

DOCUMENTÁRIO E A MEMÓRIA DO BRASIL NA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL¹

CÁSSIO DOS SANTOS TOMAIM²

Introdução

Desde o fim da Segunda Guerra Mundial a memória da Força Expedicionária Brasileira (FEB) foi submetida a constantes atualizações ao longo dos anos. Pode se afirmar que nestas últimas seis décadas a memória da FEB sempre esteve entrincheirada no tempo, ora silenciada, ora instrumentalizada, ora combatida, ora esquecida tanto pelo Estado quanto pela sociedade civil. O próprio cinema brasileiro só veio se interessar de forma tímida às histórias da participação do Brasil na Segunda Guerra Mundial nas décadas de 1990 e 2000, por meio das produções de documentários que nos deram a possibilidade de conhecer as narrativas dos ex-combatentes brasileiros, experiências de um tempo de guerra.

Portanto, o que nos interessa refletir neste artigo é sobre como estes constantes trabalhos de atualização da memória da FEB no pós-guerra se materializaram no recente cinema documentário brasileiro, levando em consideração que compreendemos o documentário como um “lugar de memória” (NORA, 1993), em outros termos, um refúgio para as representações dos ex-combatentes e da participação do Brasil no conflito bélico mundial. Representações que se tornam ainda mais importantes quando se nota entre os brasileiros o desconhecimento da história da FEB e de nossos pracinhas na Itália.

Que imagens o cinema brasileiro construiu (ou está construindo) de nossos ex-combatentes da Segunda Guerra Mundial? Esta foi a principal pergunta que norteou minha pesquisa. Interessava-me saber que representações haviam sido consagradas dos pracinhas em nosso cinema do pós-guerra. Para respondê-la foram selecionados os

¹ O trabalho apresentado nesta comunicação é uma síntese das principais reflexões desenvolvidas pelo autor em sua Tese de Doutorado intitulada *Entrincheirados no tempo: a FEB e os ex-combatentes no cinema documentário*, defendida em 2008 no Programa de Pós-Graduação em História da Unesp/Franca, sob a orientação da Profa. Dr. Márcia Naxara.

² Doutor em História pela Unesp/Franca. Atua nos Programas de Pós-Graduação em História e em Comunicação da UFSM. Professor do Departamento de Ciências da Comunicação da UFSM, campus de Frederico Westphalen/RS.

filmes *Rádio Auriverde* (Sylvio Back, 1991), *Senta a Pua!* (Erick de Castro, 1999), *A Cobra Fumou* (Vinicius Reis, 2002) e *O Lapa Azul* (Durval Jr., 2007), todos documentários, uma vez que não foi possível identificar nenhum filme de ficção que fosse expressivo sobre a temática. Na verdade em um levantamento rápido no banco de dados da Filmografia Brasileira, organizado pela Cinemateca Brasileira, foi possível identificar que durante e após o término do conflito foi o cinema de não-ficção brasileiro que se interessou pelo assunto, em geral filmes de atualidades de “chapa branca”, produzidos por órgãos estatais para difundir um retrato oficial da participação do Brasil na Segunda Guerra Mundial. Somente nos últimos dez anos é que surgem produções independentes que se dedicaram a lançar um olhar sobre os expedicionários brasileiros. Por outro lado, são na sua maioria documentários vinculados a um projeto de memória da FEB preocupado em recuperar as experiências de brasileiros e brasileiras que combateram no Norte da Itália.

O que me interessa nestas produções é o potencial que apresentam para debater como se dá em nosso cinema contemporâneo a construção do passado da FEB, nos levando a reflexões no campo da memória e do esquecimento. Memória, aqui, compreendida como um misto de lembrar e esquecer que ao longo dos anos vai sendo submetido a processos de atualização (SEIXAS, 2001).

Ao adotar a análise fílmica como principal método desta pesquisa reconheço em se tratar de uma prática em aberto, influenciada por diversas matrizes teóricas, mas que a “descontextualização” talvez seja a maior armadilha teórica-metodológica para o pesquisador que se concentra mais nas imagens do que nas vozes e nos discursos que se constroem em um todo fílmico. Desta forma, interesse-me pelos “contextos”, não há como negar todo filme é histórico, sempre dialoga com o tempo presente (o da produção). Entretanto, dizer que os filmes são proposições “sobre” a sociedade não nos exclui de pensar que também são proposições “para” a sociedade, cabe a nós pesquisadores questionar o “como” elas ganham sentido em um corpo fílmico.

