

## Antes de Auschwitz: Um Ensaio sobre memória e narrativa em Walter Benjamin e Erich Maria Remarque.

Pedro Spinola Pereira Caldas  
Professor Adjunto  
Universidade Federal de Uberlândia  
[pedro.caldas@gmail.com](mailto:pedro.caldas@gmail.com)

### Resumo

O objetivo deste ensaio consiste em questionar como os conceitos benjaminianos de narrativa e memória podem ser compreendidos se lidos em comparação com um dos principais documentos da República de Weimar, a saber: *Nada de novo no front* (*Im Westen Nichts Neues*), de Erich Maria Remarque. Este ensaio propõe que muito do que Benjamin concebe em ensaios como *Experiência e pobreza* e *O Narrador* pode ser encontrado no livro de Remarque. As semelhanças, porém, não nos levam a crer que há uma identidade perfeita entre os autores. O ensaio conclui com uma reflexão sobre a questão da representação e sua relação com a memória.

### Palavras chave

Narrativa memória Primeira Guerra Mundial República de Weimar.

### Abstract

The aim of this essay is to ask how Walter Benjamin's concepts of narrative and memory can be understood in comparison to one of the main documents of the Weimar Republic, namely Erich Maria Remarque's *All Quiet on the Western Front* (*Im Westen Nichts Neues*). This essay proposes that much of what Benjamin conceives in essays like *Erfahrung und Armut* und *Der Erzähler* can be actually found in Remarque's book. The similarities, although, doesn't lead to a perfect identity among the two authors. This essay concludes that with a reflection on the question of representation and its relationship with memory.

### Keywords

Narrative Memory First World War Weimar Republic.

### Introdução

É possível haver uma fé sem dogma, um mundo sem deuses,  
um saber sem máximas e uma pátria que  
não pode ser ocupada por nenhum poder do mundo?  
Ernst Jünger

É bastante conhecida a antipatia que Bertolt Brecht sentia por Thomas Mann<sup>1</sup>. Por conta da divergência ideológica entre estes dois titãs da literatura alemã do século XX, uma vez que o socialista Brecht dificilmente aceitaria as definidas e claras posições ideológicas do burguês Thomas Mann (Brecht sempre preferiu Heinrich Mann, irmão de Thomas Mann, autor de *O Anjo azul* e *O Súdito*), encontrar semelhanças entre os autores não deixa de soar como uma ironia.

Uma destas irônicas semelhanças reside na técnica de distanciamento narrativo<sup>2</sup>, recurso poético elaborado e pensado por Brecht e que se vê utilizada por Thomas Mann em *A Montanha Mágica*: neste romance, para além de fazer uma sofisticada colagem de vozes narrativas, na qual se alternam narradores filosóficos, dramáticos, realistas, oniscientes, irônicos e descritivos até o detalhe mais enervante, Thomas Mann compõe seu Hans Castorp, protagonista do monumental romance, como uma personagem oca, sem qualquer característica definida. E isto de maneira muito pensada. Hans Castorp torna-se muito menino órfão de pai e mãe, e é criado por um avô extremamente conservador; Hans Castorp não escolhe a própria profissão, tarefa que acaba delegando ao seu tio, que lhe serve de tutor após a morte do avô pateticamente ultrapassado. Ou seja: Castorp não faz escolhas, Castorp tem um contato muito superficial com a própria história, pois escapou-lhe muito precocemente a vivência com a geração que lhe antecedeu, cujos valores pode-

ria tanto herdar quanto negar. É, pois, uma figura sem substância, sem traços definidos, com a qual, portanto, o leitor encontra dificuldades para estabelecer alguma identificação. Uma vez no sanatório para tuberculosos de Berghof, onde visitaria seu primo Joachim Zimmsen por pouco tempo, mas acaba ficando por sete anos, Castorp é apresentado à visão de mundo em um meio neutro, sem características (a Suíça), onde se encontram tuberculosos de toda a Europa (Rússia, Holanda, Itália, Espanha, Alemanha), e mesmo de outras partes (México). Dois dos internos, os filósofos Naphta e Settembrini, este humanista e aquele irracionalista, despertam a atenção de Hans Castorp e lutam por sua educação.

Hans Castorp, em toda sua opacidade, é um jovem. Não poderia ser descrito com um homem melancólico ou totalmente apático, mas como alguém que simplesmente deixa-se levar e não se preocupa com a própria indefinição, com a sua incapacidade de tomar decisões e afrontar as circunstâncias. Castorp sai do sanatório para lutar na primeira guerra mundial, onde fica sem sabermos de seu destino. Thomas Mann, elegantemente, deixa a imaginação do leitor trabalhar, imaginando o que haverá de ter sucedido com este peculiar herói nas trincheiras.

Outro marcante personagem jovem da literatura de Weimar é Kragler, protagonista da peça *Tambores da Noite* (1919), de Bertolt Brecht<sup>3</sup>. Kragler é um soldado que lutou e tombou na primeira guerra mundial, de onde volta como *cadáver* para retomar sua vida civil. Sua intenção é casar-se com Anna, com quem pretende se unir após retomar uma relação que abandonara por causa da guerra. Anna, todavia, já está prometida a outro homem, e, pior, grávida. Tal como um Hamlet, Kragler deseja assumir para si um passado que não é seu. Heróico a princípio, o desfigurado Kragler, que aparece em decomposição, uma figura cuja hediondez dificilmente geraria simpatia no leitor/espectador, acaba por sucumbir ao conforto, à vida fácil, à vida sem riscos em meio às turbulências sociais alemãs, suscitadas pela Liga Spartacus.

