

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA "JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
FACULDADE DE HISTÓRIA, DIREITO E SERVIÇO SOCIAL**

CÁSSIO DOS SANTOS TOMAIM

ENTRINCHEIRADOS NO TEMPO:
a FEB e os ex-combatentes no cinema documentário

**FRANCA
2008**

CÁSSIO DOS SANTOS TOMAIM

ENTRINCHEIRADOS NO TEMPO:
a FEB e os ex-combatentes no cinema documentário

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Faculdade de História, Direito e Serviço Social da Universidade Estadual Paulista (Unesp), como pré-requisito para obtenção do Título de Doutor em História, sob a orientação da Prof^a. Dra. Márcia Regina Capelari Naxara.

FRANCA
2008

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA "JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
FACULDADE DE HISTÓRIA, DIREITO E SERVIÇO SOCIAL**

CÁSSIO DOS SANTOS TOMAIM

**ENTRINCHEIRADOS NO TEMPO:
a FEB e os ex-combatentes no cinema documentário**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Faculdade de História, Direito e Serviço Social da Universidade Estadual Paulista (Unesp), como pré-requisito para obtenção do Título de Doutor em História, sob a orientação da Prof^a. Dra. Márcia Regina Capelari Naxara.

BANCA EXAMINADORA

Presidente: _____
Prof^a. Dra. Márcia Regina Capelari Naxara – Unesp/Franca

Examinador 1: _____
Prof^a. Dra. Tania da Costa Garcia – Unesp/Franca

Examinador 2: _____
Prof^a. Dra. Josette Maria A. de Souza Monzani – UFSCar

Examinador 3: _____
Prof^a. Dra. Jacy Alves de Seixas – UFU

Examinador 4: _____
Prof. Dr. Luiz Carlos Ribeiro – UFPR

Franca, _____ de _____ de 2008.

Para a pequena Cecília.

AGRADECIMENTOS

Termino este trabalho com a satisfação de saber que todo o esforço despendido nos últimos 42 meses valeu a pena, entrego ao leitor uma pesquisa que me exigiu muitas noites em claro, que perturbou meus sonhos, mas que hoje tenho a certeza de que as dores físicas e o cansaço são passageiros, fica a alegria de ter vencido mais um obstáculo em minha carreira acadêmica.

No entanto, também sei que tudo isto valeu a pena porque desde sempre pude contar com pessoas especiais em minha vida. Quem tem amores, familiares e amigos sinceros, verdadeiros entende que tudo passa, que um dia a vida sorri para você. É assim que interpreto a chegada da minha pequena Cecília, um sinal de esperança em pleno janeiro de 2008, quando ainda procurava palavras para compor este trabalho. Com o seu nascimento encontrei as forças necessárias; quando chegava em casa, lá pelas 23 horas, havia ocasiões em que ela estava acordada e me recebia com seu sorriso banguela, como quem diz “seja bem-vindo papai”, era a deixa para fazê-la dormir, uma tarefa que, sinceramente, recompunha-me para depois retomar a escrita. Por isto, não canso de agradecer minha esposa e mais que companheira Valquiria que me presenteou com Cecília, não há prova de amor maior no mundo. É Valquiria que acompanhou toda a minha trajetória acadêmica e que, acima de tudo, soube compreender as inúmeras vezes que me ausentei. Assim, se o término desta tese sintetiza quase 10 anos de minha vida dedicada à pesquisa, devo ao convívio com Valquiria os meus sucessos, pois só ela como mulher soube me ensinar a tolerar as derrotas.

Também agradeço aos meus pais, Paulo e Cleusa Tomaim, que sempre tive como referências; batalhadores estudaram seus dois filhos, abrindo mão de prazeres. A eles dedico o percurso da minha vida e aproveito para dizer que me daria por satisfeito se conseguisse dar a Cecília o mesmo amor, carinho e respeito que sempre nutriram por mim. Espero que saibam que a formação que me proporcionaram é uma herança que carregarei para sempre, assim como esta foi o ponta-pé de toda a minha história. Ao meu irmão Alessandro, fica aqui a minha admiração e a esperança de que mais tarde possa confeccionar o projeto gráfico do livro que este trabalho ainda possa resultar, colocando em prática seus conhecimentos de designer.