Após uma primeira análise destes filmes, percebi que me conduziram para um terreno que exige reflexões cautelosas, ao lidar com campos ainda mais minados, como o das memórias, das identidades e dos (res)sentimentos, o que seguiu sendo as chaves de minhas discussões. Tudo isto porque o “tempo” com que dialogam os filmes documentários aqui selecionados não é o do “agora” da produção; são lidos como

interpretações de outros tantos “tempos” que se entrecruzam para construírem ora heróis, ora anti-heróis ou, por final, homens e mulheres que sentiram medo, dor, raiva, humilhação etc., diante da trágica experiência que é a guerra. Neste sentido, fui levado a mergulhar em uma pesquisa bibliográfica que desse conta de mais de sete décadas da história brasileira, a fim de compreender as origens de (res)sentimentos como o antimilitarismo e o anticomunismo que se apresentam como as matérias-primas dos documentários brasileiros sobre a FEB na Segunda Guerra Mundial.

A FEB e o “tempo saturado de ágoras”

Em um primeiro momento é preciso compreender que estamos diante de um “tempo entrincheirado” em que a consolidação, apropriação e desconstrução das identidades da FEB e dos ex-combatentes brasileiros foram marcadas por memórias “enquadradas” (1944/45), “emprestadas” (1960/70), “atacadas” (1980/90), e “em combate” (2000). O que implica dizer que se trata de um processo histórico determinado por mágoas, raiva, repulsa – é verdade, bem diferente dos sentimentos daqueles que combateram na Itália –, ou seja, ressentimentos que, por sua vez, ganharam sentido e forma nos documentários dos anos de 1990 e 2000.

A primeira memória a ser construída da FEB se deu durante a atuação dos expedicionários no próprio conflito e logo nos primeiros anos do pós-guerra. As frustradas tentativas de conquistar o Monte Castelo foram transformadas em um episódio heróico que veio favorecer as Forças Armadas, em especial o Exército brasileiro. O pracinha como um “guerreiro improvisado” foi o mote do trabalho de enquadramento da memória oficial da FEB. O Monte Castelo surgiu como um objeto de devoção da mística febiana. No entanto, os diversos discursos que sucederam a este trabalho de memória das Forças Armadas desprezaram o aspecto humano deste e de outros episódios da participação do Brasil no Teatro de Operações no Mediterrâneo, em geral eram relatos frios, preocupados somente com as táticas e operações de combate. Os sofrimentos dos soldados brasileiros e as mortes de seus companheiros eram meramente mais um dado que compunha a narrativa glorificante da FEB e ajudava a dimensionar a triste estatística de mortos e feridos em toda a participação do Brasil

naquele conflito mundial. Enfim, consolidava-se uma imagem da “Campanha da Itália” que, por sua vez, segundo Maximiano (2004), desprezou qualquer tentativa de compreender o verdadeiro papel e relevância da FEB na Segunda Guerra Mundial.

Passados os anos do fim da guerra as experiências dos ex-combatentes foram sendo deixadas de lado, esquecidas, tanto o Estado quanto a sociedade civil não se interessaram mais pela FEB. A própria desmobilização do corpo expedicionário pode ser interpretada como um caminho aberto para a militarização da imagem dos ex-combatentes que encontraram somente no Exército o seu refúgio. E com o golpe militar de 1964 consolidou-se definitivamente esta imagem, FEB e Forças Armadas compartilhavam de uma mesma identidade.

Foi o regime militar o responsável por operar a transição de uma memória “enquadrada” para uma memória “emprestada”. É verdade que a memória da FEB de que os militares fizeram uso é a mesma que foi enquadrada pela oficialidade de 1945; entretanto, o empréstimo se dá no sentido de instrumentalizá-la a serviço da dominação e repressão. Os feitos heróicos dos brasileiros em Monte Castelo inspiravam os militares de 1960/70 na batalha contra o “inimigo interno” reatualizado durante aqueles anos de Guerra Fria: o comunismo.

Indiscutivelmente o golpe de 1964 foi a primeira mancha na identidade e na memória da FEB e de todos os brasileiros que combateram na Segunda Guerra Mundial. É difícil não associar a FEB ao processo conspiratório, uma vez que a sua oficialidade, Cordeiro de Farias, Golbery do Couto e Silva e Castello Branco, foi peça-chave para a arquitetura e concretização do golpe que derrubou João Goulart. Entretanto, a mancha cresceria ainda mais no decorrer dos governos militares, como consequência de dois aspectos: 1) o silêncio dos febianos nas associações de ex-combatentes em relação à ditadura militar e a institucionalização da repressão no Brasil. Foram poucos os veteranos da FEB que se rebelaram contra os militares golpistas e, conseqüentemente, também pagaram um alto preço, assim como os partidos e setores da esquerda brasileira; e 2) a participação direta de alguns febianos no endurecimento do regime militar, respondendo às vezes até pela idealização e operação de atividades de vigilância, prisão, tortura e assassinato daqueles eleitos “inimigos” do regime.

