



Lírica de Guerra e Anti-fascismo em Carlos Drummond de Andrade e Adolfo Casais Monteiro

War Poetry and anti-fascism in Carlos Drummond de Andrade and Adolfo Casais Monteiro

Marcelo Ferraz de Paula (UFG)¹

Resumo: O artigo propõe uma discussão sobre representações poéticas da Segunda Guerra Mundial com base nos poemas “Carta a Stalingrado”, de Carlos Drummond de Andrade, e “Europa”, do poeta português Adolfo Casais Monteiro. Explora-se, sobretudo, as marcas testemunhais dos poemas em seu anseio de cantar a Segunda Guerra Mundial a partir de um ponto de vista periférico em relação aos grandes combates. Por meio do esforço solidário destas poéticas, a distância física é enfrentada através do canto largo e elevado, da mensagem política explícita, do hibridismo de gêneros, da dialética entre destruição e redenção e de uma tentativa de articulação entre o luto demandado pelo horror da guerra e o anúncio de uma utopia a ser construída em memória dos mortos e remissão dos sobreviventes.

Palavras-chave: Carlos Drummond de Andrade; Adolfo Casais Monteiro; Guerra; Autoritarismo; Testemunho

Abstract: The article proposes a discussion of poetic representations of World War II based on the poems “Carta a Stalingrado”, by Carlos Drummond de Andrade, and “Europa”, by Adolfo Casais Monteiro. Above all, we explore the testimonial marks of the poems in their desire to sing World War II from a peripheral point of view in relation to space of the battles. Through the sympathetic effort of these poetics, the physical distance is confronted with the wide and high style, the explicit political message, the genre hybridism, the dialectic between destruction and redemption and an attempt to articulate the mourning demanded by the horror of war and the announcement of a utopia to be built in memory of the dead and remission of the survivors.

Key words: Carlos Drummond de Andrade; Adolfo Casais Monteiro; Poetry; War; Authoritarianism; Testimony.

A Segunda Guerra foi um evento global. O tirocínio estrondoso dos combates, aliado aos avanços tecnológicos na área da informação e da telecomunicação, permitiram que as imagens de devastação viajassem com alta velocidade em escala planetária, gerando em torno de si uma comoção até então sem precedentes. Entre combatentes que matavam e morriam nos *fronts*, trabalhadoras e trabalhadores envolvidos até a exaustão nos esforços para alimentar a máquina militar, civis ameaçados pelos frequentes bombardeios e expectadores acompanhando, ao redor do mundo, o drama à distância, é possível dizer, ecoando as palavras de Eric Hobsbawm (2010, p. 38), que raros foram os que se mantiveram indiferentes à barbárie do conflito.

O pós-guerra trouxe à tona, a partir de reflexões de diversos intelectuais, a crise profunda que se tornara evidente com o início dos conflitos e permaneceria sentida na

¹ Doutor em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela USP. Professor da Universidade Federal de Goiás e pesquisador do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da UFG. O presente artigo é parte de uma pesquisa de pós-doutoramento realizado junto à Universidade do Porto. E-mail: marcelo2867@gmail.com

cultura mesmo após o armistício. Uma crise da reflexão, do humanismo, do esclarecimento, das ciências e das artes. O pensamento crítico se via diante da necessidade imperativa de encarar as razões que levaram à destruição extrema (material e simbólica) causada pela guerra, assumindo a tarefa de contribuir para que o horror não se repetisse.

Na poesia o impacto também foi sentido com alta carga de dramaticidade. Embora coincidissem com um momento no qual a racionalidade técnica da cultura ocidental já priorizasse o imediatismo do rádio e dos jornais como fonte prioritária do registro espetaculoso dos conflitos, a linguagem poética ocupou um papel relevante na fixação de uma sensibilidade perante o horror, engajando-se na compreensão dos eventos, na denúncia da barbárie e, desde muito cedo, na construção de uma memória coletiva que expressasse os traumas do conflito e os desafios que deixava como legado para a reconstrução da convivência entre os povos. Poetas foram testemunhas fundamentais dos eventos e a produção lírica participou ativamente do palmilhar entre ruínas que marcou a construção das memórias daquela guerra.

A surpreendente afirmação de Virginia Woolf (apud MOURA JR., 2014, s/p), de que a Primeira Guerra havia reavivado o interesse da população pela poesia, merece ser retomada para questionarmos o lugar-comum de que a brutalidade da guerra seria antípoda da delicadeza da poesia. Ao contrário, o vínculo entre canto poético e guerra é uma constante ao longo da história, com nuances específicas a depender da dinâmica dos combates e das convenções estéticas de cada período. Também não se trata de uma vertente poética datada, fossilizada como “documento poético” da História. Pois se mesmo os eventos da Segunda Guerra Mundial – nela incluído o massacre de milhões de judeus nos campos de concentração nazistas –, tão fixados no imaginário coletivo como índice absoluto do horror, são hoje alvo de leituras revisionistas e negacionistas capazes de emergir com força política no debate público, é sintoma de que a poesia daquela guerra continua tendo algo bastante sério e urgente a nos dizer. A lírica de guerra trata, por extensão, da ameaça autoritária que sobrevoa a modernidade e ecoa, como alerta, em nosso presente tão vulnerável às promessas redentoras do ódio.

É de notório conhecimento que a representação da guerra moderna se distancia frontalmente da matriz artística mais elementar que estabeleceu a relação íntima entre poesia e guerra no mundo ocidental. Penso, claro, na gênese de nossa tradição poética, com a *Ilíada* e outras obras épicas que a sucederam. Isso ocorre, dentre muitos outros fatores, porque antes do século XX a experiência da guerra tradicional se concentrava majoritariamente nos soldados mobilizados para o confronto, enquanto na guerra moderna temos não só o alistamento em massa, mas também o estrago cada vez maior da guerra entre civis e a circulação industrial de imagens e informações dos combates, tornando a selvageria da guerra uma experiência também massificada, dificultando, assim, uma visão idealizada e mítica. Mudam-se, portanto, as formas, os tons, a silhueta dos heróis e dos algozes, mas a preocupação poética em cantar a guerra e a miríade de sentimentos que ela canaliza permanecem uma constante em nossa tradição.