Há entre estes dois personagens da literatura alemã uma afinidade: Kragler bem poderia ser Castorp retornado da guerra. Deixando de lado esta fantasia que não pode ser comprovada, há entre os dois outra notável semelhança: são dois jovens, mas jovens cujos laços com o passado estão cindidos. Antes de Auschwitz, já se pode perceber, no ambiente cultural alemão, o problema da elaboração do passado, algo tornando instável e nada óbvio. A História perde sua pretensão de continuidade justamente porque fraqueja o elo que estabelece esta continuidade (a juventude), e dificilmente haverá de retomá-la ao longo do sísmico século XX. E é desta idéia, ou melhor, das conseqüências desta idéia, a saber, da responsabilidade da memória carregada não pela senectude — como é convencional que se espere — mas pela juventude<sup>4</sup>, que tratará este ensaio.

## I

Em 1933, Walter Benjamin escreve *Experiência e pobreza*, um ensaio tão curto quanto marcante, e que, se é utilizado para tratar das questões historiográficas relativas à memória após a segunda guerra mundial ou mesmo em um ocidente ideologicamente cínico, não pode ser desprezado como matriz filosófica para compreender seu próprio tempo. Antes de se calçar em Benjamin para ler Primo Levi, Ruth Klüger ou qualquer outro nome notável da literatura de testemunho, talvez seja igualmente válido, se não mais, compará-lo com fontes de época, pois, por mais que seja de fato brilhante, estamos um tanto fartos do tratamento hagiológico e reverencial que mais vitima do que esclarece a filosofia de Benjamin. Não há motivos que levam a crer que sua imagem será violada se for feita uma leitura paralela de seus escritos com autores como Erich Maria Remarque e Ernst Jünger. Isto porque Benjamin percebe esta fratura da memória na experiência de *jovens* soldados. Possivelmente, o que espanta no ensaio de Benjamin e se confirma em relatos como os de Remarque e Jünger é a impressão de que a juventude tornou-se foco da memória, ou melhor, da perda da possibilidade da memória, da perda dos órgãos que registram a sensibilidade histórica.

No penúltimo parágrafo do texto, Benjamin sentencia: Pobreza de experiência: não se deve imaginar que os homens aspirem a novas experiências.<sup>5</sup> Testemunha da vitória do fascismo na Alemanha, Benjamin percebe, sem fazer-lhe menção direta, a matriz da ascensão do partido de Adolf Hitler ao poder: os homens aspiraram a novas experiências, deixaram-se entusiasmar. O problema é

menos a ausência de sentido, e sim a forma como se combateu esta ausência, refletida, na busca irrestrita e patética por este sentido que um dia haverá ter existido. Quando Werner Heisenberg<sup>6</sup> lembra, em suas memórias, ter dito a um membro da Juventude Hitlerista que a sua geração de professores não havia dado conselho aos mais jovens justamente porque não havia conselhos extraordinários a serem dados, ele estava se recusando a iludir o seu interlocutor com promessas redentoras. Esta ética da sobriedade, presente em todo o espectro ideológico, na Bauhaus de Walter Gropius e na sociologia de Max Weber, não soube reagir ao nacional-socialismo.

O tema *juventude*, porém, não é novo na cultura alemã. Está, por exemplo, na base do romance de formação, como nota muito bem Franco Moretti em livro excepcional. Segundo Moretti, o jovem é a própria figura que simboliza a modernidade, uma vez que é aquele que tem o futuro aberto para novas possibilidades. E o que faz uma história (*story*) significativa é sua narratividade, o fato de ser um processo aberto, que deve suscitar a imaginação do leitor, ao invés de se encerrar em um conceito, que é simbolicamente representado na idéia de maturidade.<sup>7</sup> Personagens como Wilhelm Meister, de Goethe, confirmam as posições de Moretti.

Mas o tema de juventude ainda se faz presente fora do espaço do século XIX. É um tema alemão que entra no século XX, e isto não somente porque a Alemanha é tida tradicionalmente como a nação atrasada. A atmosfera que impregna as ruas das principais cidades alemãs no princípio da primeira guerra mundial é marcada por um entusiasmo arrebatador e auto-afirmativo, que procura viver o momento e afirmar o entusiasmo como um imperativo, no qual ter-se-ia a experiência do absoluto. Como bem afirma Modris Eksteins: a cautela foi jogada fora.<sup>8</sup> Um exemplo formidável deste clima espiritual pode ser encontrado nas lúcidas memórias de Sebastian Haffner. Haffner relembra com sensibilidade este período de entusiasmo juvenil, em que a guerra foi acompanhada como se fosse uma competição esportiva, em que a excitação tornava-se a norma e o entusiasmo tinha a importância de um alimento diário: A guerra como um grande e excitante jogo de nações, que tinha a oferecer divertimento e emoções muito mais intensos do que qualquer coisa que a paz poderia propiciar; esta foi a experiência diária de estudantes de dez anos de 1914 a 1918 [...].<sup>9</sup> O excesso de entusiasmo, perceberia Joseph Roth em argutas crônicas sobre as ruas de Berlim dos anos 20, estava presente no cotidiano. A grandiloquência dos discursos e das posturas tinha algo de irreal. Na releitura da propaganda de uma marca de cigarros, Roth percebia que o excesso de arrebatamento fizera das ruas alemãs um lugar onde não há possibilidade de comunicação e de interação:<sup>10</sup>