À minha orientadora, Prof^a. Dr. Márcia Regina Capelari Naxara, que sempre foi mais que uma professora, foi uma amiga que não poupou tempo em nossas conversas, recebendo-me até mesmo na condição de conselheira pessoal. Aprendi muito com ela nestes seis anos de convivência, a seriedade e a criticidade de sua leitura sempre foi um diferencial, em que este e outros trabalhos meus só tiveram a ganhar. Espero que saiba que o seu companherismo e sua sinceridade levo-os como valiosos ensinamentos e que guardo comigo a chance de um dia retribuir tamanho carinho.

Aos meus amigos da Universidade de Franca e da Fundação de Ensino Superior de Passos (FESP/UEMG) que me apoiaram nesta batalha e tantas outras, fica aqui o meu sincero agradecimento, em especial a Fábio Pacheco, Marcos Alves de Souza e Fabrício Coelho Malta que nos últimos anos foram companheiros de tardes no Café do Théo onde passou a ser o meu refúgio de fim do dia. Ao Marcos devo a concepção da estrutura da tese, foi ele que me ajudou a encontrar o caminho que aí está para contar a história da FEB no cinema documentário brasileiro contemporâneo.

Também sou grato aos profissionais da Secretaria de Pós-graduação da Unesp/Franca que sempre me atenderam com paciência, atenção, inclusive em horários alternativos aos da secção, facilitando a minha briga com o tempo. Sou grato a Luzinete Suavinho Gimenes, Regina Celi Santos Gomes, Mauro Pírcio e em especial a Maísa Helena de Araújo que carinhosamente e sempre muito prestativa me auxiliou com a burocracia acadêmica. À Ana Maria Miranda Oliveira da UEMG que sempre foi simpática e atenciosa comigo, além de mediar minhas relações com a FAPEMIG, Fundação a que devo o financiamento deste trabalho nos últimos 20 meses.

*“... a recordação de certa imagem não é
senão saudade de certo instante.”*

Marcel Proust

TOMAIM, Cássio dos Santos. *Entrincheirados no tempo: a FEB e os ex-combatentes no cinema documentário*. 2008. 318f. Tese (Doutorado). Faculdade de História, Direito e Serviço Social de Franca, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Franca, 2003.

RESUMO

Neste trabalho procurei refletir como se deu a representação da FEB e dos ex-combatentes brasileiros no cinema documentário contemporâneo, dos anos de 1990 e 2000, compreendendo a relação destes filmes com a memória da FEB e da participação do Brasil na Segunda Guerra Mundial. Nestes 60 anos de pós-guerra, o passado destes ex-combatentes foi submetido a quatro articulações que encontraram de uma maneira ou de outra ressonância no cinema: a memória “enquadrada” de 1944/45; a memória “emprestada” de 1960/70; a memória “atacada” de 1980/90 e a memória “em combate” de 2000. No fim da guerra foi forjada a imagem de uma FEB vitoriosa e de heróis nacionais, elegendo a conquista de Monte Castelo como o principal feito do soldado brasileiro na “Campanha da Itália”. O inverno europeu e os quatro ataques mal sucedidos ao Apenino transformaram Monte Castelo no maior mito da participação brasileira no conflito mundial. Mas os anos que se seguiram ao retorno da FEB ao Brasil foram acompanhados de um descaso total do Estado e da sociedade civil pelas experiências de guerra daqueles homens e mulheres que ainda mesmo na Itália já tinham sido desmobilizados. Foram nos anos de 1960/70 que a memória dos ex-combatentes assumiu nova conotação, tomada emprestada pelos militares no poder a “Campanha da Itália” passou a ser o horizonte para qual a sociedade civil e os militares deveriam olhar no tocante a uma nova luta que se configurava no cenário político nacional e internacional da época: a luta contra o comunismo foi a continuação da luta da FEB na Itália contra o nazi-fascismo. No entanto, este (res)sentimento de anticomunismo, que teve origem em 1935 com a Intentona Comunista e que veio sendo articulado e atualizado pelos militares ao longo dos anos, gerou um contra-sentimento de antimilitarismo em uma parcela de intelectuais (cineastas, historiadores, jornalistas) que não só desprezou a história militar como também “atacou” aquela memória laudatória da FEB de 1944/45 que tanto serviu ao regime militar. Então, o documentário *Rádio Auriverde* (Sylvio Back, 1991) foi um exemplo de um cinema que teve como matéria-prima os (res)sentimentos de outros tempos, encarregando-se de desmistificar a FEB por meio da ironia, como artifício narrativo. Por outro lado, nos anos de 2000 a conotação da memória da FEB e dos ex-combatentes foi a de “em combate”, mas uma luta travada contra o esquecimento e a denegação. A missão em tempos de paz foi manter vivo o passado dos brasileiros na Segunda Guerra Mundial, sem recorrer a mitos e heróis — o que nem sempre aconteceu — mas ao aspecto humano de suas narrativas, como podemos perceber em filmes como *Senta a Pua!* (Erik de Castro, 1999), *A Cobra Fumou* (Vinicius Reis, 2002) e *O Lapa Azul* (Durval Jr., 2007), que assumem a atividade de luto como um traço do documentário brasileiro preocupado em representar as experiências de homens e mulheres submetidas ao que há de mais intenso e aterrorizante na vida humana: a guerra.