Já no primeiro governo dos militares, o do general Humberto de Alencar Castelo Branco, que durante a Segunda Guerra foi o Chefe Interino do Estado-Maior da FEB,

começou a se construir os alicerces de um regime truculento, fechado. A imagem de Castello Branco seria cristalizada definitivamente como o primeiro ditador, aquele que criara as estruturas da repressão. O general que tão bem representava as glórias da FEB na Itália contra o nazi-fascismo, 20 anos depois conspirara contra a democracia no Brasil e tomara o poder.

Outros nomes de febianos foram associados à tortura, como é caso do general Ernani Ayrosa da Silva que idealizou e colocou em prática a Operação Bandeirante (Oban), um dos mais temíveis órgãos da repressão do regime militar.³ O ex-combatente general Ednardo D'Avila Mello entrou para a história pelas mortes do jornalista Vladimir Herzog e do metalúrgico Manuel Fiel Filho, assassinados nas dependências do DOI-CODI em 1975. Na época ele era o Comandante do II Exército, em São Paulo, conhecido por incentivar a truculência e a tortura nas prisões do regime.

Castello Branco, Ayrosa da Silva, D'Avila Mello e tantos outros oficiais materializavam o pensamento e a experiência da FEB, conseqüentemente, a imagem e a memória da FEB ficariam maculadas para toda uma geração de intelectuais e artistas que aprenderiam a associar a FEB às Forças Armadas, e o pior, às atrocidades cometidas pelo regime militar.

Mas tomar a memória “emprestada” da FEB era para o regime militar uma questão de Segurança Nacional. Tanto que no próprio trabalho de enquadramento da memória da FEB realizado pelos militares a partir de 1964 mais um ingrediente foi acrescentado: o anticomunismo. “Na verdade, o Brasil está combatendo a ideologia comunista, como a FEB soube combater a ideologia nazista nos campos de batalha”, declarou o general Castello Branco (1964, p.102) em um discurso dirigido aos ex-combatentes durante um jantar em comemoração ao Dia da Vitória, em 8 de maio de 1964, alguns meses depois do golpe. Nestes termos, a “Revolução de 1964” era para os militares febianos no poder a continuação da luta da FEB movida pelos mesmos ideais de 1944/45. Combater o comunismo no Brasil e assegurar o regime era um dever moral dos ex-combatentes.

Entretanto, é preciso que se diga o ódio e o rancor dos militares para com os comunistas não nasceram em 1964, a origem é mais remota. Foi o levante comunista de 1935 que fortaleceu ainda mais este ressentimento entre os militares, uma vez que

³ Sobre a participação do general Ayrosa da Silva na Oban consultar (SILVA, 1985).

adicionou ao imaginário anticomunista os sabores da traição e da covardia, segundo Motta (2002). Os militares revolucionários que tomaram em armas naquele episódio foram considerados traidores de seus pares e da instituição militar, além de acusados de terem assassinado alguns companheiros de farda enquanto dormiam.

Desde 1936 os militares fazem questão de rememorar este episódio, o que explica como sentimentos como a humilhação e a traição atravessaram os tempos e desaguaram em ressentimentos de diversos *agoras*. O “Novembro de 1935” nas mãos dos militares foi transformado em um “reduto” simbólico de onde se poderia fazer uso do comunismo como uma herança maldita para a orquestração da Doutrina de Segurança Nacional. Entretanto, os militares também foram buscar na memória da FEB elementos de apoio ao regime, já que a participação dos brasileiros na Segunda Guerra Mundial era (e ainda é) o maior feito das Forças Armadas.

Mas esta aproximação da FEB e das Forças Armadas nas décadas de 1960/70 tornou a memória da FEB e dos ex-combatentes um alvo fácil, sendo que o anticomunismo identificado como um sentimento comum aos generais febianos que idealizaram e conduziram o regime militar acabou produzindo em setores da esquerda brasileira da época, em uma parcela de uma geração de jornalistas, artistas, intelectuais, historiadores e etc um contra-sentimento: o antimilitarismo. É este ressentimento que irá reger a maneira como a participação dos brasileiros na guerra será lembrada na primeira década de redemocratização do Brasil. A memória gloriosa dos pracinhas sofre alguns ataques, mas o alvo é outro. Mira-se na FEB para atingir as Forças Armadas, em especial o Exército.