Muitos dos incômodos no cotidiano da vida pública são culpa da população, quer dizer, do caráter indisciplinado da geração do pós-guerra, da acrimônia que irrompe entre as pessoas [...] Uma catástrofe sempre paira no ar. Lê-se o jornal por sobre o ombro do vizinho. Um imprensa o outro contra o canto, contra as janelas. Um é policial do outro.<sup>11</sup>

Mas é justamente aí que está o problema: o ensaio de Benjamin não se limita a separar entusiasmados e sóbrios, jovens e experientes, mas começa através da constatação de que se perdeu a forma de narrar, de conviver, de partilhar, de ouvir: Quem encontra ainda pessoas que saibam contar histórias como elas devem ser contadas? [...] Quem é ajudado, hoje, por um provérbio oportuno? Quem tentará lidar, sequer, com a juventude invocando sua experiência?<sup>12</sup> Na verdade, quem tentará lidar com o próximo, uma vez que, como percebeu Joseph Roth e podemos ver em filmes como *M O Vampiro de Düsseldorf*, de Fritz Lang (Alemanha, 1931), todo cidadão é um perigo em potencial. Neste quadro, o problema pode ser pensado da seguinte maneira: há um excesso de anseio por experiência e vivência justamente porque se perdeu o órgão responsável pelo sentido histórico. Diz Benjamin:

[...] está claro que as ações da experiência estão em baixa, e isso numa geração que entre 1914 e 1918 viveu uma das mais terríveis experiências da história. [...] Na época, já se podia notar que os combatentes tinham voltado silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos.<sup>13</sup>

tomado pela fome e pela guerra. Não que Benjamin tenha sido o primeiro a perceber este descompasso, pois o conservador Oswald Spengler, ao diferenciar cultura e civilização, também notou a diferença entre vida e lei. Max Weber também notou, em sua conferência *Ciência como Vocação*, que os laços entre ciência (discurso racional) e política (ação supostamente racional) estavam frouxos, ou, em alguns casos, sequer deveriam existir. Benjamin modularia o tema de modo interessante ao perceber que a crise não residia tanto na consciência desta pobreza de experiência, mas, sim, na *recusa em assumi-la de frente* e na *ilusão de tentar encobri-la* com uma horrível mixórdia de estilos.<sup>14</sup> Não é de espantar que, dentre as várias alternativas possíveis, o projeto político vitorioso tenha mesclado elementos modernos e conservadores, paganismo, anti-semitismo cristão, romantismo, militarismo, doutrina racial (pseudo)cientificamente comprovada, dentre outros elementos.<sup>15</sup> Neste sentido, Benjamin se posiciona em um lugar que lhe permite ter a mesma visão sutil e modesta de Joseph Roth. Narrador sucateiro, como diria Jeanne-Marie Gagnebin<sup>16</sup>, Roth não é autor de uma escrita épica, quase onisciente. É Benjamin em estado puro: que se dispense o discurso triunfal, pois é necessário dirigir-se ao contemporâneo nu, deitado como um recém-nascido sobre as fraldas sujas de nossa época.<sup>17</sup> O silêncio não é a resposta, e a pergunta passara a ser: [...] o que resulta para o bárbaro dessa pobreza de experiência?<sup>18</sup>

É uma questão obsessiva para Benjamin: em seu ensaio sobre Nikolai Leskov, ele retorna ao problema da narração, e, se não chega a elaborar uma teoria, ao menos aprofunda o que se insinua em *Experiência e pobreza*. O narrador, segundo Benjamin, diferencia-se do romancista, pois agrega<sup>19</sup>, incute, seduz, dá conselhos, possibilita uma ação que abre novas possibilidades para o futuro. A narrativa possui uma constituição bem distinta também de outro fenômeno moderno de comunicação: a informação. Afinal, a cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações<sup>20</sup>, o que, segundo Benjamin, retira do leitor a liberdade de interpretar a história como quiser.<sup>21</sup> Somente a narrativa, despida das explicações da informação jornalística ou do aprofundamento psicológico das personagens dos romances, poderá, segundo Benjamin, dar à história um sabor, fazendo com que o ouvinte/leitor se esqueça de si mesmo enquanto a acompanha. É o momento em que o ritmo do trabalho se apodera dele<sup>22</sup>, o momento em que não se sente o tempo passar, em que o processo, e não mais seu resultado final, tornado mercadoria, se destaca. Sem se distanciar (alienar?) de seu trabalho, o ouvinte/leitor não abrevia ou sintetiza; ele é paciente como o narrador, obedece ao fluxo do tempo, sensibilidade e disciplina que o homem contemporâneo, segundo Benjamin, perdeu. E o que se perdeu não é tanto uma virtude moral, mas, sobretudo, a sensibilidade de perceber em si a própria temporalidade.

