



## O medo e o silêncio na ficção de Boris Schnaiderman

Fear and Silence in Boris Schnaiderman's fiction

Ivone Gomes de Assis\*

**Resumo:** Este artigo aborda duas poéticas apresentadas em *Guerra em surdina*, de Boris Schnaiderman: o medo e o silêncio. Não se trata de uma condição isolada, mas, de experiências relatadas pelo personagem João Afonso, durante seu período de combate, na Segunda Guerra Mundial, na Itália.

**Palavras-chave:** *Guerra em surdina*. Segunda Guerra Mundial. Boris Schnaiderman.

**Abstract:** This article approaches two poetics presented in the literary work *Guerra em surdina*, by Boris Schnaiderman: fear and silence. It is not about an isolated condition, but, specially, declared experience, amongst others, by the character Joao Afonso, during his time fighting in the Second World War in Italy.

**Keywords:** *Guerra em surdina*. Second World War. Boris Schnaiderman.

Este artigo é um breve estudo sobre *Guerra em surdina*, de Boris Solomônovitch Schnaiderman, atualmente com 96 anos de idade. Nascido em Úman, na Ucrânia, o escritor mudou-se ainda bebê para Odessa. Em 1925, emigrou para o Brasil, Rio de Janeiro, fugindo da perseguição nazista. Mais tarde, como 3.º Sargento da Força Expedicionária Brasileira (FEB), foi calculador de tiro, na Itália, episódio que o inspirou a produção do seu romance. No pós-guerra, mudou-se para São Paulo e se tornou um consagrado tradutor da Literatura Russa, no Brasil. Mesmo tendo recebido um Prêmio Jabuti de Tradução, Schnaiderman ainda se questiona: “[...] quem sou eu para traduzir um Tolstói, um Dostoievski?” (SCHNAIDERMAN, 2011, p. 90).

Em sua trajetória de escritor, Schnaiderman abriu espaço para uma única obra ficcional. É possível que a razão dessa singularidade tenha sido o desejo de narrar a guerra do seu ponto de vista.



Tal qual Boris Schnaiderman, muitos outros escritores, ficcionistas, poetas, memorialistas, cronistas e historiadores, além de artistas plásticos, músicos tiveram suas chagas expostas para registrar as inquietações provocadas pela guerra, para contar o medo e o silêncio sofridos. As lembranças de guerra são cicatrizes que perduraram na escrita de Primo Levi, Clara Schwarz, Hannah Arendt, Aharon Appelfeld, Yehiel De-Nur, Imre Kertész e tantos outros sobreviventes, por exemplo, da Shoah, e que revelam a partir de suas memórias, a forma aterrorizante como os judeus eram obrigados a se curvar diante do nazismo e dos campos de concentração e morte.

Cada autor escolhe sua maneira de narrar, ora se expondo, em primeira pessoa, nas biografias; ora protegendo-se em denúncias ficcionais. Boris Schnaiderman optou por apresentar a Shoah sob o olhar de uma personagem de ficção: João Afonso.

Em *Guerra em surdina*, por meio de múltiplas vozes e diversos gêneros literários, que vão da narrativa ficcional ao diário, Schnaiderman captura o leitor com relatos sobre a experiência da personagem combatente da FEB, João Afonso.

A narrativa, em grande parte, em primeira pessoa, transfere a João Afonso o papel de narrador, o que permite ao protagonista criar uma cumplicidade com o leitor. Segundo Peter Gay (1999, p. 264), “ao relatar de sua perspectiva a história que se desenrola, o narrador se abre para compartilhar o tipo de confiança que se espera de um amigo”. De certo modo, a primeira pessoa atribui mais confiança ao narrador.

Para o crítico James Wood (2011, p. 38), esse processo “em geral é uma trapaça e tanto: o narrador finge falar para nós enquanto de fato é o autor quem nos escreve”. Sobre as correspondências, Jean Marie Goulemot (2009, p. 387) aponta: “o leitor sabe a que deve se ater. Não é tolo. Quando muito, cúmplice”. Entende-se, portanto, que, independente do gênero, autor e leitor vão se comprometendo por meio da narrativa, sob o testemunho único da palavra.