O primeiro ataque veio do jornalista William Waack ao publicar seu livro *As duas faces da glória...*, em 1985. Ataque que procurou ir de encontro com o maior trunfo da memória oficial da FEB: Monte Castelo. O trabalho do jornalista só veio reforçar o que já tinha sido dito em algumas obras de memórias de ex-combatentes e de outros autores, de que os soldados brasileiros eram mal preparados e que o envio dos expedicionários ao campo de batalha constituía uma medida mais política do que, de fato, militar. É neste contexto que surge *Rádio Auriverde* (1991), polêmico documentário de Sylvio Back sobre o envio das tropas brasileiras à Itália. O filme sinaliza o que representou aquela primeira fase da abertura política no país, em que não se poupou a imagem dos militares, nem mesmo a da FEB. Foi um momento de transição

da nossa vida política em que as humilhações oriundas da corrida anticomunista ainda eram muito vivas, determinando a maneira como se devia ver o militar. Os ex-combatentes eram facilmente associados aos militares no poder, um forte golpe à memória da FEB.

Por outro lado, os anos de 1990 e 2000 sinalizaram o aparecimento de trabalhos de uma nova geração de historiadores mais comprometidos com a memória da FEB, procurando revelar mais os aspectos humanos destes brasileiros que foram enviados para lutar na Itália. O mesmo acontece no campo cinematográfico, presenciamos a aparição de produções de documentários que mergulham nas experiências dos brasileiros no *front*.

Nos últimos anos o cinema brasileiro mudou o foco da interpretação sobre a FEB, dissociando-a do Exército e, conseqüentemente, da ditadura militar, preferindo uma leitura mais centrada na figura dos ex-combatentes. No entanto, é importante ressaltar que esta não foi uma tendência particularmente do nosso cinema, mas que se fez presente quando das proximidades das comemorações dos 60 anos do fim da guerra dentro de uma política de releitura deste evento que marcou a história do século XX para várias nações.

Filmes como *Senta a Pua!* (Erik de Castro, 1999), *A Cobra Fumou* (Vinicius Reis, 2002) e *O Lapa Azul* (Durval Jr., 2007) são exemplos desta recente política de rememoração do passado da Segunda Guerra, em particular dos ex-combatentes, em nossa cinematografia. Apesar de um ou outro cineasta não esconder a sua admiração pelos veteranos e suas histórias, o que abre caminho para um tratamento heróico destes personagens sociais, estes documentários valem principalmente pelas narrativas que registram dos ex-combatentes.

A dificuldade com que contam suas histórias de guerra ganha traços fortes nestes três documentários, seja no depoimento do brigadeiro Joel Miranda visualmente abalado em *Senta a Pua!* ao narrar como sobrepôs a linha inimiga, ou quando o ex-combatente Miguel Pereira, o guardião do Cemitério Militar em Pistóia, diante da paisagem bucólica do Monte Castelo, 60 anos depois, recorda emocionado em *A Cobra Fumou* dos companheiros ali tombados; ou ainda o olhar distante que a câmera de Durval Jr., em *O Lapa Azul*, registra de um ex-combatente do III Batalhão do 11º RI enquanto este nos conta como foi a sua manhã após a primeira investida dos brasileiros no Monte

Castelo; ele era um dos encarregados de catar os corpos dos amigos, 24 mortos que eles empilhavam feito sardinha, “Um... cabeça pra lá, perna pra cá... cabeça pra lá, perna pra cá.”

Mas *O Lapa Azul...* tem um diferencial em relação a todos os outros documentários aqui estudados: é o único dirigido por um major do Exército. Enganam-se aqueles que acreditam que o major não perderia a chance de glorificar o Exército de Caxias do qual a FEB é herdeira. Mas não é isto que vemos neste filme, que procura representar o homem comum, o brasileiro, o mineiro que foi retirado de sua pacata rotina no Brasil para combater um inimigo que desconhecia no Norte da Itália. Por mais que o discurso da pureza do homem brasileiro reforce alguns mitos da FEB, o cineasta consegue retratá-lo com sutileza a partir das narrativas dos ex-combatentes, e que neste filme acrescenta um novo charme às histórias da atuação dos brasileiros na guerra: o sotaque mineiro.

Por outro lado, *O Lapa Azul* é o filme que melhor traduz o espírito da memória “em combate” da FEB destes últimos anos. É declaradamente uma resposta às produções dos anos de 1980/90 que “atacaram” a FEB e os ex-combatentes. Para tal recorre a depoimentos de um pesquisador italiano que ressalta o valor dos pracinhas na região de Montese que anualmente são homenageados, enquanto no Brasil o que lhes restam são ofensas, descaso, esquecimento. Aqui, Durval Jr. reatualiza os ressentimentos dos ex-combatentes que têm origem em 1945, ainda da época da desmobilização, para hoje combater a denegação daquele passado. No entanto, o compromisso moral deste filme com o passado da FEB esbarra em um (res)sentimento ainda mais duradouro: o anticomunismo.