Palavras-chaves: Documentário; Segunda-Guerra Mundial; FEB; Ditadura Militar; Anticomunismo; Antimilitarismo; Memória e Ressentimento.

TOMAIM, Cássio dos Santos. *Entrenched in time: FEB (Brazilian Expeditionary Force) and former combatants at the documentary*. 2008. 318f. Doctoral thesis. Faculty of History, Law and Social Work in the city of Franca, Universidade Estadual Paulista “Júlio Mesquita Filho”, Franca, 2003.

ABSTRACT

In this work I tried to reflect on how the representation of FEB and Brazilian former combatants at the contemporary documentary cinema was in the years of 1990 and 2000, understanding the relationship of those films with the recollection of FEB and the participation of Brazil in the Second World War. During the 60 after-war years, the past of these former combatants has been submitted to four connections which encountered, somehow or other, success at the cinema: the “framed” memory of 1944/45; the “lent” memory of 1960/70; the “attacked” memory of 1980/90 and the memory “in combat” of 2000. At the end of the war, an image of an victorious FEB and of national heroes was fabricated, electing the conquest of Monte Castelo (Mount Castle) as the main deed of the Brazilian soldier at the “Italian Campaign”. The European winter and the four badly-succeeded attacks to the Appennines transformed Monte Castelo into the biggest myth of the Brazilian participation in the world conflict. However, the years after the return of FEB to Brazil were followed by a total negligence from the State and the civil society by the war experiences of those men and women who, even in Italy, had already been demobilized. It was in the years of 1960/70 which the memory of the former combatants assumed a new connotation, borrowed by the militaries in the power. The “Italian Campaign” started being the horizon at which the civil society and the militaries should look when it comes to a new fight which was being formed at the national and international political scenario of such time: the fight against the Communism was the continuation of FEB’s fight in Italy against the nazi-fascism. However, this feeling/resentment of anti-communism, which started in 1935 with the Communist Intentona and which was being articulated and updated by the militaries along the years, provoked a counter-feeling of anti-militarism in a portion of intellectuals (film makers, historians, journalists) who not only despised the military history, but also “attacked” that FEB’s laudatory memory of 1944/45 which served the military regime so much. Thus, the documentary *Rádio Auriverde* (Sylvio Back, 1991) was an example of a cinema which had, as raw material, the feelings/resentments of other periods, demystifying FEB by means of irony, as a narrative artifice. On the other hand, in 2000, the connotation of the memory of FEB and the former combatants was the “in combat”, but a fight engaged against the forgetfulness and the denial. The mission, in time of peace, has as an aim to keep the past of the Brazilians in the Second World War living, without resorting to myths and heroes – which not always happened – but towards the human aspects of its narratives, as we can realize in films such as *Senta a Pua!* (Erik de Castro, 1999), *A Cobra fumou* (Vinicius Reis, 2002) and *O Lapa Azul* (Durval Jr, 2007), which assume the mourning activity as a trait of the Brazilian documentary worried about representing the experiences of men and women submitted to what is the most intense and terrifying in human life: the war.

Keywords: Documentary; Second World War; FEB; Military Dictatorship; Anti-communism; Anti-militarism; Memory and Resentment.