Por outro lado, mesmo levando a comparação para um tempo histórico mais recente, já sob a ótica da guerra moderna, com seu vasto arsenal de vísceras expostas, medo e tédio, a singularidade da poesia da Segunda Guerra Mundial é notável. Tomemos, a título de ilustração, a produção poética diretamente vinculada à Primeira

Grande Guerra. Após um momento inicial de entusiasmo patriótico, a obra dos “poetas soldados”² da Primeira Guerra logo revelaria, em seus exemplos mais acabados, uma guerra totalmente desprovida de sentido: em vez da glória, do espírito de sacrifício, prevalece nela o medo, a vergonha, a culpa e o remorso. Distantes de qualquer heroísmo épico, os soldados são frágeis, sentem medo e agem mais por instinto de sobrevivência do que por convicção ou idealismo. O inimigo passa a ser encarado como uma espécie de duplo, espelhando o jogo da juventude desperdiçada em nome de uma “causa maior” flagrada em sua hipocrisia aberrante. Longe ficava a figuração da guerra como apoteose histórica de um povo diante de um inimigo pérfido; mais fundo se tocava a face da guerra como erro político, cálculo cínico dos poderosos, manipulação vulgar de ressentimentos e preconceitos. Os poucos que regressavam das trincheiras, voltavam para casa doentes, atormentados pelo trauma, desencantados, mutilados e mudos, como salientou o célebre ensaio de Benjamin (1996).

Ao estudar detidamente a poesia da Primeira Guerra, Paul Fussel (1975) demonstra o predomínio dessa carga de negatividade e desencanto, exposta como ferida aberta na poesia dos sobreviventes ou dos que morreram nas trincheiras deixando escritos inconclusos. Sim, alguns poetas também trataram do deslumbramento causado pelas máquinas, com sua eficiência pesada e impessoal, numa euforia que tangenciava o sublime dos combates. Apollinaire foi um exemplo de poeta que mesclou, não como etapas estanques, mas como níveis que se interpenetram com ênfases diversas, o entusiasmo inicial com a “guerra que acabaria com todas as guerras” e o choque diante “da matança em escala industrial nas trincheiras [...] com ânsia de participação e desejo de testemunhar” (MOURA, 2016, p. 55).

Mas, em todo caso, o ângulo ético-estético que consagrou a poesia sobre a Primeira Guerra está bem mais próximo daquele último parágrafo desalentador do romance *Nada de novo no front*, publicado em 1929, por Erich Maria Remarque, no qual a morte do protagonista se funde à calma vazia e funesta de um dia “ameno” nas trincheiras, não sendo sequer digna de constar nos informes diários da tropa. A poesia foi, sem dúvida, uma importante opositora dessa banalização da morte e da vida, reinserindo as vítimas da guerra num espaço simbólico de pertença e humanidade. Assim, ela se notabilizou como um dos mais influentes discursos culturais por trás da onda pacifista que se propagou pela Europa após a Grande Guerra, tão marcante e influente que ajuda a explicar a longa espera dos líderes mundiais em tomar decisões mais firmes contra o avanço de Hitler, três décadas mais tarde (HOBSBAWN, 2010, p. 34).

Entretanto, o enrijecimento beligerante da Alemanha nazista contorceu os limites da expressão poética, desafiando este espírito pacifista triunfante no pós-Primeira Guerra e levando a uma ruptura parcial, mas bastante significativa, do tom desiludido que parecia ser, em termos éticos, o único aceitável para se falar de qualquer guerra após a carnificina de 1914-1918. Quando eclode a Segunda Guerra, nem soldados nem

2 Termo consagrado para se referir aos poetas que lutaram nos *fronts* durante a Primeira Guerra, especialmente os *war poets* ingleses, como Siegfried Sassoon, Wilfred Owen e Isaac Rosenberg, mas válido também para poetas de outras nacionalidades, como o francês Guillaume Apollinaire e o italiano Giuseppe Ungaretti. Na Espanha, o termo é recorrente para nomear os poetas que participaram da resistência republicana e em Portugal utilizado com frequência para nomear os poetas que participaram da Guerra Colonial, como Manuel Alegre, Fernando Assis Pacheco e José Bação Leal.

intelectuais da resistência aceitariam, com boa dose de razão, ver no exército nazista um espelho difuso de si mesmo. O choque civilizatório se mostrava profundo e noções como “guerra justa” – mais que isso, “guerra necessária” –, entrega e sacrifício voltaram à tona com muita força. Havia do outro lado um inimigo que encarnava uma ameaça real aos princípios civilizatórios mais elementares e que precisava ser enfrentado, à força. Os principais poetas que cantaram a Segunda Guerra Mundial, como Auden, Brecht e Char, odiavam e temiam a guerra, sem dúvida, e não nutriam por ela nenhuma ilusão ingênua – ao contrário, sabiam muito bem a inevitável selvageria que ela propagaria –, mas odiavam igualmente o inimigo e tudo o que ele representava, caracterizando aquela época simultaneamente como um “tempo de partidos” e um tempo de “homens partidos”, como alertava Drummond no poema “Nosso tempo”; ou seja, um tempo de angústia e medo, mas também de participação e necessidade de posicionamento político. Mesmo o tom épico e grandiloquente, tido como inexoravelmente desmascarado pela geração anterior, voltou à tona de forma ampla, em diversas produções poéticas e artísticas em geral. Basta lembrar como foi construída a memória oficial soviética da “Grande Guerra Patriótica” ou como Hollywood consagrou cinematograficamente o heroísmo norte-americano na Segunda Guerra, numa clave até hoje oposta, por exemplo, a da intrincada representação da Guerra do Vietnã, que deu origem a outra massiva onda de pacifismo.

Se Owen e Sassoon tornaram-se rapidamente, ao testemunharem os combates da Primeira Guerra, poetas engajados *contra a guerra em si*, teremos, no combate seguinte, em sua maioria, poetas engajados efetivamente *contra a ameaça nazista*. Os sobreviventes da Segunda Guerra Mundial, entre eles aqueles que padeciam nos campos de concentração, são vítimas da guerra e herdaram seus traumas, mas dificilmente veriam, a partir da consolidação de Hitler no poder, a guerra como evitável ou um mero capricho dos governantes – ainda que isso obviamente não impeça de se compreender e questionar o oportunismo e a crueldade também dos vencedores.