Como o anticomunismo ainda faz parte da formação do militar nas academias, Durval Jr. não dispensa este tom no cinema e encontra em *O Lapa Azul* um instrumento para combater não apenas o ataque à memória da FEB, mas também uma ameaça que ele ainda acredita estar presente na sociedade brasileira: o comunismo. O filme de Sylvio Back, *Rádio Auriverde*, é para o major um exemplo de como a esquerda ressentida conquistou a mídia, os órgãos públicos de financiamento cultural etc e colocou em prática um projeto de demonização dos militares, enquanto se cria falsos heróis (O LAPA AZUL, 2007, encarte DVD).

Análise: alguns apontamentos

Apesar de não ser possível aqui desenvolver de forma mais sistemática as análises dos quatro filmes selecionados para a pesquisa, apresento a seguir algumas considerações que merecem ser destacadas.

Senta a Pua! segue a linha dos documentários expositivos em que as imagens funcionam como evidências irrefutáveis da argumentação proposta pelo cineasta. Ou seja, o que vemos neste documentário é a subordinação das entrevistas dos ex-combatentes à lógica da narrativa fílmica. Erik de Castro não consegue escapar do “cinema de entrevistas” tão dominante hoje em dia e criticado por Jean-Claude Bernadet. O mesmo acontecerá com Durval Jr. em *O Lapa Azul*.

Portanto, como também notado por Tetê Mattos, Erick de Castro fez uma escolha por uma narrativa linear, sem conflitos ou contradições, em que a trilha, as imagens de arquivo, as ilustrações e as animações funcionam como evidências dos depoimentos que o cineasta assumiu como verdade. O filme é respeitoso com os veteranos sem deixar de tratá-los “de forma um pouco mais idolatrada onde se privilegiam os depoimentos que enaltecem os ex-combatentes” (MATTOS, 2003, p.196). Escolhas que levaram os críticos a associarem *Senta a Pua!* a um filme institucional da FAB.

Em nenhum momento, Erik de Castro em *Senta a Pua!* disfarçou o seu carinho para com os personagens sociais de seu filme e a paixão por suas histórias da guerra. Confessa que foi da amizade com o Brigadeiro Moreira Lima que nasceu o filme pois “Começamos a trabalhar juntos. Passei não só a admirá-lo como autor, mas como pessoa. Um ídolo de infância que se tornava um amigo [...]” (CASTRO, 2005). Por mais que Castro tenha procurado tratar da humanidade destes homens, como ele mesmo afirma, não foi possível esconder um tipo de olhar que lhes dirige, o de ídolos, heróis brasileiros da Segunda Guerra Mundial. Por isto enfatizar no filme as inúmeras missões de cada piloto, os feitos das batalhas, as honrarias e a tecnologia de guerra personificada nos aviões P-47, o que nos revela certo fascínio pelo militarismo.

Assim como *Senta a Pua!*, o documentário de Vinicius Reis *A Cobra Fumou* é parte de um projeto maior da BSB Cinema, produtora dos irmãos Erick e Christian de Castro, de rememorar a participação do Brasil na Segunda Guerra Mundial. Ao

contrário do seu “filme-irmão”, *A Cobra Fumou* não funciona apenas como simples depoimentos que ajudam a entrelaçar um fato a outro, mas como uma tentativa de acessar as experiências vividas naqueles anos de 1944/45 pelos ex-combatentes na Itália.

Sendo assim, o maior mérito deste filme está em como a câmera se comporta diante dos ex-combatentes: não é agressiva, não intimida, mas também não é contemplativa. Às vezes a naturalidade com que os personagens sociais reagem à câmera de Vinicius Reis sugere um “olhar acidental” capaz de capturar a intensidade da vida. O filme funciona como um diário fílmico do cineasta e de sua equipe que se aventuram a transpor para a tela as histórias e as experiências vividas pelos brasileiros durante o tempo em que permaneceram na Itália como soldados da FEB.

O diretor não se apega a um “cinema de entrevistas”, escapa de depoimentos emoldurados por planos médios, preferindo planos seqüências que pudessem dar acesso ao cotidiano de seus personagens, que parecessem naturais diante da câmera. Explora-se ao máximo a potencialidade dos encontros entre cineasta e veteranos, marcados às vezes por momentos de grandes emoções dos ex-combatentes ao lembrarem de amigos e parentes mortos no conflito, lembranças que a câmera do diretor pretendeu registrar de forma “espontânea”, atribuindo a estas imagens e sons de hoje a intensidade da vida.

A Cobra Fumou trouxe também outro ingrediente para a representação da FEB. As aparições dos pracinhas simples, humildes, despojados que se contrapõem às imagens dos ex-combatentes oficiais que recebem a equipe de filmagem em seus amplos apartamentos decorados. Enquanto os oficiais se apresentam em suas fardas imponentes, carregando no peito esquerdo as inúmeras condecorações, é comum os praças se referirem à figura do militar com certo receio e desdém. Assim, fica evidente no documentário que enquanto para os oficiais o rememorar a FEB surge como um dever moral, para alguns pracinhas é incômodo demais lembrar, uns até pedem para que não sejam entrevistados sobre o assunto, pois se emocionam fácil. Longe do heroísmo de guerra, o filme busca a imagem do homem comum.

