999. p. 80-97.
- ELLIS, John. *The Sharp End of War: The Fighting Man in World War II*. London: Corgi Books, 1982.
- ERENBERG, Lewis, and Susan E. HIRSCH. *The War in American Culture: Society and Consciousness During World War II*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.
- FOX, Richard Wightman, and James T. KLOPPENBERG. *A Companion to American Thought*. Oxford: Blackwell, 1995.
- HELLER, Joseph. *Closing Time*. New York: Scribners', 1994.
- \_\_\_\_\_. *Catch-22*. New York: Scribners', 1960.
- HEMINGWAY, Ernest. *Across the River and into the Trees*. New York: Scribners', 1950.
- HEYM, Stefan. *The Crusaders*. New York: Scribners', 1948.

- HOBBSAWM, Eric. *The Age of Extremes: A History of the World, 1914-1991*. New York: Vintage, 1996.
- KARL, Frederick. *American Fictions 1940-1980: A Comprehensive History and Critical Evaluation*. New York: Harper and Row, 1983.
- KEEGAN, John. *The Face of Battle*. New York: Barnes & Noble, 1976.
- KLEIN, Holger. *The Second World War in Fiction*. London: MacMillan, 1984.
- MEEK, James. "Nuremberg Rally, Invasion of Poland, Dunkirk..." *London Review of Books*. Sept. 6, 2001. p. 28-29.
- POLAN, Dana. *Power & Paranoia; History, Narrative, and the American Cinema, 1940-1950*. New York: Columbia University Press, 1986.
- Reporting World War II: American Journalism 1938-1944*. N. 77. New York: Library of America, 1995.
- Reporting World War II: American Journalism 1944-1946*. N. 78. New York: Library of America, 1995.
- SHAW, Irwin. *The Young Lions*. 1948. Chicago: University of Chicago Press, 2000.
- TAYLOR, Desmond, with Philip Hager. *The Novels of World War II: An Annotated Bibliography*. 2 vols. New York, Garland, 1993.
- WALDMEIR, Joseph J. *American Novels of the Second World War*. The Hague: Mouton, 1971.