*Guerra em surdina* é uma prosa permeada de lirismo, memórias, melancolia e críticas. Nela, o escritor encena, na voz de João Afonso, um olhar do homem sobre si, no período de 1944-1945, bem como insere uma observação peculiar, intimista em seus escritos de diário. A obra vai denunciando as marcas da guerra, que se encarregaram de sacrificar vidas e sonhos, abrutalhar homens e crianças, gerando um povo sombrio, com cicatrizes da memória.



Maria Luiza Tucci Carneiro (2002, p. 30) escreve sobre as muitas opressões implantadas no Governo Vargas (1930-1945), dentre elas, narra que “a purificação das ideias atingiu nível nacional. Livros perigosos foram farejados por todos os cantos do Brasil”. Essa caça aos intelectuais era uma forma de implantar o medo na sociedade por meio da censura. Para a pesquisadora:

Tanto o medo como a censura funcionavam como poderosos instrumentos de controle social emanando, cada qual ao seu modo, energia que, por sua vez, colaborava para a sustentação do sistema autoritário. O medo faz calar, tem energia para isso. E, instado pelo pânico (de propagação rápida) o medo sufoca. (CARNEIRO, 2002, p. 30).

Coibir ideias, sem dúvida, é um modo mais fácil de manipular o homem, silenciando-o. Os resquícios opressores do intelecto perduraram por vários anos, visto que muitos fatos foram incinerados e sepultados, na tentativa de apagar a memória de um tempo, de um povo. Mas o homem, na Shoah, proibido de pensar e de se manifestar, lutava para que os acontecimentos não se diluíssem no tempo, por isso, quanto mais ameaçados, mais buscavam formas de denunciar, fosse por meio de livros, jornais, cartas, cartazes, diários; fosse por intermédio da oralidade ou da arte em geral.

Tucci Carneiro (2002, p. 32) escreve que: “É através do discurso oral ou escrito que as ideias circulam seduzindo, reelaborando valores e gerando novas atitudes”. Acrescento, ainda, a essa engrenagem de ideias, o discurso visual, tais como o desenho, a fotografia, a pintura. Dois fatos não se confundem: o de representar e o de denunciar. Embora uma obra não consiga representar o mal que a Shoah causou à humanidade, pode apontar para denúncias graves sobre ele.

Tateando com certo cuidado no mundo da arte, ilustro essa possibilidade com o parecer do historiador de arte australiano Robert Hughes, que, ao ser indagado sobre qual obra ele considerava adequada para celebrar as vítimas de Dachau, ele respondeu sem titubear: “Os próprios fornos são perfeitos. As simples fileiras de tijolos e bocas de metal são as imagens supremas do que foi feito aos judeus”.<sup>1</sup> Walter Benjamin, por sua vez, retoma a fotografia, contribuindo, sobremaneira, com uma observação referente à aparição de uma ausência: “Não é por acaso que o retrato era o principal tema das primeiras fotografias. O



refúgio derradeiro do valor de culto foi o culto da saudade, consagrada aos amores ausentes ou defuntos”. (BENJAMIN, 1955, p. 174).

Entende-se, portanto, a fotografia como a aura de um ente querido; ela cumpre o papel de reavivar na memória aqueles que foram afastados ou desaparecidos, presentificando-os. Em se tratando da Shoah, a fotografia resgataria as cenas vividas pelos sobreviventes, a fim de não permitir o esquecimento; não no sentido de manter a ferida aberta, mas para que se estabeleça um refúgio que intente o amparo, que coíba novas atrocidades nas gerações vindouras. A fotografia, muitas vezes, provoca no espectador a sensação de experiência, inserindo-o no contexto aprisionado na imagem.

A literatura sobre a guerra também busca evitar o emudecimento, amenizando, talvez, a mácula deixada por Auschwitz. Para Terry Eagleton (1976, p. 32): “a diferença entre a ciência e a arte não consiste em tratarem objectos diferentes, mas sim em tratarem o mesmo objecto de diferentes maneiras. A ciência dá-nos um conhecimento conceptual de uma situação; a arte dá-nos a experiência dessa situação”, em um formato de ideologia.