É esta temporalidade que marca decisivamente o pensamento de Benjamin sobre a narração. Uma vez assimilada a narrativa no ouvinte, ou seja, uma vez assimilada a temporalidade que lhe é inerente, atinge-se aquilo que é o fundamental no fenômeno da narração: passar adiante, conservar. E se conserva aquilo que se deseja lembrar: Somente uma memória abrangente permite à poesia épica apropriar-se do curso das coisas, por um lado, e resignar-se, por outro lado, com o desaparecimento dessas coisas, com o poder da morte.<sup>23</sup> E é isto, também, que se perde: a possibilidade de encarar a morte com serenidade, como algo constitutivo. Ela passará a ser violenta, arbitrária, absurda.

Márcio Seligmann-Silva<sup>24</sup> percebeu muito bem o alcance das propostas de Benjamin: não é necessário o advento dos campos de concentração para que haja o trauma, para que se aniquile a possibilidade de narrar. Benjamin, observa bem Seligmann-Silva, já percebera esta fratura em seus ensaios sobre Charles Baudelaire. O que há em Auschwitz, e aqui Seligmann-Silva segue os passos de Adorno, é uma hipertrofia da experiência traumática. Mas não há um conceito novo: a ferida na memória causada pelo trauma, a morte da morte como evento sublime, como evento que ultrapassa a capacidade de sua descrição e apropriação, tudo isto já aparece no pensamento e arte ocidentais antes das atrocidades nazistas. Jeanne-Marie Gagnebin<sup>25</sup> lembra, em ensaio interessantíssimo, que era esta experiência da morte da morte, da morte da capacidade de conservação do que se foi, que caracterizava, sobretudo, a experiência nazista. Uma consulta aos livros de Primo Levi confirma o que Gagnebin comenta que a volta dos sobreviventes às suas casas era tanto mais angustiante porque aqueles que

não experimentaram o campo não suportavam ouvir as histórias. A morte da morte não era, pois, unilateral. Era um fenômeno amplo, que não era parcial e que encobria todos os envolvidos, ultrapassando a mera dimensão da intencionalidade.

E aqui proponho o teste: posto que Benjamin vincule esta crise da narrativa ao fenômeno da primeira guerra mundial e na experiência traumática de suas trincheiras, uma experiência que aniquila a possibilidade de se ter outras experiências, sugiro um exercício de comparação, no qual as hipóteses de Benjamin são postas frente a frente com os livros baseados nas experiências de Erich Maria Remarque. Por uma questão de espaço, deixo Jünger como sugestão para posterior estudo. Indica-se uma possibilidade de aplicar o conceito de crise da narrativa e representação, ou mesmo trauma, como se prefere falar atualmente, em um contexto estranhamente pouco comum, e que, por isso, poderá contribuir, mesmo que modestamente, para os estudos teóricos que se erguem a partir do problema da narrativa, representação, da memória e do trauma. Por ora, interessa apenas compreender melhor, através de um confronto de fontes, esta morte da narrativa como a morte da morte.

## II

*Nada de novo no front*, tradução brasileira para o original *Im Westen Nichts Neues* (1929) é o livro de maior repercussão de Erich Maria Remarque (1898-1970), e, indiscutivelmente, um clássico da literatura de guerra, cujo sucesso foi imediato.<sup>26</sup> O sucesso do livro não deve espantar, a começar pela compreensão da morte como absurda, e não mais como algo constitutivo e presente na vida civil. O acaso parece ser o fator decisivo: Acima de nós, paira a fatalidade. Quando vem um tiro, posso apenas esquivar-me e mais nada [...] Cada soldado fica vivo apenas por mil acasos [...].<sup>27</sup> A morte do soldado Katcinsky, possivelmente o mais adaptado às circunstâncias da guerra, aquele que melhor conseguia se safar e encontrar uma saída improvisada em busca de alimento, segurança e sobrevivência, é o retrato de que não somente estar vivo era uma questão de sorte, mas morrer era, também, uma questão de azar. No final do livro, Paul Bäumer, personagem e narrador, comenta que um releu estilhaço atinge Katcinsky em uma região da cabeça que não poderia ser atingida. Centímetros a menos e a vida de Kat teria sido poupada. Quando vida e morte são igualmente absurdas, nada resta senão o niilismo.

É este o tom do narrador-personagem Paul Bäumer. Do início ao fim do livro mantém-se a conotação pessimista. Não há pontos de tensão ou inflexão dentro da narrativa. A rigor, o texto de Remarque não é narrativo, mas, sim, um jorro de situações, nas quais o narrador não se desenvolve ou mesmo se transforma, o que confirma que mesmo uma leitura apressada de *Nada de novo no front* exhibe semelhanças notáveis com o que Walter Benjamin afirma sobre a experiência da primeira guerra mundial e sobre as características da narrativa. A morte não é mais aceita com resignação, mas experimentada como absurdo. E, se em *Experiência e pobreza* Benjamin menciona a fábula do pai sábio, que aconselha os filhos a trabalharem, Remarque não demora a mostrar que há, na geração que foi para as trincheiras da primeira guerra mundial, uma sensação de abandono da figura paterna, sobretudo no plano simbólico.