O Lapa Azul deu continuidade a esta representação do febianos, estamos diante de homens comuns, do interior de Minas Gerais, muitos com origem no campo. Na verdade, o maior trunfo deste documentário. O filme vale por trazer ao cinema um novo sotaque (quase um novo idioma) para as narrativas da FEB. O jeito simples do mineiro

falar traz outra intensidade para os relatos dos ex-combatentes. Em alguns casos, o espectador se pega preso, encantado pela maneira de narrar de certos veteranos.

Assim como *Senta a Pua!*, o filme de Durval Jr. é um documentário de modo expositivo, marcado pela justaposição de um depoimento a outro, auxiliando no argumento do cineasta sobre os fatos históricos, que desta vez não é enunciado por meio do narrador em *voz-over*, mas sim pelo uso de textos que vão orientando o espectador. *O Lapa Azul* faz uma representação dos brasileiros na Segunda Guerra Mundial muito atrelada ao trabalho de memória que se operou durante a campanha da FEB na Itália, quando se procurou difundir a imagem de um soldado brasileiro que munido de sua “malandragem” conseguiu conter e superar os alemães em combate.

Ao não polemizarem, buscando um tratamento ora mais expositivo dos acontecimentos ora mais interativo diante das narrativas das experiências em comum dos ex-combatentes na Itália, *Senta a Pua!*, *A Cobra Fumou* e *O Lapa Azul* soaram como respeitosos para com a memória da FEB e da FAB. Entretanto, apesar destes documentários procurarem apresentar um olhar mais humanitário diante destes homens e mulheres que lutaram na guerra, sendo mais elogiados pelos depoimentos dos seus personagens sociais do que pelo tratamento estético em si, não deixam de mostrar, intencionalmente ou não, em uma cena ou outra, um certo apreço dos cineastas pela vida militar, pelo soldado, sem diminuir o papel do soldado-cidadão que, em pleno os anos 2000, ainda luta contra o esquecimento. Estes documentários se interessam por uma micro-história, por um particular que comove os espectadores. Está aí o seu trunfo.

Em outro contexto, sob uma ótica de um cinema poético e reflexivo, pode se afirmar que o documentário *Rádio Auriverde*, de Sylvio Back, também se interessa pelos aspectos humanos da guerra. O que ele busca é nos apresentar um outro soldado brasileiro, que escapa da imagem séria, viril que o Exército e a propaganda brasileiros desejavam para o nosso homem; longe da verdadeira imagem do guerreiro, do herói, os pracinhas surgem na tela com uma outra significação. É o humano a que tanto Sylvio Back se refere ao defender seu filme, e que pode ser encontrado naquelas cenas inéditas dos soldados brasileiros alegres, dançando e cantando, dando cambalhotas e fazendo caretas. No filme de Back, estas imagens são assumidas como a verdadeira face da FEB em contraponto às do “Exército de Caxias”, como era intitulada a FEB. São signos da brasilidade que não foram (e ainda não são) aceitos.

A poética de *Rádio Auriverde* está na maneira como Back organizou, justapôs os fragmentos dos cinejornais brasileiros e estrangeiros, procurando não apenas oferecer um argumento sobre o mundo, o dos fatos que envolveram o envio de um corpo expedicionário brasileiro para combater na Segunda Guerra Mundial — não que não o faça — mas buscando explorar o máximo do “não aparente” destas imagens; o cineasta se interessa por aquilo que a força da presença da câmera produziu no *front*, pela intensidade da “imagem-câmera” ou da tomada, mas que, por “medidas de segurança”, foi descartada como material impróprio para o cinema de propaganda da época.

Por outro lado, o aspecto reflexivo deste documentário reside na própria atitude desmistificadora diante do material fílmico encontrado e selecionado durante a pesquisa. As interferências que o cineasta faz nos fragmentos, seja no campo da sonora ou da imagem, imprimem o tom de *Rádio Auriverde*: não há espaço para verdades, nem dos cinejornais, nem do cineasta; trata-se de um eterno constructo. Ao longo do filme fica difícil distinguir se “as verdades” enunciadas sobre a FEB são do narrador ou da rádio nazista, mas a confusão soa interessante ao diretor que “jogando” com a ficção e o documentário cria um mundo “fascinante como um espelho embaçado.”