A arte de contar é um antídoto contra o esquecimento. Nesse sentido, falando sobre a Shoah, Lyslei Nascimento afirma que o sobrevivente ou se mantém em silêncio, ou narra para se libertar, são essencialmente esses “[...] dois sentimentos paradoxais em relação às lembranças que podem intervir no ato de contar suas experiências” (NASCIMENTO, 2012, p. 145).

Escrever, para Jeanne Marie Gagnebin, “[...] Trata-se, no fundo, de lutar contra o tempo e contra a morte através da escrita” (GAGNEBIN, 2006, p. 146). O ato de narrar, para o sobrevivente, é um modo de esticar o tempo, em busca de compreensão; é também implantar a esperança de que mais alguém ouça a voz outrora silenciada.

Aristóteles entende que historiador e poeta “diferem entre si, [tão somente], porque um escreveu o que aconteceu e o outro o que poderia ter acontecido” (1966, p. 306).

*Guerra em surdina* apresenta uma zona fronteira no que se refere aos espaços ocupados pela narrativa. Do quartel, passando pelo convés do navio, as ruas das cidades, as casas destruídas, o não espaço da central de tiro até as cozinhas, sempre presentes. No contexto da guerra, a cozinha é uma espécie de zona limítrofe, que representa o espaço familiar, instituindo um relevo emocional na



vida dos soldados. Quanto ao espaço geográfico, Hobsbawm (1995, p. 32) afirma: “A Segunda Guerra Mundial foi uma aula de geografia do mundo”, em que a sobrevivência dependia muito da localização, do saber geográfico.

João Afonso, em vários pontos de *Guerra em surdina*, faz referência à geografia e seus reflexos sobre o homem. Como se pode observar, por exemplo, quando os soldados seguiam de navio, para a Itália, e, de repente, depararam-se com um cenário rochoso, que os remetia ao possível destino programado. Os responsáveis pelo embarque iniciam uma discussão sobre qual ilha seria aquela:

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

O espaço geográfico, ainda que incerto, anunciava a chegada ou a proximidade da Itália, da guerra. João Afonso se lembra do propósito da viagem. Sabe que a luta pela sobrevivência será implacável e desumana. O homem se depara com sua condição de cordeiro e de fera, de vítima e de réu. Emudecido, encolhe-se dentro de sua agonia.

Logo no desembarque, a geografia urbana também se faz presente, formatando, aos olhos do brasileiro, a ilusão sonhada e a desilusão encontrada, sob o cenário devastado pela guerra. João Afonso narra:

De longe, o casario de Nápoles parece acolhedor, com as suas cúpulas, o seu colorido, os contornos estranhos em face de Vesúvio. Aos poucos, porém, os contornos delineiam-se melhor: as cúpulas brilhantes e os palácios no alto das colinas servem de fundo a casas velhas e miseráveis (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 48).

As crianças italianas, que trabalhavam em busca do sustento, identificavam as nacionalidades por meio dos brasões, nos uniformes dos soldados. Era como se projetassem o atlas geográfico no desenho dos escudos, atrelando o país à língua falada. Por ocasião de um passeio dos soldados da FEB à cidade, João Afonso é abordado por um garoto de uns oito anos de idade que, ao olhar para o escudo grafado Brasil, se deu conta de que não conhecia o idioma daquele



país, por isso disparou em perguntas: “– *A girl? Une femme? Uma signorina? Fique-fique?*” (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 62). Antes mesmo que João Afonso falasse qualquer coisa, ele reiniciou: “*Eat? Manger? Mangiare?*”.

A geografia política da Segunda Guerra também foi assunto mencionado por Ives Lacoste, ao discorrer sobre a geopolítica de Haushofer, ou “ciência alemã”, que buscava justificar a ideologia do espaço vital, uma das abordagens da conquista pretendida por Adolf Hitler:

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

Em muitas outras circunstâncias, a geografia, inclusive a humana, foi a linha central durante a guerra, visto que os soldados necessitavam conhecer cada espaço pisado, para não serem surpreendidos pelo inimigo. Precisavam conhecer os terrenos, para não pisarem em minas; desvendar a topografia do lugar, para calcular os tiros corretamente; reconhecer os pontos cardeais, para montar as estratégias de guerra; decifrar o espaço ocupado, para calcular a quilometragem necessária... e tantos outros saberes, dos quais dependiam para a sobrevivência.