É com estas considerações em mente que gostaria de passar para a leitura de dois poemas que julgo bastante representativos da Segunda Guerra Mundial, escritos a partir das margens dos combates: “Carta a Stalingrado”, de Carlos Drummond de Andrade, e “Europa”, de Adolfo Casais Monteiro. Em ambos vemos que o sentimento de distância geográfica em relação aos espaços da batalha é compensado por um sentimento de presença e solidariedade também emblemáticos do período. A poeta Cecília Meireles (1998, p. 164) assim sintetiza tal postura: “[a] guerra total, aos mais longínquos pontos do mundo propagou os seus efeitos [...] na verdade todos estivemos presentes, todos fomos testemunhas e participantes do cataclisma”. É evidente que tal constatação não visa uniformizar ou equiparar “testemunhais solidárias” que acompanhavam de longe os movimentos da guerra com aquelas lançadas ferozmente, de modo totalmente involuntário, para o seu turbilhão de bombardeios cotidianos e execuções brutais. No entanto, também não é o caso de restringirmos tal anseio participante a uma simples retórica, formulada no conforto e segurança de zonas fora do escopo das batalhas. A dialética entre presença e distância merece ser auscultada com atenção, na medida em que revela perspectivas fundamentais para a compreensão do impacto da guerra na criação poética do período.

“Carta a Stalingrado” é provavelmente o mais conhecido e discutido poema do chamado núcleo de guerra de *A Rosa do Povo* (1945). Bastante decantado pela crítica drummondiana, tornou-se pedra de toque das leituras do livro de 1945 e emblema da etapa de maior empenho político da poesia do autor mineiro, constituindo um dos momentos de maior imersão ideológica em sua obra. Embora haja avaliações díspares sobre a sua qualidade e relevância, seus principais intérpretes concordam na delimitação de suas principais características: a personificação da cidade destruída como símbolo do futuro (socialista) em construção, o choque entre violência e esperança como motor da pulsão afetiva do sujeito lírico pela cidade, a radicalização do “sentimento do mundo”, vivido como culpa individual (MERQUIOR, 2012) mas também como entrega e promessa (difícil) de redenção coletiva.

O poema foi publicado pela primeira vez no jornal *O Unitário*, em junho de 1943, embora sua escrita tenha sido finalizada provavelmente em dezembro de 1942, num momento em que as batalhas na cidade soviética ainda se desenvolviam com certa dose de imprevisibilidade (a rendição do exército alemão ocorreria somente em 2 de fevereiro de 1943). Em sua minuciosa leitura do poema, Murilo Marcondes de Moura destaca que se trata de um caso singularíssimo na obra de Drummond, por se tratar de um poema “da ordem do sublime” em que “nenhuma sombra de ironia vem ofuscar o canto, que é pleno de certezas, arrebatado e que faz arrebatado” (MOURA, 2016, p. 121) assumindo, por isso, uma “comoção de intensidade desusada em Drummond” (idem, p. 123).

Tal particularidade ganha nitidez mesmo se comparada com o tom mais socialmente participante assumido pelo autor na etapa de sua poesia que se abre com *Sentimento do mundo* (1942). Como nos lembra Vagner Camilo (2002, p. 65), o individualismo extremo presente na poesia inicial de Drummond busca se conciliar, a partir desse livro, com as exigências de participação política, mas sempre atravessada por uma “autocrítica impiedosa reiterada violentamente”. Ora, é a ausência dessa marca emblemática da obra drummondiana, e a entrega ao tom altissonante e ao comprometimento ideológico, explícito e sem ressalvas, que confere a singularidade de “Carta a Stalingrado”. A escrita do poema, ainda no calor dos combates, e sua publicação em revistas, antes da versão final atingida em *A Rosa do Povo*, comprovam um anseio de compreender, se posicionar e registrar/denunciar tanto o andamento dramático dos combates quanto o seu impacto ético e emocional naqueles que percebiam nos conflitos uma luta decisiva para o futuro da humanidade.

Carta a Stalingrado

Stalingrado...
 Depois de Madri e de Londres, ainda há grandes cidades!
 O mundo não acabou, pois que entre as ruínas
 outros homens surgem, a face negra de pó e de pólvora,
 e o hálito selvagem da liberdade
 dilata os seus peitos, Stalingrado,
 [...]

A poesia fugiu dos livros, agora está nos jornais.
 Os telegramas de Moscou repetem Homero.
 Mas Homero é velho. Os telegramas cantam um mundo novo

que nós, na escuridão, ignorávamos.
 Fomos encontrá-lo em ti, cidade destruída,
 na paz de tuas ruas mortas mas não conformadas,
 no teu arquejo de vida mais forte que o estouro das bombas,
 na tua fria vontade de resistir.

Saber que resistes.
 Que enquanto dormimos, comemos e trabalhamos, resistes.
 Que quando abrimos o jornal pela manhã teu nome (em ouro oculto) estará firme no alto da página.
 Terá custado milhares de homens, tanques e aviões, mas valeu a pena.
 Saber que vigias, Stalingrado,
 sobre nossas cabeças, nossas prevenções e nossos confusos pensamentos distantes
 dá um enorme alento à alma desesperada
 e ao coração que duvida.

Stalingrado, miserável monte de escombros, entretanto resplandecente!
 As belas cidades do mundo contemplam-te em pasmo e silêncio.

[...]
 Stalingrado, quantas esperanças!
 Que flores, que cristais e músicas o teu nome nos derrama!
 Que felicidade brota de tuas casas!

[...]
 ó minha louca Stalingrado!

A tamanha distância procuro, indago, cheiro destroços sangrentos,
 apalpo as formas dismanteladas de teu corpo,
 caminho solitariamente em tuas ruas onde há mãos soltas e relógios partidos,
 sinto-te como uma criatura humana, e que és tu, Stalingrado, senão isto?
 Uma criatura que não quer morrer e combate,
 contra o céu, a água, o metal, a criatura combate,
 contra milhões de braços e engenhos mecânicos a criatura combate,
 contra o frio, a fome, a noite, contra a morte a criatura combate,
 e vence.

As cidades podem vencer, Stalingrado!
 Penso na vitória das cidades, que por enquanto é apenas uma fumaça subindo do Volga.
 Penso no colar de cidades, que se amarão e se defenderão contra tudo.
 Em teu chão calcinado onde apodrecem cadáveres,
 a grande Cidade de amanhã erguerá a sua Ordem.

(DRUMMOND, 1987, p. 200-202)

A estrutura do poema reforça a indicação do título, incorporando elementos do gênero “carta íntima”. Observa-se 1) a indicação do destinatário, nomeado já no primeiro verso, com o nome seguido de reticências, 2) a mescla de informações sobre o próprio remetente e de seu cotidiano durante a guerra com informações sobre outras cidades e notícias gerais da guerra e 3) uma calorosa declaração de amor e fascínio ao destinatário, no caso a cidade russa que assume feição humana (e sobre-humana) no poema.