TOMAIM, Cassio dos Santos. Atrincherados en el tiempo: FEB y los ex combatientes del cine documental. 2008. 318f. Tese (Doctorado) Facultad de Historia, Derecho y Servicio Social de Franca, Universidad Estadual Paulista “Julio Mesquita Filho”, Franca, 2003.

RESUMEN

En este trabajo busqué reflexionar como se dio la representación de FEB y de los ex combatientes brasileños en el cine documental contemporáneo, de los años 1990 y 2000, comprendiendo la relación de estas películas con la memoria de FEB y de la participación de Brasil en la Segunda Guerra Mundial. En esos 60 años de posguerra, el pasado de esos ex combatientes fue sometido a cuatro articulaciones que encontraron de una manera o otra, resonancia en el cine: la memoria “encuadrada” de 1944/45; la memoria “prestada” de 1960/70; la memoria “atacada” de 1980/90 y la memoria “en combate” de 2000. En el fin de la guerra fue forjada la imagen de una FEB victoriosa y de héroes nacionales, eligiendo la conquista de Monte Castelo como el principal hecho del soldado brasileño en la “Campaña de Italia”. El invento europeo y los cuatros ataques sin éxito al Apenino transformaron Monte Castelo en el mayor mito de la participación brasileña en el conflicto mundial. Pero los años que se siguieron al retorno de FEB al Brasil fueron acompañados de un descaso total del Estado y de la sociedad civil por las experiencias de guerra de aquellos hombres y mujeres que todavía mismo en Italia ya habían sido desmovilizados. Fueron en los años de 1960/70 que la memoria de los ex combatientes asumió nueva connotación, tomada prestada por los militares en el poder la “Campaña de Italia” pasó a ser el horizonte para lo cual la sociedad civil y los militares deberían mirar en el tocante a una nueva lucha que se configuraba en el escenario político nacional e internacional de la época: la lucha contra el comunismo fue la continuación de la lucha de FEB en Italia contra el nazifascismo. Entretanto, este (re)sentimiento de anticomunismo, que tuvo origen en 1935 con la Intentona Comunista y que vino siendo articulada y actualizada por los militares a lo largo de los años, generó un contra sentimiento de antimilitarismo en una parcela de intelectuales (cineastas, historiadores y periodistas) que no sólo despreció la historia militar como también “atacó” aquella memoria laudatoria de FEB de 1944/45 que tanto sirvió como régimen militar. Entonces, el documental *Radio Auriverde* (Silvio Back), 1991) fue un ejemplo de un cine que tuvo como materia prima para los (re)sentidos de otros tiempos, encargándose de desmitificar la FEB por medio de ironía, como artificio narrativo. Por otro lado, en los años de 2000 la connotación de la memoria de la FEB y de los ex combatientes fue la de “en combate”, pero una lucha trabada contra el olvido y la denegación. La misión en tiempos de paz fue mantener vivo el pasado de los brasileños en la Segunda Guerra Mundial, sin recurrir a mitos y héroes – lo que ni siempre ocurrió - y sí al aspecto humano de sus narrativas, como podemos percibir en películas como *Senta a Pua!* (Eric de Castro, 1999), *A Cobra Fumou* (Vinicius Reis, 2002) y *O Lapa Azul* (Durval Jr. 2007), que asumen la actividad de luchar como un rasgo del documental brasileño preocupado en representar las experiencias de hombres y mujeres sometidas al que hay de más intenso y aterrador en la vida humana: La guerra.

Palabras llaves: Documentario; Segunda Guerra Mundial; FEB, Dictadura Militar; Anticomunismo; Antimilitarismo y Resentimiento.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	11
1 - Interpretações do filme documentário e a FEB	36
1.1. O documentário como "segunda realidade"	44
1.2. O documentário como memória	59
1.3. O documentário como identidade	70
1.4. O documentário como (res)sentimento	77
2 - Memória "enquadrada" 1944/45	89
2.1 A FEB em combate	101
2.2 Ressentimentos internos na FEB	110
2.3 Monte Castelo, Montese...: a FEB vitoriosa	115
2.4 A desmobilização da FEB: caminho aberto para a militarização	127
3 – Memória "emprestada" 1960/70	131
3.1 Memória "emprestada": a FEB e uma ditadura	134
3.1.1 <i>A arquitetura do golpe</i>	134
3.1.2 <i>Um febiano no poder</i>	142
3.1.3 <i>Um febiano na OBAN: a tortura institucionalizada</i>	149
3.2 De irmãos de armas a inimigos: o anticomunismo, herança maldita	167
4 – Memória "atacada" 1980/90	187
4.1 Um filme banido	195
4.2 Rádio Auriverde e a desconstrução de uma memória	210
5 – Memória "em combate" 2000	235
5.1. Para não se esquecer daqueles que lutaram	240
5.1.1 <i>Senta a Pua!</i> (1999)	247
5.1.2 <i>A Cobra Fumou</i> (2002)	265
5.1.3 <i>O Lapa Azul</i> (2007)	278
CONSIDERAÇÕES FINAIS	289
REFERÊNCIAS	295