*Guerra em surdina* vinculou à sua composição a tristeza e a decepção humana, impressas logo na convocação, estabelecida sem quaisquer critérios. Eram “[...] doentes de toda espécie, gente com olho de vidro, com um dedo a menos...” (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 33). Isso foi similar à política de Hitler, em que milhares de pessoas foram silenciadas, dentre elas, judeus, ciganos, negros, homossexuais, prisioneiros de guerra, portadores de deficiências motora ou mental, grupos religiosos e qualquer outra minoria étnica cultural. Era considerada minoria toda pessoa politicamente contrária a Hitler.

O desapontamento e a mudez eram contínuos, uma espécie de arma para autopunição, como se nota por ocasião da morte do soldado Mansueto, quando, em um bombardeio, ele foi atingido e pediu socorro por 24 horas



aproximadamente. João Afonso e os companheiros não puderam lhe proteger e, após ser resgatado, não resistiu e morreu. João Afonso desabafa: “Estou sozinho com a minha angústia, o meu desespero mudo. Assassino!” (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 135).

O abatimento que dilacerava o soldado, por sua impotência diante das circunstâncias, era o mesmo que lhe arrancava a razão, ora ou outra, fazendo-o meio sano, meio insano; muitas vezes, encorajando-o à reivindicação, à (des)razão, também chamada de loucura. Isso talvez responda à inquietação de João Afonso, por ocasião de um surto: “Ora, neurose de guerra, quem é que não tinha?” (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 195):

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

Os traumas oriundos de guerra impediu muitos sonhos, que ficaram aprisionados na escuridão. Loucura e liberdade se conectaram. Assim, ou o homem buscava entender seus temores, fosse por meio da escrita, da arte, ou, ao contrário, a liberdade cedia lugar para a solidão, a depressão, a morte.

O personagem João Afonso reflete sobre a condição desprezível em que o soldado se encontra e indaga: “[...] será que vamos finalmente deixar de ser bichos?” (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 180). Esse questionamento sobre a animalização do homem diante do sofrimento faz com que se pense que o ser humano, sob forte pressão, fica muito propenso à loucura, ao suicídio ou a outro escape assombroso, que o arranque da realidade; que, de algum modo, lhe propicie alienação, em meio ao caos.

Em *Guerra em surdina*, João Afonso mostra que, por detrás do soldado, treinado para não temer a morte, há um homem, com todas as fragilidades humanas,



que sofre, que se angustia, que sente saudades e que também é amedrontado. Ele considera que a vida dos soldados deve estar acima da trivialidade política, mesmo em meio às catástrofes que deram origem à guerra.

Atribulado, o personagem percebe a condição de desafeto do homem, da qual ele faz parte, e numa poética de dor, vai descrevendo: “[...] rumo ao meu destino ignorado, olho as caras incolores dos companheiros e vejo refletidos nelas o meu olhar de indiferença” (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 35). Desse modo, entre prosa e poesia, vai confessando os absurdos impostos pela guerra por meio da palavra. O crítico Alfonso Berardinelli (2007, p. 44) explica: “A prosa é o que sustenta a poesia [...], é mistura e dissonância de tons, energia intelectual”.

A linguagem poética do romance impressiona com “os rostos parados, inexpressivos, cansados de sofrimento [...]” (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 61). João Afonso vai transformando o espaço paisagístico em um espaço lírico, em que a beleza pode ser extraída em meio aos escombros, como, por exemplo, quando desciam para a cratera em meio aos “[...] Campos, pomares, ameixeiras e pessegueiros carregados, estações de prédios carunchosos e crianças esfarrapadas e famintas” (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 50).

Segundo Mikhail Bakhtin (2010, p. 209), “a linguagem só vive na comunicação dialógica daqueles que a usam”, assim, em *Guerra em surdina*, essa comunicação dialógica que constituía o cenário descrito por João Afonso, retratava o cotidiano dos combatentes, na Itália.