Todavia, a estrutura discursiva do gênero carta, dominante especialmente pela linha de leitura fornecida pelo título, convive com outra organização que remete a gêneros jornalísticos. Os versos marcantes “A poesia fugiu dos livros, agora está nos jornais./ Os telegramas de Moscou repetem Homero” expõem o cerne dessa ambivalência; primeiro, a migração da matéria poética para o espaço das notícias da guerra, como se a poesia, exercendo ações humanas como a cidade, buscasse retiro no tumulto das informações e ali se escondesse para se revelar melhor. Isso não significa

que os noticiários já fossem em si poesia latente e que os poetas devessem se adaptar à sua linguagem objetiva e direta, mas sim que era ali que os escritores precisariam buscar sua matéria caso quisessem estar à altura das exigências do tempo histórico vivido, como forma de resgatar artisticamente a poesia daquele espaço do acontecimento bruto.

Por outro lado, a matéria épica propiciada pela resistência heroica da cidade se reinventa num tom mais direto e descarnado, que atualiza os versos de Homero (e portanto a tradição da epopeia) nos telegramas que circulam com notícias dos combates. O telegrama é um gênero próximo da carta, mas marcado pela velocidade, urgência e concisão, oposto portanto ao ritmo transbordante do poema – e que será emulado no poema seguinte de *A Rosa do Povo*, com a resposta da cidade vencedora em “Telegrama de Moscou”. É fundamental este entrecruzamento, que se dá na própria tessitura do poema, entre o tom privado, íntimo e com forte carga lírica da carta pessoal, e o caráter público, o tom direto e objetivo da notícia de jornal. O primeiro verso condensa no nome isolado da cidade ao mesmo tempo a condição de vocativo de uma carta pessoal, a quem o eu do poema se declara, e de “nome (em ouro oculto) [...] firme no alto da página” todas as manhãs em que se abrem os jornais. Além disso, ressalta expressivamente a solidão da cidade em sua resistência heroica. Por qualquer desses caminhos, fica explícita a impureza característica da poesia de guerra, tanto em seu propósito de enfrentar o contingencial e mesmo o circunstancial, sem o receio estetizante de se tornar datada, como o sentimento de impossibilidade de abarcar a complexidade da situação somente por meios estritamente literários. Assim, o alargamento do mundo, causado pela circulação mundial de informações e pessoas, provoca um alargamento semelhante na linguagem poética, incorporando nela o hibridismo próprio do discurso testemunhal.

Essa ambivalência na estrutura do poema ilumina várias de suas tensões internas mais significativas: o eu que ora se dirige com uma paixão febril, ou mesmo erótica, pela cidade-símbolo (“Apalpo as formas desmanteladas de seu corpo”), ora camuflado numa voz coletiva que revela a posição confortável de quem “enquanto dormimos, comemos e trabalhamos, resistes” ou das cidades entregues sem luta; ou ainda na indissociabilidade da contemplação dramática da destruição da cidade e da esperança imperativa que emerge da sua lição de resistência: a imagem da morte, latente no corpo mutilado de Stalingrado, refundada no desfecho triunfal e ritual, com a fumaça do Volga anunciando a “nova Cidade de amanhã”.

Essa mesma esperança comparece no poema de Casais Monteiro. O autor de “Europa” é um poeta atualmente pouco lembrado em Portugal e praticamente ignorado no Brasil, onde viveu parte significativa de sua vida como exilado do regime salazarista. Sua presença cativa em manuais literários e textos didáticos se dá especialmente como um dos principais líderes da revista *Presença* ou como o destinatário a quem Pessoa enviou uma das cartas em que aborda de forma mais minuciosa, e controversa, o processo de criação heteronímica. Poucas investigações têm surgido sobre sua atuação como grande poeta, crítico e ativista, figura de relevo na circulação cultural Brasil-Portugal e sobre a ponte que estabeleceu entre a crítica de jornal e a universidade, espaços onde atuou com brilhantismo.

Ainda que com recepção crítica dividida, como é a tônica dos poemas de guerra, “Europa” é um de seus textos mais conhecidos, publicado e republicado em edições especiais e comemorativas, além de figurar de modo quase obrigatório nas antologias do autor. Composto ao longo de 1944, quando os combates já pareciam se aproximar de um desfecho favorável aos aliados, o poema surge para o público primeiramente lido por Antônio Pedro na BBC de Londres, já em 1945, mas ainda antes da rendição alemã.

Assim como em Drummond, a cronologia de publicação e o veículo pelo qual é inicialmente divulgado parece reforçar o sentido de urgência latente no teor testemunhal dos textos. Ambos são escritos simultaneamente à eclosão dos acontecimentos que tematizam e publicados em mídias de massa (jornal e rádio) antes mesmo de concluídos os eventos – para um, a batalha de Stalingrado, e, para o outro, a própria Segunda Guerra em sentido genérico. O desígnio de tornar públicas, o quanto antes, estas obras, atende a um imperativo ético que rompe com o esmero artesanal da escrita poética, predominante na vertente mais consagrada da lírica moderna e adotado por estes mesmos poetas em diversas das suas produções. Mais importante, porém, que a cronologia é o modo como este tom de urgência se desdobra formalmente na construção dos poemas, especialmente no canto alargado, de versos irregulares e uso abundante de exclamações e interjeições³, como se fossem exaltados gritos de protesto, dor e revolta.

O longo poema é dividido em cinco partes, sendo esta a primeira:

EUROPA

I

Europa, sonho futuro!
Europa, manhã por vir,
fronteiras sem cães de guarda,
nações com seu riso franco
abertas de par em par!

Europa sem misérias arrastando seus andrajos,
virás um dia? virá o dia
em que renasças purificada?
Serás um dia o lar comum dos que nasceram
no teu solo devastado?
Saberás renascer, Fénix, das cinzas
em que arda enfim, falsa grandeza,
a glória que teus povos se sonharam
— cada um para si te querendo toda?

[...]

Europa, ó mundo a criar!

Europa, ó sonho por vir

³ Desfaçamos qualquer mal entendido: o verso livre e branco não é, por si, indício de elaboração apressada, pouca depuração e sobrevalorização do conteúdo em detrimento da forma. A despeito disso, a fruição dos poemas selecionados para análise parece apontar para uma utilização desta forma específica para ressaltar o tom de indignação corrosiva, ao mesmo tempo em que parece emular, em sua descontinuidade rítmica, a derrisão do mundo pelo qual caminha e a esperança que buscam tatear nas ruínas.

enquanto à terra não desçam
 as vozes que já moldaram
 tua figura ideal,
 Europa, sonho incriado,
 até ao dia em que desça
 teu espírito sobre as águas!
 [...]