Alguns personagens descritos no texto ajudam a compreender o problema, como, por exemplo, o professor Kantorek, que clamava seus alunos para lutarem na guerra com bravura, e os denominava juventude de ferro. A cisão com tal símbolo de autoridade é notável. Trata-se de uma geração que se percebe órfã. A primeira morte que há, é, sem dúvida, a morte da autoridade como figura do saber.

Desde que estamos aqui [na guerra N.A.], nossa vida antiga nos foi cortada, sem que tenhamos contribuído para isto. Muitas vezes, procuramos um motivo, uma explicação, mas não conseguimos achá-los. Justamente para nós, que temos vinte anos, as coisas são particularmente confusas, para Leer, Kropp, Muller, e para mim, para os que Kantorek chama de juventude de ferro. Os soldados mais velhos possuem laços firmes e interesses já bastante fortes para que nem a guerra possa destruí-los. Nós os de vinte anos, no entanto, temos somente nossos pais; alguns, uma garota. Não é muito

porque na nossa idade a influência dos pais é mais fraca, e as mulheres ainda não nos dominam. Além disso, o que mais havia para nós? Algumas paixões, um pouco de fantasia e a escola; nossas vidas não iam mais longe. E, disto tudo, nada sobrou.

Kantorek diria que nós nos encontrávamos no limiar da existência. E, com efeito, é assim. Ainda não estávamos enraizados na vida. A guerra foi um dilúvio que nos arrastou. Para os outros, para os mais velhos, ela foi apenas um intervalo: conseguem pensar no tempo que virá depois. Mas nós fomos apanhados por ela, e não sabemos o fim de tudo isto. Apenas sabemos, por hora, que embrutecemos, de uma maneira estranha e dolorosa, mesmo que muitas vezes nem sequer fiquemos tristes.<sup>28</sup>

Assim como em Benjamin, em Remarque há o testemunho de uma radical experiência de descontinuidade histórica. Quando há alguma forma de autoridade, esta se apresenta de maneira brutal, grotesca, sempre através do uniforme: é o caso de Himmelstoss, personagem que, na vida civil, era um carteiro, mas que, na função de cabo, é capaz de inacreditáveis atrocidades e crueldades com os seus soldados. O que resta da autoridade é uma fina película, um uniforme, que, para se manter, exerce uma força brutal. A autoridade da tradição não é mais convincente na figura do professor, e, se ainda gera temor na figura de um carteiro, não é mais reconhecida, pois são inúmeras as tentativas de acerto de contas da parte dos soldados.

Por fim, torna-se melancólica a relação com o passado, com a cidade natal. A autoridade que não se escolhe (cidade onde se nasce e passa os primeiros anos da vida, a família), e perante a qual se resigna com mais tranquilidade e afeto, passa a ser experimentada com distanciamento e alguma frieza. Ao passar alguns dias de licença em sua casa, onde visita sua mãe enferma, Paul Bäumer conclui com inegável melancolia:

Imaginava a licença de modo inteiramente diverso. Há um ano, de fato, teria sido mesmo diferente. Com certeza, fui eu quem mudou neste intervalo. Entre aquela época e hoje há um abismo. Naquela ocasião, ainda não conhecia a guerra; estávamos em áreas mais calmas. Hoje, reparo que, sem perceber, fiquei desiludido. Não consigo mais me orientar, é um mundo desconhecido [...].<sup>29</sup>

A autoridade que se impõe é a imediata, representada em Himmelstoss, e absolutamente brutal. É um uniforme<sup>30</sup>, e sequer um corpo. É um puro símbolo, uma pura função sem correspondência alguma com uma substância da realidade. Assim, em Remarque, vive-se uma radical separação entre ação e sentido entre experiência e narração, em última instância que, no caso, se mostra na separação com o passado, mas na brutalidade de toda ação (a de Himmelstoss, por exemplo) que está despida de qualquer sentido que a justifique. É pura violência.

É assim que aparece o *corpo humano*, outra preocupação de Benjamin em *Experiência e pobreza*, que o entende como massa dilacerada, nua, sem adornos. Em Remarque, lemos:

Olho para as minhas botas. São grandes e grosseiras, a calça está enfiada nelas; quando a gente fica de pé, parece gordo e forte dentro destes canos largos. Mas, quando tomamos banho e nos despimos, de repente, temos outra vez pernas e ombros finos. Então, não somos mais soldados, mas quase meninos; não se acredita que agüentamos carregar mochilas.<sup>31</sup>

Todavia, ao passar alguns dias de licença na casa de sua família, vê-se que o soldado não aceita mais as suas roupas civis. Se o uniforme militar não faz jus às suas medidas, o mesmo se pode dizer de seus trajes do cotidiano de paz. Deixada de lado a farda, ele descreve:

Sinto-me totalmente estranho. O terno fica um tanto curto e apertado, porque cresci enquanto estava lá na tropa. O colarinho e a gravata me dão algum trabalho. No fim, minha irmã é quem dá o nó. Como é leve um terno: é como se estivesse só de ceroulas e de camisa. Olho-me no espelho. É uma estranha imagem: parece um