Para Kênia Pereira (1998, p. 34), “Mesmo diante de cenários desfavoráveis [...] o poeta resiste. [...] escancarando, nos livros e nos palcos, os desejos mais inconfessáveis da condição humana”. Também, afirma Pereira, “diante das perseguições e das ameaças, o escritor se vale sempre das múltiplas faces das metáforas [...]” (PEREIRA, 1998, p. 34). A prosa de João Afonso, por ocasião do embarque para a Itália, faz uso dessa polissemia, que também revela o lirismo do escritor: “O monstro que estava à espreita no cais engoliu numa noite 5.075 homens” (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 32).

Além das metáforas, o soldado se faz valer de meios como cartas, diários e outros para relatar sua experiência. Esses diversos gêneros encurtam as distâncias, aumentam o afeto e diminuem a saudade e o temor. Alguns confortam, outros decepcionam. Servem como confidentes. Muitas são as vezes



em que a carta faz parte da narrativa de João Afonso, por exemplo, quando ele relata sobre o capitão Crispim, que sentia “um asco invencível por toda aquela podridão. Os olhos se acostumam, os ouvidos também, mas alguma coisa sempre fica a protestar no íntimo, a reclamar” (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 122).

O capitão Crispim não se conforma com a distância que o separa das pessoas, ele gostaria de ser alguém mais amigo, mais fraterno. Ele ambiciona ser uma pessoa mais amável. Sabe que é preciso manter a lucidez, o vínculo com a vida civil, para isso, ele escreve cartas para sua Verinha. Mas o que vai nessas cartas, senão mentiras, ilusões, palavras de consolo, para sua amada, que sofre ao longe, a sua ausência? Percebendo que seu capitão se encontra desiludido, indignado, sentindo-se um pouco abandonado, João Afonso narra sobre ele: “Vontade de desabafar com Verinha, de escrever-lhe sobre aquela guerra estúpida, sobre a sua solidão e desespero. [...] o capitão escreve uma página literária” (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 122). Para Eagleton (1976, p. 32): “A ilusão – a experiência ideológica comum dos homens – é o material sobre que o escritor trabalha; mas, ao trabalhar sobre ele, transforma-o numa coisa diferente, dá-lhe forma e estrutura”. É dessa metamorfose, citada por Eagleton, que se extrai a poeticidade de um texto.

É bem certo que as cartas do capitão Crispim chegassem à Verinha como um bálsamo reconfortante, porque ele não escrevia suas decepções, pelo contrário, fazia-lhe textos literários, ponderando sua experiência à condição de marido ausente, que sentia saudades. Dessa maneira, a imagem que ele buscava transmitir em suas epístolas era de tranquilidade, de quem, ancorado na saudade, apenas aguardava a hora de voltar. De acordo com Terry Eagleton (1976, p. 21): “Escrever bem não é só uma questão de ‘estilo’; significa também ter à disposição uma perspectiva ideológica capaz de penetrar até à realidade da experiência humana numa situação determinada”. Por outro prisma, Jean Marie Goulemot anota:

[...] a correspondência nos revela o segredo de seu ser singular. A correspondência diz a verdade: nela as pessoas se entregam. Ainda que o autor da carta minta para enganar seu destinatário, o leitor sabe a que deve se ater. [...]. Reencontramos aí as contradições e as reviravoltas comuns a todo o século. (GOULEMOT, 2009, p. 387).



*Guerra em surdina*, como já foi dito, é composta de uma mistura de gêneros, memórias, narrativas e anotações de diário, remetendo a um estilo literário híbrido, em que o narrador vai descrevendo um passado e o protagonista vai registrando seu presente. Isso leva aos ensinamentos de Sheila Dias Maciel (2002, p. 180), para quem: “enquanto as memórias são uma volta ao passado, os diários são uma tentativa de guardar o presente”.

O homem, em estado de fragilidade, submete-se a muitos conceitos, que podem lhe servir de remédio. A memória historia os fatos, ainda que pitorescos, entrelaçando-os à imaginação. O diário é um veio de libertação momentânea, do seu escritor. Por muitas vezes, sentindo-se abandonado, o soldado, como descreveu João Afonso, “[...] encosta-se à parede no escuro e chora desesperado” (SCHNAIDERMAN, 2005, p. 154). Bakhtin orienta: “[...] O diário se inspira quer na confissão, quer na biografia. [...] Entendo por biografia ou autobiografia [...] uma forma [...] mediante a qual posso objetivar meu eu e minha vida num plano artístico” (BAKHTIN, 1981, p. 165).