Logo no início do poema o continente europeu aparece humanizado, exercendo, por processos de figuração, ações como “saber”, “ouvir” e “arrastar [seus andrajos]”, sendo o “tu” a quem o poema indaga e homenageia. Orientado por um sentimento europeísta, o poema formula a imagem de um corpo uno, embora machucado, a ser composto por membros que corresponderiam às diversas nações que o compõe. Mesmo tratada como entidade física, essa unidade, que é latência e possibilidade, só pode ser consumada por ação das “mãos que livres modelaram/ teu corpo livre de algemas”. Ou seja, ao contrário do poema de Drummond, em que a ação humana é elidida e condensada no corpo pulverizado da cidade, aqui fica explicitada a relação de contiguidade entre a imagem humanizada da Europa e a ação humana que a destrói e edifica.

A sequência de exclamações da primeira estrofe iniciam o poema já em tom altivo, declamatório e laudatório, mas este torpor do sujeito lírico é projetado para um porvir e não para o presente. A Europa é “um sonho futuro”, uma “manhã por vir”, um “sonho incriado”. O sujeito poético se declara a esta utopia fincada no amanhã: é destinada a ela a saudação grandiloquente.

Enquanto em Drummond a fulguração de Stalingrado como símbolo da resistência e da utopia vai se edificando num crescendo, verso a verso, até estourar no anúncio redentor da última estrofe, em Casais Monteiro ela encontra sua imagem definitiva já na primeira estrofe. Portanto, a esperança é ponto de partida para a reflexão poética que virá a seguir, e não o ponto de chegada, após o duro perscrutar das ruínas, como em Drummond. A escolha por iniciar o poema num tom tão arrebatado tem como contrapartida a noção de que cada enaltecimento dessa Europa futura se faz com um grito abafado que revela, como um negativo fotográfico, a Europa do presente; cada linha dessa Europa sonhada, por fazer, revela sutilmente uma Europa real, do agora, destruída, cadavérica. Se a Europa sonhada tem “fronteiras sem cães de guarda/ nações com seu sorriso franco/ abertas de par em par”, isso quer dizer que a de agora é a sua antípoda, com as fronteiras beligerantes e hostis; se o poema anuncia uma “Europa sem misérias arrastando os seus andrajos”, a imagem gravada em subtexto é a de um continente roto e faminto no presente. E assim por diante: a cada imagem resta mais vivo este contraste entre futuro e presente, colocando no tom elevado dessa parte inaugural uma dobra discursiva que revela o horror a ser tratado nas seguintes.

Ao ressaltar o futuro através de uma sequência de indagações, o autor reforça mais ainda este contraste, revelado em seguida na metáfora da fênix, ave mitológica que renasce das cinzas. Aliás, a imagem mítica e simbólica do renascimento construída nos poemas analisados é outro ponto que os aproxima: a fumaça do Volga subindo, purificadora, em meio aos cadáveres e anunciando a grande Cidade de amanhã, em “Carta a Stalingrado”, e as imagens da fênix em “Europa”.

II

Ó morta civilização!
 Teu sangue podre, nunca mais!
 Cadáver hirto, ressequido,
 á cova, à cova!
 [...]

Aí vai o cadáver enfeitado de discursos,
 florindo em chaga, em pus, em nojo..
 Cadáver enfeitado de guerras de fronteiras,
 ficções para servir o sonho de violência,
 máscara de ideal cobrindo velhas raivas...
 Vai, cadáver de crimes enfeitado,
 que os coveiros, sem descanso,
 acham pouca toda a terra,
 nenhum sangue já lhes chega!

Sobre o cadáver dançam
 teus coveiros sua dança.
 Corvos de negro augúrio
 chupam teu sangue de desgraça.
 Haja mais sangue, mais dançam!
 [...]

Mas do sangue nascerás,
 ou nunca mais, Europa do porvir!

[...]

O sangue ensinará
 — ou nova escravidão
 maior há-de enlutar
 teus campos semeados
 de forcas e tiranos.

De sangue banharás
 teu corpo atormentado
 e, Fénix, viverás!

A segunda parte começa com uma estrofe que, ritmicamente, prolonga a primeira (no tom elevado) mas, por outro lado, inverte o seu sentido. O presente de penúria somente antevisto na primeira parte, agora é explícito: “Ó morta civilização!/ Teu sangue podre nunca mais!”. A carga idealizadora que se refletia no léxico adotado para saudar o futuro, agora dá lugar a um vocabulário visceral que procura chocar na descrição do continente esfacelado. A esperança aberta da primeira parte dá lugar ao presente e às imagens de destruição que incorporam a escatologia do “cadáver enfeitado de discursos/ florindo em chaga, em pus, em nojo..”, em meio a diversas imagens de morte: “corvo”, “forca”, “sangue”. Ao falar desse cadáver hediondo, o sujeito adota a terceira pessoa do singular, retornando à segunda somente quando se dirige novamente à “Europa do porvir”. O endereçamento lírico do poema, portanto, é coerente com essa cisão entre presente e futuro, formando duas Europas, complementares, mas distintas, possibilidade versus realidade. Reforça-se, por último, a dilatação daquela dimensão simbólica-ritualística por meio do renascimento da “fênix” que do sangue nascerá, purificada e redimida.

III

Na erma solidão glacial da treva
os que não morreram velam.

Em vagas sucessivas de descargas
A morte ceifou os nossos irmãos.
[...]
A madrugada ainda virá?

Vão caindo um a um na luta sem trincheiras,
e a noite parece que não terá nunca madrugada,
mas cada gota de sangue é agora semente de revolta,
da revolta que varrerá da face da terra
os sacerdotes sinistros do terror.
[...]

A traição ronda,
A morte espreita.

Uma comoção de bandeiras ao vento...
Clarins de aurora, ao longe...

Os que não morreram velam.