A temporalidade vivida no corpo, ou melhor, o corpo como o próprio lugar do tempo e da memória é um tema que também se fará presente, por exemplo, nas discussões da memória envolvendo os campos de concentração da segunda guerra mundial. Como observa Jeanne-Maria Gagnebin, as questões envolvendo uma estética do irrepresentável – tema que Benjamin aborda seis anos antes do início da Segunda Grande Guerra – não podem ser tratadas através das categorias habituais do sublime, de um além-humano que estaria para além da nossa capacidade de representação e de nossa sensibilidade, mas sim através de um sublime que [...] aponta para cinzas, cabelos sem cabeça, dentes arrancados, sangue e excrementos [...]. Um ‘sublime’ de lama e cuspe, um sublime por baixo, sem enlevo nem gozo.<sup>33</sup> E sobejam passagens em Remarque com tal tipo de descrição: corpos que andam sem cabeça, homens que se arrastam com os joelhos estilhaçados, ratazanas que lutam pelo alimento dos soldados, e outros mais.<sup>34</sup>

### III

Com tantas semelhanças, onde residiriam as diferenças entre Walter Benjamin e Erich Maria Remarque?

Há em Remarque um traço indisfarçável de humanismo pacifista. Há várias passagens em que as personagens manifestam sua incompreensão e revolta com a guerra. Algumas chegam ao escárnio. Paul Bäumer relata a respeito de um de seus camaradas, Kropp.

[...] No seu entender, uma declaração de guerra deve ser uma espécie de festa do povo, com entradas e músicas, como nas touradas. Depois, os ministros e os generais dos dois países deveriam entrar na arena de calção de banho, e, armados de cacetes, investirem uns sobre os outros. O último que ficasse de pé seria o vencedor. Seria mais simples e melhor do que isso aqui, onde quem luta não são os verdadeiros interessados.<sup>35</sup>

Por detrás do humor ácido de Kropp, o que se vê é o absurdo sempre presente quando ação e sentido estão em desacordo. Os que fazem, ou não estão de acordo, ou não sabem bem o que fazem. Os que elaboram, não fazem a guerra. É esta a raiz do pacifismo de Remarque, que, claro, se percebe, sobretudo, na comunhão com a materialidade dos corpos, o único bem que resta aos homens. Com toda a experiência das mortes, para Remarque o sentido do mundo é predominantemente melancólico, no qual, segundo Freud<sup>36</sup>, o mundo mantém-se conservado, mas foram rompidos os laços de amor que nos ligavam a ele. O retorno será tão difícil quanto a vida nas trincheiras. É esta a mensagem no final do livro: O armistício virá em breve, até eu já acredito agora. Então iremos para casa [...] Mas, se voltarmos agora, estaremos cansados, quebrados, deprimidos, vazios, sem raízes e sem esperança. Não conseguiremos mais achar o caminho.<sup>37</sup> Em Benjamin, é diferente a solução. Há um futuro que haverá de ser construído com homens implacáveis: Pois o que resulta para o bárbaro dessa pobreza de experiência?, citávamos mais acima. Benjamin responde logo a seguir:

Ela o impele a partir para frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, sem olhar nem para a direita, nem para a esquerda. Entre os grandes criadores sempre existiram homens implacáveis que operaram a partir de uma tábula rasa. Queriam uma prancheta: foram construtores.<sup>38</sup>

Ora, se Benjamin chega mesmo a rejeitar o humanismo, ou seja, o estabelecimento de uma identidade que cobrisse a humanidade no tempo e no espaço, se a linguagem não poderá mais ser descritiva, e, portanto, contentar-se resignadamente com o que existe (o que, no limite, é a consequência do pessimismo e do niilismo), pode-se dizer que, se Remarque é melancólico, Benjamin expressa a alma do enlutado. Portanto, espera-se pela cicatrização da perda, da ferida.

O que dizer, então, a respeito da linguagem? Quando Remarque estrutura seu texto que induz o

leitor ao pessimismo, fica evidente o espanto: o jovem haverá de permanecer jovem. Mas este estado de permanência que é pior do que a conservação, mas é, sobretudo, impossibilidade radical de transformação, é algo que define a morte. O nihilismo de Remarque é, já foi visto aqui, a equiparação da vida e da morte como fenômenos absurdos. *E quando a morte torna-se trivial, não há motivo algum para que se tenha a intenção de conservá-la.*

Benjamin, claro, não pode ser classificado com otimista. Tampouco poderia ser identificado com Ernst Jünger, cujas visões sobre a guerra permitem que nela restaure-se o que há de mais virtuoso no homem. Para Jünger, há de se viver a vida como se luta na trincheira: Só assim, a partir da consciência de uma atitude guerreira, é possível atribuir às coisas o valor que lhes é devido [...] no curso do movimento há coisas de uma seriedade mortal que, no entanto, se tornam insignificantes quando o movimento passou por elas [...] .<sup>39</sup> De todo modo, a comparação entre autores de diferentes matizes ideológicas durante a República de Weimar é extremamente rica. A postura política não esgota a sua interpretação, mas, ao mesmo tempo, não deve ser ignorada. Neste ensaio, procurei apontar algumas semelhanças entre Remarque e Benjamin (e um exercício semelhante poderia ser feito com Brecht e Thomas Mann, e, claro, com Jünger), mas salientando as distinções entre as conseqüências de duas experiências, sensibilidades e diagnósticos altamente valiosos e semelhantes em vários aspectos.