João Afonso, ao detalhar locais e fatos, em uma escrita poética, evidencia que sua maior preocupação está em denunciar a falta de sentido da guerra, o abandono, as individualidades, as nódoas humanas, os porquês. Dentre os apontamentos dele, está o estupro, a perda dos valores humanos, o silêncio, a miséria. Quando ele discorre sobre uma tentativa de estupro por dois soldados, transtornado, ele se interroga: “Não são acaso os mesmos rapazes que se indignavam tanto, ao ver o procedimento dos soldados americanos?” (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 84).

O diarista se emudece ante tal brutalidade, mas, ao mesmo tempo, atordoa-se. Afinal, até quando ele próprio manteria a ética? Visto que a guerra enrudece o homem, torna-o produto do meio. Ele mesmo já experimentara uma perda de valor humano, quando, ainda em alto mar, se viu obrigado a surrupiar um cantil.

Por outro lado, o sexo era um modo de o soldado não se esquecer de seu lado homem, a fim de não se converter em uma máquina de matar, de onde se lhe pudessem extrair somente pólvora, chumbo e ódio. Muitos soldados carregavam em si a culpa de ter tido mulheres em troca de latinhas de ração.

Em Silla, o sargento Anésio viveu uma situação bem similar, mas com um desfecho afetivo. Giovanna, diariamente, ficava ao longe, aguardando um sinal,



para que pudesse avançar e receber, de Anésio, as sobras do rancho, que compunham a única refeição da família, conforme anuncia João Afonso: “Ela saía correndo, segurando as latas. Entrava num dos casarões e subia para o segundo andar. No quatinho abafado, havia três crianças sentadas no chão. Três crianças pálidas, magras, doentias [...]. Crianças sem alegria, sem infância, sem brinquedos” (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 157).

Era uma situação conflituosa e terna, ao mesmo tempo. Uma relação de interesse e afetividade. Anésio, mesmo sabendo das aflições de Giovanna, dentre elas, a morte prematura do marido, a miséria dos três filhos pequenos, preferiu, inicialmente, permutar as sobras de comida por sexo. Mas, depois, as crianças e Giovanna passaram a colocar cor em sua vida cinzenta:

Realmente, aproximara-se da viúva pensando principalmente no seu corpo cheio, maduro, de pernas grossas e seios robustos. Mas, depois, foi aquela amizade boa, aquele convívio afetivo, aquele carinho feminino em sua vida rude e insípida (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 157).

As mulheres, quase sempre, aparecem no romance relacionadas aos sentimentos mais extremos, como a fome e o sexo. Muitas sonhavam com a liberdade dos maridos e sua volta para casa. Também o medo de serem violentadas fazia aparecer uma sombra em suas vidas. Como extrair poesia de uma narrativa assim? Paul Zumthor (2007, p. 35) ensina

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

Ouso dizer que a mensagem transmitida, ou o sentido provocado pela linguagem do romance, tece sua poética, tal como se revela, em tantos momentos, em *Guerra em surdina*, mesmo em situações de ceticismo em relação ao homem, como o lirismo diante do medo e do domínio, encontrado em toda a narrativa.

João Afonso, incrédulo, não reconhece sua própria raça, escreve:



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. [...]

A brutalização que se atinge na guerra chega a extremos incríveis. Um dia, um polícia militar de serviço na ponte de Silla foi separar dois americanos bêbados que estavam brigando, e foi morto. A notícia corre rapidamente pela tropa, desperta velhos rancores [...] (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 129).

Contudo, a notícia dessa morte tem impressões dúbias. Ao mesmo tempo em que ela é aceita como fatalidade, ou circunstâncias provocadas pela estupidez da guerra, os mesmos soldados, de convívio tão próximo da morte, apesar de terem presenciado a tantas mortes inocentes, a tombamentos de tantos companheiros, agora sentem ojeriza a esse assassinato excessivo. Agoniado, João Afonso desabafa: “No turbilhão de absurdos, vivemos entregues ao inexorável, como nos entregamos ao monstro cinzento que nos trouxe para a guerra” (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 130). O soldado se dera conta de que aquela morte não era fruto de guerra, mas da insensatez humana.