APRESENTAÇÃO

Desde o que denominamos o primeiro grande conflito mundial a guerra passou a ser um espetáculo mediatizado pelas novas técnicas de reprodução, como a fotografia e o cinema. Esta mediação permitiu que os campos de batalha se tornassem cenários passíveis de reconstituição, o que auxiliou em dois aspectos: o da estratégia militar, com os filmes de guerra; e o ideológico, com os filmes de propaganda. A verdade é que o cinema (ou a sua técnica) foi alçado à categoria de arma de guerra, imprescindível diante da nova configuração que o confronto bélico assumiu nas guerras contemporâneas. É que o enfrentamento corpo-a-corpo foi substituído pelo massacre à distância; o que define um combate deixou de ser a disposição das tropas e sua movimentação geometricamente calculada pelo território, ganhando relevância a potência de destruição das armas automáticas e de longo alcance. Então, se antes a ordem era manter as tropas concentradas para somente depois avançar, nesta nova configuração o mais aconselhável é a dispersão pelo terreno, tornando assim o inimigo uma figura invisível, cuja presença aparece marcada somente pelos clarões dos tiros. Daí a importância da fotografia e do cinema para a guerra moderna; os mapas do Estado-Maior tornaram-se obsoletos, dando lugar à imagem fixa ou cinemática das primeiras câmeras de bordo, o que faz da aviação de observação peça-chave para o sucesso das operações militares. Os filmes de guerra passaram a guiar os ataques, fornecendo informações precisas sobre as novas localizações dos inimigos e os impactos dos tiros de longo alcance da Artilharia.

Mas esta relação do cinema com a guerra é anterior aos primeiros estampidos ouvidos no *front*. É que desde que a ciência começou a se interessar pela fotografia como método nas últimas décadas do século XIX, usando o instantâneo para compreender o movimento de animais e, mais tarde, o do homem, estes estudos chamaram a atenção das instituições militares que viram a possibilidade, por exemplo, de se estudar os esforços dos soldados, seja no manejo com as armas ou na marcha forçada, procurando encontrar a dosagem certa. Entre estes experimentos fotográficos merece destaque o fuzil cronofotográfico do fisiologista francês Etienne-Jules Marey, inventado em 1882 e que precedeu ao cinematógrafo dos irmãos Lumière. Assim, como se pode notar, os primórdios do cinema descendem de armas com tambor e cano móvel; no entanto, a magia destes experimentos estava em

capturar os aspectos da realidade que não podem ser percebidos a olho nu. É que diferente dos Lumière, Marey não se interessava em captar a reprodução do movimento, que tanto fascinou os espectadores do Grand Café desde aquela primeira exibição do cinematógrafo em 1895; pelo contrário, a preocupação do fisiologista era em registrar o que o olho não conseguia captar, ou seja, as deformações inerentes ao deslocamento, tanto de um cavalo quanto de um homem.

Por outro lado, o uso da cronofotografia na guerra se deu pelo mesmo motivo que resultou no cinematógrafo: a reprodução do movimento. Em outros termos, a reprodução do campo de batalha, da potência de destruição. Somente as cinemetralhadoras dos aviões de caça poderiam propiciar a verdadeira dimensão do impacto do novo poderio bélico.

Em outra instância, o filme de propaganda política foi uma arma imprescindível para além do *front*, construindo imagens e verdades sobre a guerra. Este tipo de filme foi exaustivamente explorado, pois viram nele um forte instrumento para a mobilização social, sendo que em alguns casos até “ensinavam” a quem se devia odiar. Usufruindo da linguagem da não-ficção, da idéia de registros autênticos do *front*, procurava-se aproximar os espectadores-civis da realidade da guerra, uma vez que diante de seus horrores, talvez fosse possível justificá-la.