## BIBLIOGRAFIA

- BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política: Obras escolhidas Vol.1.** Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- EKSTEINS, Modris. **Rites of spring: The Great War and the Birth of modern age.** Boston: Houghton Mifflin Company, 2000.
- FREUD, Sigmund. Trauer und Melancholie. (1915/1917) In: \_\_\_\_\_. **Psychologie des Unbewussten.** Studienausgabe. Frankfurt am Main: Fischer, 2000.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. **Lembrar escrever esquecer.** São Paulo: Editora 34, 2006.
- HAFFNER, Sebastian. **Geschichte eines Deutschen: Die Erinnerungen 1914-1933.** München: DTV, 2002.
- HEISENBERG, Werner. **A Parte e o Todo: Encontros e conversas sobre física, filosofia, religião e política.** Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.
- JÜNGER, Ernst. **O Trabalhador: Domínio e Figura.** Tradução de Alexandre Franco de Sá. Lisboa: Hugin, 2000.
- MORETTI, Franco. **The way of the world: The Bildungsroman in European culture.** London: Verso, 1987.
- REMARQUE, Erich Maria. **Nada de novo no front.** São Paulo: Abril Cultural, 1981.
- ROTH, Joseph. **Berlim.** São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. A História como trauma. In: \_\_\_\_\_ & NESTROVSKI, Arthur. (orgs.) **Catástrofe e representação.** São Paulo: Escuta, 2000.

## Notas

<sup>1</sup> Consultar detalhes em Fernando PEIXOTO. **Brecht: Vida e obra.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

<sup>2</sup> A rigor, tal idéia de distanciamento já aparece nas teorias poéticas de Friedrich Schiller, sobretudo no que diz respeito à forma do romance: A epopéia, o romance, a simples narrativa, já pela sua forma, deslocam a ação para a distância, pois intercalam o narrador entre o leitor e o personagem. SCHILLER, Friedrich. *Acerca da arte trágica.* In: \_\_\_\_\_. **Teoria da tragédia.** São Paulo: E.P.U., 1991, p.104.

<sup>3</sup> Para uma análise inteligente do texto de Brecht, ver o primeiro capítulo da notável dissertação de Rodrigo de Freitas Costa. Rodrigo de Freitas COSTA. **Tempos de resistência democrática: Os Tambores de Bertolt Brecht ecoando na cena teatral brasileira sob o olhar de Fernando Peixoto.** Dissertação de Mestrado em História. Universidade Federal de Uberlândia, 2006.

<sup>4</sup> A obsessão da época com a juventude reflete-se no filme *Metropolis*, de Fritz Lang (1926), no qual Freder, herói do filme e filho de Joh Fredersen, empresário e maior autoridade da cidade, é o mediador, o conciliador entre os trabalhadores e seu pai.

<sup>5</sup> Walter BENJAMIN. *Experiência e pobreza.* In: \_\_\_\_\_. **Magia e Técnica, Arte e Política.** Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1993, p.118.

<sup>6</sup> Cf. Werner HEISENBERG. **A Parte e o Todo: Encontros e conversas sobre física, filosofia, religião e política.** Rio de Janeiro: Contraponto, 1996, Cap.12.