Quanto à política, esta abre e fecha *Guerra em surdina*. Homens foram à guerra ou para lutar por uma causa, ou para cumprir seu dever cívico. A política alarmava e dava esperança, ao mesmo tempo. *Guerra em surdina* é a memória de Boris Schnaiderman, traduzido em uma linguagem de ficção, a partir do olhar do personagem João Afonso. Uma batalha, ornada pelo lirismo, para se opor ao silêncio. Seu texto comunica, transforma, conduz a questões existenciais, o que faz dele não só um memorialista, mas também um romancista de valor.

É sempre válido lembrar os ensinamentos de Walter Benjamin (1987, p. 199), que declara só haver compreensão no reino narrativo se se levar em conta a interpretação da biografia e da história. Entende-se que a contextualização histórica é, dessa forma, um norteador. Semelhantemente, Terry Eagleton, ao analisar Bertolt Brecht, também aponta para o fato de que o verdadeiro artista nunca se interessa tão somente pelo objeto em si, mas, também, pelo seu meio de produção, ou seja, o seu compromisso com a arte vai além de meras opiniões políticas, para ele, “o artista reconstrói as formas artísticas que tem à sua disposição, transformando autores, leitores e espectadores em colaboradores” (EAGLETON, 1976, p. 80).



João Afonso discorre sobre a inversão de valores na guerra, em que tirar uma vida pode ser ato heroico, e chorar vira símbolo de fracasso. Assim, a besta fera que há no homem vai mostrando suas garras; e a lei vai convertendo homens em armas de destruição. Para o narrador: “A guerra tem as suas próprias leis [...]. A brutalidade, a estupidez da guerra nazista [...], a população alucinada de pavor, as crianças famintas [...], tudo isso tem o seu reflexo mesmo no homem de gênio mais brando...” (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 128).

*Guerra em surdina* é permeado de solidão, espanto, covardia, o que provoca em João Afonso um sentimento de melancolia, de ceticismo em relação ao homem. Ao narrar suas agonias, ele resume: “O que houve de mais importante em toda a guerra foi mesmo o medo” (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 194).

Passados setenta anos do conflito, *Guerra em surdina* ainda provoca perplexidades. O leitor parece abismar-se diante da violência, de sua condição de humano e do lugar da ficção, que se encarrega de dar voz ao sobrevivente emudecido.

----

\* **Ivone Gomes de Assis** é Mestre em Teoria Literária pela Universidade Federal de Uberlândia e autora da dissertação: *Guerra em surdina: a ficção de Boris Schnaiderman entre a política e a poética*.

---

### Notas

<sup>1</sup> Citado por MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. Tradução de Rubens Figueiredo; Rosaura Eichemberg; Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 280.

### Referências

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



---

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

BAKHTIN, Mikhail *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. (Primeira versão, 1936/1955). In:\_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. Obras escolhidas. 3. ed. v. I. São Paulo: Brasiliense, 1987.

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

EAGLETON, Terry. *Marxismo e crítica literária*. Trad. António Sousa Ribeiro. Porto: Afrontamento, 1976. (Crítica e sociedade, 8).

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

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

GOULEMOT, Jean Marie. As práticas literárias ou a publicidade do privado. In: CHARTIER, Roger (Org.). *História da vida privada, 3: da Renascença ao Século das Luzes*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX. 1914-1991*. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

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

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



MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. Trad. Rubens Figueiredo; Rosaura Eichemberg; Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NASCIMENTO, Lyslei. Museu e Shoá: dever e memória. In: NASCIMENTO, Lyslei; JEHA, Julio (Org.). *Estudos judaicos: Shoá, o mal e o crime*. São Paulo: Humanitas, 2012. (Coleção judaica). p. 135-163.

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

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

SCHNAIDERMAN, Boris. *Tradução, ato desmedido*. São Paulo: Perspectiva, 2011. (Debates, 321).

WOOD, James. *Como funciona a ficção*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

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