Mas se a Primeira Guerra Mundial foi o primeiro combate mediatizado da história, foi durante a Segunda Guerra Mundial que o cinema amadureceu, já não era mais uma criança, havia conquistado a atenção dos chefes militares que já conheciam os efeitos da propaganda de guerra entre os civis e as próprias tropas. Deixar o cinema nas mãos de forças desordenadas seria uma grande ameaça, por isto nos anos de 1930 e 1940 trataram logo de vê-lo como uma atividade pública, ou seja, deveria estar sob o controle do Estado, sob o cuidado dos Departamentos de Propaganda ou de Comunicação. Institucionalizado o cinema oferecia uma imagem mais “aceitável” da guerra.

Entretanto, terminado o conflito bélico, um outro confronto se fez presente: o das representações. É no pós-guerra que a sua história começa a ser contada, que o passado é revisto, avaliado, e que as memórias daqueles que dela participaram tem continuidade e são construídas. Memória, aqui, compreendida como um misto de lembrar e esquecer que ao longo dos anos vai sendo submetido a processos de atualização.

É, portanto, sobre estes constantes trabalhos de atualização da memória no pós-guerra que trata esta tese. Mas como esta memória precisa de um lugar, de um “lugar de memória”, encontramos no cinema documentário brasileiro o refúgio das representações

sobre a participação do Brasil na Segunda Guerra Mundial. Representações que se tornam ainda mais importantes quando se nota entre os brasileiros o desconhecimento da história da Força Expedicionária Brasileira (FEB) e de nossos pracinhas na Itália. Não se trata de saber se a sua participação foi decisiva ou não para a vitória dos Aliados, mas o que esta guerra significou para aqueles homens e mulheres que foram enviados para combater em uma terra desconhecida, sendo que muitos nem mesmo sabiam por que lutavam.

Esta questão do nosso desconhecimento, e mesmo um total desinteresse, pela atuação da FEB, torna-se ainda mais emblemático quando sabemos que isto se repete nas produções cinematográficas de outros países, como os EUA, por exemplo. É verdade que deveriam ser os brasileiros os mais interessados em narrar este passado, e não o fazem, mas simplesmente deixar de mencionar a atuação da nossa Força Expedicionária no conflito como se ela nunca tivesse existido é um desrespeito para com aqueles que lá lutaram e morreram. Isto pode ser notado na série *Battlefield – As Maiores Batalhas da Segunda Guerra*, exibida em 1996 na Inglaterra e nos EUA, e lançada no Brasil em 2008 pela Editora Abril. Dentre os 18 episódios produzidos pela Universal Pictures, com consultoria do Professor John Erickson do Centre for Defence Studies da University of Edinburgh, há destaque para a “Batalha na Itália” que retrata apenas os combates travados na Sicília nos anos de 1943, não se revelando interesse pelas batalhas desenroladas nos Apeninos italianos. É que quando os Aliados conquistam Roma, os alemães avançam para o Norte da Itália onde conseguem abrigo nos terrenos montanhosos, verdadeiras muralhas naturais, dando continuidade às batalhas na Itália por mais de um ano até o fim da guerra em 1945. Foi nesta fase que começou a “Campanha da Itália”, como ficou aqui conhecida a atuação da FEB na Segunda Guerra.

Mas o próprio documentário tem uma resposta para este desinteresse. É que quando a batalha da Itália começou a ganhar dimensão para os destinos da Segunda Guerra, outra batalha, a da Normandia (França), em junho de 1944, chamou mais a atenção, tirando todo o foco do conflito do Mediterrâneo. De qualquer modo, as várias forças expedicionárias que atuavam no teatro de operações no Mediterrâneo mereceram destaque como as Divisões do Norte da África francesa, da Nova Zelândia e da Índia, do Canadá e da Polônia, exceto a brasileira, a única sul-americana a compor as tropas Aliadas. Pelo menos para esta série de documentários norte-americanos nem Monte Castelo e Montese e nem os brasileiros existem para o passado da Segunda Guerra Mundial.¹

¹ Para corrigir esta ausência o encarte que acompanha o DVD lançado no Brasil pela Editora Abril traz em detalhes a “Campanha da Itália” da FEB.