- <sup>7</sup> Cf. Franco MORETTI. *The Bildungsroman as symbolic form*. In: \_\_\_\_\_. *The way of the world: The Bildungsroman in European culture*. London: Verso, 1987.
- <sup>8</sup> Cf. Modris EKSTEINS. *Rites of spring: The Great War and the Birth of modern age*. Boston: Houghton Mifflin Company, 2000, pp.62-64.
- <sup>9</sup> Sebastian HAFFNER. *Geschichte eines Deutschen: Die Erinnerungen 1914-1933*. München: DTV, 2002, pp.22-23.
- <sup>10</sup> [...] os cigarros Manoli são proclamados como se fossem um ultimato ou um momento mori. (...) O que se proclama em alto e bom som tem pouco peso e conteúdo. E imagino que não haja nada hoje em dia que não seja proclamado em alto e bom som. Nisso consiste sua grandeza. Vejo que a tipografia assumiu proporções de visão de mundo. As questões mais importantes, menos importantes e as desimportantes são o que apenas na aparência é mais importante, menos importante ou desimportante. Joseph ROTH. *Berlim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p.14.
- <sup>11</sup> Joseph ROTH. *Berlim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, pp.85-86.
- <sup>12</sup> Walter BENJAMIN. *Experiência e pobreza*. In: \_\_\_\_\_. *Magia e Técnica, Arte e Política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1993, p.114.
- <sup>13</sup> *Ibid.*, p. 114-115.
- <sup>14</sup> Esta postura heróica, a de não de deixar entusiasmar facilmente, que poderia ser denominada como uma ética da desilusão, também pode ser encontrada em Weber, que no mesmo *Ciência como Vocaçãõ* recusa ver na ciência qualquer outra funcionalidade que lhe seja externa.
- <sup>15</sup> Vários críticos e estudiosos de cinema, como Thomas Elsaesser e Tom Gunning, percebem que o filme *Metropolis*, de Fritz Lang, um dos documentos mais importantes para a compreensão do mundo de Weimar, articula símbolos de épocas distintas, como se fosse um pós-modernismo *avant-la-lettre*. Todavia, ao menos até onde vai minha informação a respeito, Gunning e Elsaesser, autores de obras indiscutivelmente notáveis, não articulam esta representação de Lang com o que Benjamin chama de horrível mixórdia de estilos. Para mais detalhes, v. ELSAESSER, Thomas. *Metropolis*. London: BFI Publishing, 2005, 3ª. ed. Tom GUNNING. *The Films of Fritz Lang: Allegories of vision and modernity*. London: BFI Publishing, 2000.
- <sup>16</sup> Jeanne-Marie GAGNEBIN. *Memória, história, testemunho*. In: \_\_\_\_\_. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006, p.54.
- <sup>17</sup> Walter BENJAMIN. *Experiência e pobreza*. In: \_\_\_\_\_. *Magia e Técnica, Arte e Política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1993, p.116.
- <sup>18</sup> *Ibidem*.
- <sup>19</sup> Cf. Walter BENJAMIN. *O Narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. In: \_\_\_\_\_. *Magia e Técnica, Arte e Política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1993, p.200.
- <sup>20</sup> *Idem*, p. 203.
- <sup>21</sup> *Ibidem*.
- <sup>22</sup> *Idem*, p. 205.
- <sup>23</sup> Walter BENJAMIN. *O Narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. In: \_\_\_\_\_. *Magia e Técnica, Arte e Política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1993, p.210.
- <sup>24</sup> Cf. Márcio SELIGMANN-SILVA. *A História como trauma*. In: \_\_\_\_\_ & NESTROVSKI, Arthur. (orgs.) *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000.
- <sup>25</sup> Cf. Jeanne-Marie GAGNEBIN. *Verdade e memória do passado*. In: \_\_\_\_\_. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006, p.46.
- <sup>26</sup> Para maiores detalhes a respeito da recepção do livro de Remarque, consultar Modris EKSTEINS. *Rites of spring: The Great War and the Birth of modern age*. Boston: Houghton Mifflin Company, 2000, cap.XII.
- <sup>27</sup> Erich Maria REMARQUE. *Nada de novo no front*. São Paulo: Abril Cultural, 1981, p.86.
- <sup>28</sup> Erich Maria REMARQUE. *Nada de novo no front*. São Paulo: Abril Cultural, 1981, pp.22-23.
- <sup>29</sup> *Ibid.*, p.138.
- <sup>30</sup> O magnífico filme de Friedrich Wilhelm Murnau, *Der letzte Mann* (Alemanha, 1924), traduzido para o português como *A Última Gargalhada*, trata exatamente do problema da identidade que se constrói como função, como uniforme, e não como substância. Neste filme, que conta com o roteiro do talentoso Carl Meyer, Murnau relata a história de um porteiro de um luxuoso hotel (interpretado por Emil Jannings), que, ao se tornar velho demais para carregar malas dos hóspedes, é deslocado para uma outra função (assistente de toalete), na qual não poderá usar o garboso uniforme que ostenta não somente no saguão do hotel, mas também em sua vizinhança, onde conta com o respeito de todos justamente por usar o uniforme. O que se segue é a história de uma ruína humana, com uma final irônico, surpreendente para a época, o que só confirma a genialidade de Murnau.
- <sup>31</sup> Erich Maria REMARQUE. *Nada de novo no front*. São Paulo: Abril Cultural, 1981, p.30.
- <sup>32</sup> *Ibid.*, p.135.
- <sup>33</sup> Jeanne-Marie GAGNEBIN. *Após Auschwitz*. In: \_\_\_\_\_. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006, p.79.
- <sup>34</sup> Cf. Erich Maria REMARQUE. *Nada de novo no front*. São Paulo: Abril Cultural, 1981, p.113.
- <sup>35</sup> *Ibid.*, p.39.
- <sup>36</sup> A melancolia é animicamente definida através de uma profunda perda de disposição (*Verstimmung*), através de uma suspensão do interesse pelo mundo externo, através da perda da capacidade de amor-próprio que se expressa através de críticas e imprecções contra si mesmo e que culmina na expectativa doentia de punição. Este quadro se faz mais próximo à nossa compreensão quando ponderamos que os mesmos traços se apresentam no luto, com a exceção de um: nele não ocorre a perturbação do amor-próprio. Torna mais próximo. Sigmund FREUD. *Trauer und Melancholie*. (1915/1917) In: \_\_\_\_\_. *Psychologie des Unbewussten*. Studienausgabe. Frankfurt am Main: Fischer, 2000, p.198.
- <sup>37</sup> Erich Maria REMARQUE. *Nada de novo no front*. São Paulo: Abril Cultural, 1981, p.230.

<sup>38</sup> Walter BENJAMIN. Experiência e pobreza. In:\_\_\_\_\_. **Magia e Técnica, Arte e Política**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1993, p.116.

<sup>39</sup> Ernst JÜNGER. **O Trabalhador**: Domínio e Figura. Tradução de Alexandre Franco de Sá. Lisboa: Hugin, 2000, p.112.