Num tom mais lírico que os anteriores, a terceira parte do poema enfatiza a tensão entre a noite vivida, com amplo domínio das sombras e da morte, e a longínqua manhã que se avizinha nos “clarins de aurora, ao longe...”. A esperança heroica que brota do sangue dos que tombaram aparece lado a lado ao luto necessário para a tarefa de reconstrução. “Os que não morreram velam” é um verso poderoso, repetido no início e fim dessa parte, de forma circular, indicando, por um lado, o acaso da sobrevivência, já que morrer e velar surgem como ações quase espelhadas, e o necessário trabalho de luto diante do cadáver insepulto cantado na parte anterior do poema. O torpor retórico dá lugar a versos mais concisos, paratáticos e marcados por reticências. A “semente de revolta” vincula-se diretamente à corporalidade dos que não pereceram, “dos braços e das bocas dos que ficaram...”, e precisa estar alerta, tanto para velar e proteger seus mortos, como ensina a célebre tese 6 sobre a história de Walter Benjamin (1996), quanto para resistir “A traição [que] ronda/ a morte à espreita” e para lutar contra os remanescentes “sacerdotes sinistros do horror”, numa aliteração que, através da repetição dos “s” faz alusão à cantilena de governantes, cujos sussurros já se mostravam prontos para se apropriar dessa memória. O poema faz seu alerta: a guerra parece terminada, mas não o poder, sempre renovado, daqueles que levaram até ela.

IV

Eu falo das casas e dos homens,
dos vivos e dos mortos:
do que passa e não volta nunca mais...
Não me venham dizer que estava matematicamente previsto,
ah, não me venha com teorias!
eu vejo a desolação e a fome,
as angústias sem nome,
os pavores marcados para sempre nas faces trágicas das vítimas.

E sei que vejo , sei que imagino apenas uma ínfima,
 uma insignificante parcela de tragédia.
 Eu, se visse, não acreditava.
 Se visse, dava em louco ou em profeta,
 dava em chefe de bandidos, em salteador de estrada,
 — mas não acreditava!

Olho os homens, as casas e os bichos.
 Olho num pasmo sem limites,
 e fico sem palavras,
 [...]

Deixai-me chorar — e chorai!
 As lágrimas lavarão ao menos a vergonha de estarmos vivos,
 de termos sancionado com o nosso silêncio o crime feito instituição,
 e enquanto chorarmos talvez julguemos nosso o drama,
 por momentos será nosso um pouco de sofrimento alheio,
 por um segundo seremos os mortos e os torturados,
 os aleijados para toda a vida, os loucos e os encarcerados,
 seremos a terra podre de tanto cadáver,
 seremos o sangue das árvores,
 o ventre doloroso das casas saqueadas,
 — sim, por um momento seremos a dor de tudo isto...

Eu não sei porque me caem lágrimas,
 porque tremo e que arrepio corre dentro de mim,
 eu que não tenho parentes nem amigos na guerra,
 eu que sou estrangeiro diante de tudo isto,
 eu que estou na minha casa sossegada,
 eu que não guerra à porta,
 — eu porque tremo e soluço?

Quem chora em mim, dizei — quem chora em nós?

[...]
 E se tudo é igual aos dias antigos,
 Apesar da Europa à nossa volta, exangue e mártir,
 eu pergunto se não estaremos a sonhar que somos gente,
 sem irmãos nem consciência, aqui enterrados vivos,
 sem nada senão lágrimas que vêm tarde, e uma noite à volta,
 uma noite em que nunca chega o alvor da madrugada...

A parte IV é, sem dúvida, a mais lembrada do poema e também me parece ser a mais comovente e bem realizada. Aqui a mudança de timbre já verificada no terceiro segmento se agudiza, abandonando de vez a retórica laudatória para atingir um denso pendor lírico. O jogo poético entre presente e futuro agora se abre também para o passado, já que o poeta sabe que, tanto quanto velar os seus mortos, é preciso reafirmar o compromisso com aquilo que “passa e não volta nunca mais...”. A voz poética que exaltava palavras de ordem, como que de uma altura superior ao plano da paisagem destrocada ou mesmo da história que a enquadra, agora se coloca numa posição de proximidade quase palpável da destruição.

Bastante complexa, porém, essa proximidade. Na primeira estrofe ela é dada através de anáforas que focalizam o sentido da voz e da visão: “Eu falos das casas e dos homens,/ [...] eu vejo a desolação e a fome/ [...] Eu sei que vejo”. Mas há um corte sintático no interior do verso e este “eu vejo” é ampliado (ou desmentido) por “sei que

imagino apenas uma ínfima,/ um insignificante parcela da tragédia.” Embora possa relacionar este “eu vejo” com um acesso indireto, via jornais e fotografias, com a guerra, me parece que a vivacidade dos versos e seu sentido testemunhal aponta mesmo para uma presença física, alcançada, paradoxalmente, apesar da distância que marca este ímpeto solidário do sujeito.

Tal como em Drummond – para quem “a *tamanho distância* procuro, indago, cheiro destroços sangrentos” (grifo meu) e para quem as notícias da guerra chegam como resíduos épicos perfilados no jornal – na ótica lusitana de Adolfo Casais Monteiro também chama atenção o sentimento de estar à margem da guerra, mas, ao mesmo tempo, intimamente próximo a ela devido à sensibilidade internacionalista e humanista que subjaz ao seu discurso poético. Ambos estão enraizados numa perspectiva de distância, que é tensionada pela força do anseio participante e do imperativo de testemunhar o horror. O ponto de vista é claramente firmado no Brasil, em Drummond – um país que na maior parte do tempo participou apenas de forma nominal da guerra – e firmada em Portugal, no poema de Casais Monteiro – país que assumiu neutralidade e da qual também esteve, geograficamente, distante do centro dos conflitos. Em Casais Monteiro a força dessa perspectiva humanista se revela com maior evidência:

Eu não sei porque me caem lágrimas,
 porque tremo e que arrepio corre dentro de mim,
 eu que não tenho parentes nem amigos na guerra,
 eu que sou estrangeiro diante de tudo isto,
 eu que estou na minha casa sossegada,
 eu que não guerra à porta,
 — eu por que tremo e soluço?

Por isso, na quarta parte de “Europa”, o predomínio inicial da visão, instaurando o paradigma do *testis*⁴, é logo contornado pela emergência do “eu imagino”, e mesmo esta imaginação reconhece o seu limite diante do inverossímil horror: “sei que imagino apenas uma ínfima,/ uma insignificante parte da tragédia”. Novamente por meio de anáforas que focalizam a subjetividade da testemunha solidária e sua dimensão traumática (“Eu que...”), o sujeito exalta o sentimento de empatia que seria a tônica de uma sensibilidade crítica da guerra e, ao mesmo tempo, a base para a recriação do alicerce humanista devastado pelo conflito.