Então, é preciso fazer a seguinte pergunta: que imagens o cinema brasileiro construiu (ou está construindo) de nossos ex-combatentes da Segunda Guerra Mundial? Pergunta que perpassou todo este trabalho, mas que me conduziu para um terreno que exige reflexões cautelosas, uma vez que lida com campos ainda mais minados, como o das memórias, das identidades e dos (res)sentimentos, e que segue aqui sendo a chave de nossas discussões. Tudo isto porque o “tempo” com que dialogam os filmes documentários aqui selecionados não é meramente o do “agora” da produção; *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) são lidos aqui como interpretações de outros tantos “tempos” que se entrecruzam para construir 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 e que ainda hoje são submetidos a um processo de esquecimento pelo Estado e a sociedade civil.

No entanto, antes de qualquer “tiro perdido” a respeito de representações do Brasil na Segunda Guerra Mundial, por meio do cinema documentário contemporâneo, é preciso atentar para este “tempo entrincheirado” por memórias “enquadradas”, “atacadas”, “emprestadas” e “em combate” que, ao longo destes 60 anos de pós-guerra, ajudaram na consolidação, apropriação e desconstrução de identidades da FEB e dos ex-combatentes brasileiros.

Processo histórico que não deixa de ser marcado por mágoas, raiva, repulsa – é verdade, bem diferente dos sentimentos daqueles que combateram na Itália –, ou seja, ressentimentos que ganharam sentido nas películas dos anos de 1990 e 2000 ao retratarem um episódio que, mesmo distante, ainda insiste em ecoar os sons da derrota que a própria humanidade se impôs diante da brutalidade expressa pela fantasmagoria do totalitarismo, tão presente em nossa cultura. A questão é que estes ecos ainda se fazem presentes no novo século, e assim deve ser, lembrando o homem de que ele não saberá e não poderá viver sem as marcas deste tempo. Trabalho de luto a que o cinema de não-ficção brasileiro dá a sua contribuição, ensinando o que devemos lembrar e, por que não, o que devemos esquecer, já que o cinema é um constructo da realidade, logo, um constructo de memórias e identidades.

Mas, por que filmar a Segunda Guerra? No caso do Brasil, esta questão se faz ainda mais pertinente, já que é notório o desinteresse que o nosso cinema, em especial o de ficção, tem com a temática da Segunda Guerra e, inclusive, com a participação dos brasileiros neste conflito. A guerra que assolou países, que apresentou ao mundo a tecnologia de destruição em massa, não passa, em geral, de pano de fundo para romances e enredos açucarados nos

filmes nacionais. Mas é no cinema documentário brasileiro dos últimos tempos (1990/2000) que a temática ganhou refúgio, que o soldado brasileiro ganhou as mais diversas representações; imagens que têm origem nas interpretações desta participação brasileira na guerra por duas gerações distintas. Uma marcada pela repressão da ditadura militar dos anos 1960/70 e outra pelo clima de abertura política, de democracia e de retomada do cinema nacional nos anos de 1990, incluindo o reencontro do documentário brasileiro com as salas de exibição, já em meados de 2000; na primeira, o antimilitarismo é uma forte presença e na geração seguinte este sentimento se esvai, dando lugar ora a uma admiração ao militarismo e à tecnologia de guerra, ora a um sentimento de respeito ao estar diante de homens e mulheres que se permitem rememorar suas experiências naqueles anos difíceis no campo de batalha.

Neste sentido é preciso ir mais a fundo para compreendermos que representação do febiano e do ex-combatente está dado no cinema brasileiro da retomada. Lembrando que à primeira geração coube desmistificar a memória oficial da FEB de 1945, que mais tarde em 1964 (e durante todo o regime de exceção) foi apropriada pelos militares no poder; desmistificação que soou como um “ataque” à memória dos ex-combatentes. Já à segunda geração de cineastas, seus filmes nascem dentro de um projeto de memória — um novo trabalho de construção da memória da participação do Brasil no conflito —, que tanto insiste em um elemento da identidade destes ex-combatentes, o herói, ao se fazer um cinema no intuito de contribuir “para divulgar os feitos desses homens para o Brasil e o mundo”, quanto valoriza os aspectos humanos daqueles que combateram na Itália, dando vozes e sentido a estes personagens sociais.