Para completar o apelo reflexivo de *Rádio Auriverde* o cineasta não abre mão de uma estratégia discursiva imprescindível para este tipo de filme: a ironia. Ao resolver apropriar-se da metáfora de “Hora Auriverde” – o programa radiofônico dos alemães veiculado no *front* para desestabilizar as tropas brasileiras – e seu conteúdo propagandístico permeado de deboches e ofensas à FEB, Sylvio Back opera rearranjos audiovisuais contrapondo imagens de arquivos com as manchetes da rádio imaginária, o que leva o filme a explorar todo um potencial irônico a fim de apresentar a FEB como um objeto a satisfazer apenas os interesses imperialistas dos EUA.

No entanto, é preciso que se compreenda que *Rádio Auriverde* é um cinema de desmistificação. Um cinema que lembra constantemente ao espectador que ele é cúmplice da ilusão artística. Como um verdadeiro “desmancha-prazeres”, o diretor procura construir o filme de uma maneira que evidencia as interferências e os “jogos de ficção” que operou a partir do material de arquivo. O que nos leva a refletir que a ironia presente neste documentário não é gratuita, mas parte de uma estratégia discursiva comum aos documentários reflexivos. A ironia nestes filmes é uma tentativa de despertar o espectador para a atitude do cineasta em relação ao tema. No nosso caso,

Sylvio Back procura fazer um convite ao público: o de pensar junto com ele o *quanto* e *como* a memória e a história da FEB encontram-se revestidas de uma “aura” que insiste em eternizar mitos e heróis.

Para Newton Ramos-de-Oliveira, a ironia designa uma maneira de ver e sentir o mundo, uma forma de mostrar que há uma contradição entre o que é dito e o que é a verdade. A ironia deve ser compreendida como uma estratégia de desvelamento da realidade, assim como propõe Back diante da memória “enquadrada” da FEB. E neste processo de desvelamento a maior vantagem é do receptor, ou no nosso caso do espectador. A ironia pode ser lida com um apelo à sensibilidade do outro, em que se joga a crítica a espera de que o receptor a fisgue, ou em outras palavras, “Quem constrói a estrutura irônica é o falante ou o escritor, mas quem a descasca, a capta no ar, é o receptor” (RAMOS-DE-OLIVEIRA, 2004, p.82-83).

Nestes termos, Sylvio Back lança suas críticas à espera de que o espectador compreenda que as “verdades” veiculadas pela “Rádio Auriverde, a estação da FEB” não devem ser lidas como tal, estão lá para que sirvam como um verdadeiro incômodo. É preciso que questione o quanto de contradição há entre o que é mostrado nos cinejornais e o que é dito em *Rádio Auriverde*, de que heróis a história oficial da FEB trata e sob qual pretexto.

Ao contrário da sátira ou do sarcasmo, em que o objetivo é ferir o outro, tendo a pessoa como alvo, a ironia mira no assunto, na realidade. “O sarcasmo é corrosivo, pretende atingir o outro para anulá-lo, para destruí-lo com crueldade” (RAMOS-DE-OLIVEIRA, 2004, p.80). Assim, *Rádio Auriverde* não se propõe a destruir os ex-combatentes, corroer as suas lembranças. O alvo do filme é a temática da FEB, a visão laudatória da “Campanha da Itália” que em um universo mais amplo ajudou a construir a memória e a identidade de um grupo social, os militares, em especial o Exército brasileiro, não se esquecendo de que a participação do Brasil na Segunda Guerra Mundial é a sua maior reserva simbólica.

O que nos permite afirmar que *Rádio Auriverde* é produto do antimilitarismo de Sylvio Back que assume que “de todas as instituições, a que mais abomino é o Exército” (GOVERNO DO PARANÁ, 1992, p.138). Alguns até podem dizer não passar de uma falsa explicação apoiar a análise de um filme na biografia de seu realizador, mas no caso de Sylvio Back se faz necessário. É verdade que os filmes do cineasta são

melhores do que ele, têm vida própria, como Back gosta de salientar; entretanto, não deixam de ser obras autobiográficas como ele mesmo declarou. Segundo ele a escolha dos temas não é acidental, “Fui descobrindo que faço cinema para me autobiografar. Não consigo me apartar dos filmes como se eles não pertencessem à minha própria vida. Eles tanto estão em mim como eu neles” (BACK, 1998, p.30). E quem não percebe isto não consegue compreender a proposta estética que está por detrás de filmes documentários como *Rádio Auriverde*, em ter na ironia uma estratégia discursiva para desvelar, desmontar as “verdades históricas” sobre a FEB, ao invés do que se consagrou na crítica da época e a de hoje: um filme compromissado em depreciar, ferir a imagem (e porque não dizer os sentimentos) dos ex-combatentes brasileiros. Mal interpretado, o filme de Sylvio Back só consegue provocar mais ressentimentos.