Na sequência, quando a imaginação parece ser insuficiente para abarcar a extrema violência, o poema retoma o sentido da visão, que aparece agora não mais em sua forma assertiva, mas marcado por uma partícula condicional: “Eu, *se visse*, não acreditava” (grifo meu). Temos aqui duas marcas típicas do discurso testemunhal: o sentimento de insuficiência da linguagem para abarcar a catástrofe (“Olho num pasmo sem limites/ e fico sem palavras”), tanto pela falta de recursos adequados para representá-lo quanto pela carga de inverossimilhança nele contida, e a desorientação da testemunha – e por extensão de seu discurso – que demanda uma articulação difícil

⁴ As raízes etimológicas da palavra são frequentemente retomadas como indicadoras de nuances ainda sedimentadas no conceito móvel de testemunho. *Téstitis* remeteria a um terceiro, a alguém que esteve presente em uma contenda e pode falar sobre ela com certa isenção, revestido da autoridade da presença; já *superstes* remeteria ao sobrevivente, àquele que vivenciou uma situação limite e voltou para narrar (cf. SELIGMANN-SILVA, 2005).

entre afirmar a veracidade do ocorrido (eu vejo, eu falo...) e a necessidade de fabulação simbólica como forma de preenchimento das lacunas da memória dolorosa.

A estrofe seguinte recupera a responsabilidade do luto e a tarefa dos sobreviventes diante do processo de reconstrução. “Deixai-me chorar – e chorai!”, é a convocação/apelo inicial, para no verso seguinte o sentido elegíaco das lágrimas ser realçado em sua dupla dimensão, ao mesmo tempo purificadora (as lágrimas lavarão a vergonha de estar vivo), mas limitada, pois é pouco o que pode fazer o pranto se não vier acompanhado de um sério e lúcido exercício de solidariedade, no qual a culpa e a poesia se enveredam na formulação de um encontro radical com o outro. Assim, o testemunho poético evidencia, para além da denúncia, a tarefa ética de, por alguns momentos, na fabulação artística, *ser o outro*, isto é, sofrer, numa escala obviamente atenuada, a dor dos mortos a quem nos cabe lembrar e honrar. Caso contrário, o sonho descrito na última estrofe desta parte, no qual o fim da guerra dá lugar ao antigo cotidiano, sem lembranças dessa “Europa exangue e mártir” seria a consumação da derrota, da “noite que nunca chega o alvor da madrugada”, pois, desprovida do sentido histórico de sua tragédia, apartada da memória ativa do horror, estaria destinada a repeti-lo. Portanto, a utopia europeia anunciada no começo do poema é, nesta altura, condicionada ao luto, à auto-responsabilização dos sobreviventes, à restauração de um humanismo solidário e expansivo, capaz de barrar uma recaída no autoritarismo xenófobo, e no lembrar ativo das mazelas vivenciadas, de perto ou a distância. Enfim, se apresenta no poema a urgência de um trabalho de memória consciente do compromisso de honrar os mortos e cobrar dos vivos a vigília em relação à recaída na barbárie.

V

A música era linda...
vinha do rádio, meiga, mansa,
macia como um corpo quente de mulher...
era doce, cariciosa e lânguida...

Mas eu tinha ainda nos ouvidos,
como um clamor de milhões de bocas:
“No campo de concentração hoje ocupado pelas nossas tropas
os alemães queimaram milhares de vivos num formo crematório...
Nas cubatas, os mortos misturavam-se com os moribundos...
O sargento S.S. não pôde recordar quantos homens tinha morto...
Os mortos apodrecem aos montes, e os vivos
arrancam-lhes as roupas
para as fogueiras em que ao lado se aquecem...
EM MUITOS CADÁVERES ENCONTROU-SE UM CORTE LONGITUDINAL:
ERAM OS VIVOS QUE TINHAM TIRADO AOS MORTOS O FÍGADO
E OS RINS PARA COMER,
A ÚNICA CARNE QUE AINDA RESTAVA NOS CADÁVARES...”

E lembro-me de repente dum filme muito antigo
Em que o criminoso perguntava:
“De quoi est fait un homme, monsieur le commissaire?”
e nos seus olhos lia-se o pavor
de quem vi u um abismo e não lhe sabe o fundo...
[...]

E depois a música vem, cariciosa e lenta,

a julgar que apaga a ignomínia que lançaram sobre a terra!
A julgar que esqueceremos a abjeção dos que sonharam
apagar da terra a insubmissão do homem livre!
Não — nem cárceres, nem deportações, nem represálias, nem torturas
acabarão jamais com a insubmissão do homem livre,
do homem livre nas cadeias, cantando nas torturas,
porque vê diante de si os irmãos que estão lutando,
que hão-se-cair, para outros sempre se erguerem,
clamando em vozes sempre novas
QUE O HOMEM NÃO SE HÁ-DE SUBMETTER À VIOLÊNCIA!
[...]
— para eles continuarem a acreditar que a ORDEM não é
apenas a mordada
sobre as bocas livres que hão-de gritar até ao fim do mundo
QUE SÓ O HOMEM LIVRE É DIGNO DE SER HOMEM!

A quinta e última parte do poema começa com imagens suaves, em contraponto à dramaticidade do segmento anterior. Vem uma “música linda”, “macia como um corpo quente de mulher”, “doce, cariciosa e lânguida”, que sai meiga e mansa do rádio – por certo o mesmo rádio no qual o sujeito lírico acompanhava as notícias indigestas da guerra. Mas o alívio anunciado por este breve *locus amoenus* logo é revertido, novamente pela incursão da memória. Se o poema começa saudando, esperançoso, o porvir, parece agora, em seu desfecho, disposto a afastar qualquer resquício de otimismo ingênuo. Essa quebra é dada, significativamente, por informações da imprensa, naquele mesmo rádio que exalava uma música agradável, talvez ansioso para esquecer o quanto antes o desespero da guerra. O longo excerto forjado em fria nota jornalística – como se qualquer poetização fosse um acinte contra a gravidade do que é narrado – trata da situação dos campos de concentração desativados pelas tropas aliadas. Incorporado ao poema em todo o seu prosaísmo, em sintonia com o hibridismo de gêneros também identificado no poema de Drummond, vemos como intervenção mais importante do autor o destaque, em caixa alta, da passagem mais terrível deste relato, aquela que trata das situações de canibalismo ocorridas nos campos por causa da fome extrema a que eram submetidos os prisioneiros.