O que precisa ficar claro é que o alvo de Sylvio Back não era a FEB, mas o Exército ou os militares de um modo geral, uma vez que a matéria-prima aqui é o (res)sentimento de antimilitarismo. Lembrando que o diretor nos meados de 1970 participou da luta armada, além de ter sido preso e interrogado pela repressão e ter muitos de seus filmes censurados na época. Então, se alguém ainda acredita que o alvo era os ex-combatentes estão equivocados, Back mirava na FEB para acertar o brilho das instituições militares, o passado que o Exército brasileiro reverenciava (e ainda reverencia).

Considerações Finais

O lançamento de *O Lapa Azul* (Durval Jr., 2007) fecha um ciclo da representação da FEB e dos ex-combatentes no documentário brasileiro, que teve início em 1991 com *Rádio Auriverde* de Sylvio Back. Sem as amarras de uma memória “enquadrada”, distante dos mitos, dos heróis, os ex-combatentes em *Rádio Auriverde* foram transformados em anti-heróis, reflexo de um Exército brasileiro dependente do imperialismo norte-americano e incapaz de organizar uma Força Expedicionária. Leitura possível graças ao antimilitarismo que foi a sua matéria-prima. Anos depois, temos *Senta a Pua!* (Erick de Castro, 1999) e *A Cobra Fumou* (Vinicius Reis, 2002), filmes presos a um projeto de memória do Brasil na Segunda Guerra Mundial idealizado

e executado pela produtora de Erik de Castro, a BSB Cinema. E, por final, nos deparamos com o filme de Durval Jr. que respondeu ao antimilitarismo de Back com um anticomunismo particular dos militares.

Portanto, o que procurei demonstrar é que nestes documentários recentes o que se faz presente são (res)sentimentos de outras épocas, que se não ditam a narrativa, pelo menos estão implícitos na intenção de seus realizadores. O que nos leva a acreditar que estes documentários não devem ser interpretados apenas sob a perspectiva da época de suas produções; isto é, a compreensão de qual imagem do passado da FEB se materializou nestes filmes não está somente nos anos de 1990 e 2000, ela se encontra em outros tempos que, por sua vez, são peças importantes para o quebra-cabeça da memória da FEB, atualizada constantemente ao longo destes 60 anos. Daí a necessidade de buscar a matéria-prima destes filmes em outras épocas que não o da produção, mais especificadamente em 1945 e 1964, tendo como linha mestra a data de 1935.

Referências Bibliográficas

BACK, Sylvio. Meus filmes são melhores do que eu (1998). In: *Dossiê Back*, p.20-61. (Arquivo digital enviado pelo autor).

CASTELLO BRANCO, Humberto de Alencar. *Discursos 1964*. Brasília, DF: Secretaria de Imprensa, 1964.

CASTRO, Erik de. Palavra do diretor. *Senta a Pua!* Disponível em <<http://www.sentapua.com.br/Palavra.htm>> Acessado em 14 maio 2005.

GOVERNO DO PARANÁ. *Sylvio Back, filmes noutra margem*. Curitiba, PR: Secretaria de Estado da Cultura, 1992.

MATTOS, Tetê. O Brasil vai à guerra: representações no cinema documentário. In: CATANI, Afrânio Mendes et. al. *Estudos Socine de cinema*, ano IV. Rio de Janeiro: SOCINE; UFF; FAPESP; Panorama Comunicações, 2003, p.190-197.

MAXIMIANO, César Campiani. Trincheiras da memória : brasileiros na campanha da Itália, 1944-1945. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Em guarda contra o perigo vermelho: o anticomunismo no Brasil (1917-1964)*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*, São Paulo, PUC, n.10, p.7-29, dez. 1993.

O LAPA AZUL: os homens do III Batalhão do 11º RI na II Guerra Mundial, p.01-16. Encarte do DVD.

RAMOS-DE-OLIVEIRA, Newton. A ironia como ato de desvelamento. In: ZUIN, Antonio A. S.; PUCCI, Bruno; RAMOS-DE-OLIVEIRA, Newton (orgs.). *Ensaaios frankfurtianos*. São Paulo: Cortez, 2004, p.75-87.

SEIXAS, Jacy Alves de. Tênuas fronteiras de memórias e esquecimentos: a imagem do brasileiro jecamacunaímico. In: GUTIÉRREZ, Horacio; NAXARA, Márcia Regina Capelari; LOPES, Maria Aparecida de S. (orgs.). *Fronteiras: paisagens, personagens, identidades*. Franca, SP: UNESP; São Paulo: Olho D'Água, 2003, p.161-183.

SILVA, Ernani Ayrosa da. *Memórias de um soldado*. Rio de Janeiro: Bibliex, 1985.