A notícia parece congelar o sujeito num presente traumático, já que não sai dos seus ouvidos mesmo quando a programação do rádio se volta novamente para as músicas joviais. A notícia de jornal, com seus detalhes grotescos, paralisa o sujeito lírico nesse estado de perplexidade, conduz a uma indagação cabal: “*De quoi est fait un homme?*”. Essa reflexão sobre o mal abre uma crítica mais direta ao regime nazista e seus aliados. No desfecho do poema o autor imprime novamente um tom mais exaltado, convocatório, com palavras de ordem em caixa alta: “QUE O HOMEM NÃO HÁ DE SUBMETTER-SE À VIOLÊNCIA”, “QUE SÓ O HOMEM LIVRE É DIGNO DE SER HOMEM!”. Assim termina um percurso que parte da esperança eufórica (parte I) para a consciência lúcida da destruição física e cultural (parte II), dela para o enfretamento de sua própria condição enquanto testemunha singular da catástrofe, impotente diante da dimensão do abismo (parte III e IV), e, por fim, retoma o compromisso com a esperança (parte V), ciente das armadilhas que ameaçam a liberdade humana, mas disposta a lutar pela liberdade, exaltada neste desfecho como bem supremo e base da nova Europa a ser erguida dos escombros.

Com base nas reflexões empreendidas até aqui, podemos sintetizar as principais afinidades observadas nos poemas: 1) a temática da Segunda Guerra Mundial é assumida de uma perspectiva marginal aos espaços onde decorreram os embates, sendo essa distância confrontada por um intenso anseio solidário; 2) o sentido de urgência dos textos, escritos no calor do momento e antes mesmos dos eventos históricos que abordam terem sido concluídos, indica um compromisso ético de intervenção, mediado pela expressão poética; 3) o canto alargado, irregular, com instantes de elevação retórica que corroboram, no plano formal, o impacto traumático da guerra e a dicção engajada dos textos; 4) a personificação dos espaços (Stalingrado e Europa), humanizados e alvos das palavras calorosas dos sujeitos líricos; 5) o hibridismo e o diálogo com gêneros jornalístico, chamando a poesia a interagir com o noticiário da guerra; 6) a dialética entre destruição e redenção, resistência e morte, esperança e luto, como estratégia de articulação do nível propriamente melancólico e testemunhal dos poemas com a perspectiva ideológica que os constitui enquanto discursos engajados.

Sobre este último aspecto, vale a pena avançar na comparação para compreendermos uma diferença crucial. Contrariamente à “Europa”, poema que se refere genericamente ao continente devastado, sem especificar uma região e, assim, já efetuando no texto a sua defesa de uma Europa sem fronteiras, em “Carta Stalingrado” a ação tem um enquadramento mais fechado. O poema se refere a uma batalha em particular – aquela que daria uma lição de resistência exemplar, chocaria pela violência e mudaria os rumos da guerra – e uma cidade específica. A “louca” Stalingrado, com sua sina quase suicida de heroísmo, aparece no poema encarnando virtudes facilmente associadas à simpatia de Drummond pelo comunismo no período em que *A Rosa do Povo* foi composta. Estão ali diversos índices dessa afinidade, como o fascínio pela sua resistência, em franca oposição à vida burguesa dos que acompanham de longe os informes da guerra, ou no desfecho que apresenta a já comentada fumaça do Volga se espalhando entre os cadáveres, na mesma medida em que vai projetando a cidade futura.

É outro o aceno político de Casais Monteiro. A Europa futura embalada em seus versos tem muito da sociedade liberal-democrática que emergiria no pós-guerra e culminaria na criação da União Europeia, a partir de 1957. Ativista de destaque na resistência ao salazarismo em Portugal, Casais Monteiro sempre fez questão de manter autonomia em relação aos comunistas empenhados na mesma frente. Com um humanismo de matiz liberal, coerente com a sua formação burguesa, Monteiro imprime em seu poema um elogio da liberdade como valor supremo, ao mesmo tempo em que determina um horizonte de reconstrução do continente, de reencontro com seus princípios formadores, portanto distante do aceno revolucionário do poema de Drummond.

O horizonte político premente na visão que estes dois poetas de língua portuguesa têm da guerra ecoa ainda num recado interno, levando em conta o contexto de autoritarismo de seus países àquela altura. Ao saudar o fim da guerra, Casais Monteiro alimenta em seus leitores a esperança de que ele representaria também o fim do isolamento português em tempos de repressão salazarista, orientado pela sua integração definitiva ao ideal europeísta. Já para Drummond, o louvor a Stalingrado

também merece ser aproximado a uma lição de resistência a ser replicada no cenário doméstico, marcado pelo Estado Novo varguista. Assim, elaborado a partir das bordas dos conflitos da Segunda Guerra, o testemunho poético dos autores carrega um outro testemunho, mais sutil, que é a penúria sofrida em Brasil e Portugal, países em que a distância dos combates não impediu a circulação e imposição de ideologias violentas e autoritárias. Marcados pela defesa irrestrita da liberdade e o elogio visceral da resistência, mediados pelo compromisso poético com a memória, os dois poemas constituem testemunhos de uma guerra vista a distância, mas sentida em cada resíduo autoritário ativo na realidade brasileira e portuguesa daquele (e deste) tempo.

Bibliografia

- BENJAMIN, Walter. O narrador. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- CAMILO, Vagner. A cartografia lírico-social de *Sentimento do Mundo*. In: *Revista USP*, São Paulo, n° 53, março/maio 2002. Pp. 64-75
- DRUMMOND, Carlos Drummond de. *Nova Reunião – Vol. 1*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.
- FUSSEL, Paul. *The great war and modern memory*. London: Oxford, 1984.
- HOBBSAWM, Eric. *A Era dos Extremos – o breve século XX (1914-1991)*. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Cia. das Letras, 2010.
- MEIRELES, Cecília. *Obra em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- MONTEIRO, Adolfo Casais. *Europa*. Lisboa: Nova Renascença, 1995.
- MERQUIOR, José Guilherme. *Verso Universo em Drummond*. São Paulo: Realizações, 2002.
- MOURA, Murilo Marcondes de. *O mundo sitiado: A poesia brasileira e a Segunda Guerra Mundial*. São Paulo: Editora 34, 2016.
- MOURA JR., João. Nas trincheiras: uma seleção de poetas da Primeira Guerra Mundial. In: *Piauí*, edição 93, junho de 2014. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/nas-trincheiras/>. Consultado em 13/09/2019.
- REMARQUE, Erich Maria. *Nada de novo no front*. Trad. Helen Rumjanek. Porto Alegre: L&PM, 2004.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes. *Proj. História*. n° 30, junho/2005. Pp. 71-98.