E quando se trata de lidar com este personagem social da nossa história, o ex-combatente ou o veterano de guerra, é preciso pensar o que significou para estes homens e mulheres, na época jovens universitários, pais de famílias, filhas prestativas, embarcar no navio *General Mann* para combater alemães e italianos na Europa, participar de uma guerra cujos motivos muitos brasileiros sequer sabiam, tendo os nazi-fascistas como inimigos adotados.

E o que dizer do retorno destes combatentes? De triunfante nem mesmo a chegada do general João Batista Mascarenhas de Moraes, Comandante da FEB, que deveria descer no Aeroporto Santos Dumont, no Rio de Janeiro, onde uma comitiva, incluindo seus familiares, o aguardava. No entanto, devido ao mau tempo o avião teve que descer na Base de Santa Cruz, muito distante do aeroporto, não dando tempo para deslocar as pessoas que esperavam pela chegada do vencedor de Monte Castelo. Ninguém o recebeu, nem mesmo havia

transporte na base aérea lhe esperando. O detalhe: segundo Floriano de Lima Brayner, em seu livro de memórias, naquela hora em que o avião do general deveria pousar realmente ameaçava chuva, mas nada que impedisse a aterrissagem, uma vez que outras aeronaves estavam chegando.²

Se este foi o tratamento dado ao Comandante da FEB, o que podiam esperar os pracinhas? Pouco. O Estado pouco fez para preparar a sociedade civil brasileira para receber e lidar com os ex-combatentes, muitos deles com sérias complicações e traumas de guerra. De 1945 até hoje podemos dizer que aqueles brasileiros que lutaram no *front* italiano não tiveram seu tributo de sangue reconhecido socialmente tanto pelo Estado, no tocante à legislação que pudesse melhor beneficiá-los, quanto pela sociedade civil que conhece pouco sobre suas experiências de guerra, quando muito os estereótipos que ao longo das décadas foram se consolidando no imaginário.

Assim, coube a estes veteranos se organizarem em associações, que a partir de 1950 deixam o aspecto político que tinha marcado seu surgimento, para assumir uma postura passiva diante dos assuntos nacionais, preocupados mais com os interesses diretos dos febianos como benefícios, saúde, homenagens e etc. Não que fossem supérfluos, mas que acabariam ditando uma nova direção aos associados e às associações: ao invés de mobilizações políticas e sociais, cabia aos ex-combatentes colaborar com as autoridades no intuito de assegurar o cumprimento dos direitos já adquiridos e a “doação” de novos; prática que nos lembra o tempo de Getúlio Vargas, o “pai dos pobres” e a construção do mito da doação;³ assim como no caso dos trabalhadores de 1937-1945, adverte o historiador Francisco Ferraz, o febianos via na política social um privilégio e não um direito a ser conquistado e assegurado.⁴

E alguns ex-combatentes da FEB colaboraram com as autoridades, principalmente com o governo militar. Dentre os articuladores do golpe de 1964 estavam os generais do Exército Humberto de Alencar Castello Branco e Oswaldo Cordeiro de Farias, que tinham incorporado em 1944 o Estado-Maior da Força Expedicionária Brasileira. Outros oficiais, com participação na Segunda Guerra, também foram responsáveis pela idealização e execução de práticas repressivas durante o regime como a *Operação Bandeirantes* em São Paulo,

² BRAYNER, Mal. Floriano de Lima. *A verdade sobre a FEB: memórias de um chefe de Estado-Maior na campanha da Itália*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p.517-518.

³ **Sobre a ideologia do trabalhismo de Getúlio Vargas ver PARANHOS, Adalberto. *O Roubo da Fala: origens da ideologia do trabalhismo no Brasil*. São Paulo: Boitempo Editorial, 1999.**

⁴ FERRAZ, Francisco César Alves. *A guerra que não acabou: a reintegração social dos veteranos da força expedicionária brasileira (1945-2000)*. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002, p.266-268; 277.

a OBAN. E seguido disto veio o silêncio das associações de veteranos diante das atrocidades do regime. Daí algumas das explicações para o ressentimento de parte de uma geração contra os militares e, conseqüentemente, a FEB, seja na historiografia, no jornalismo e no cinema. Uma geração que ao sobreviver à repressão e à censura aprendeu a odiar os militares, independente de patente ou Força. No mínimo, muitos dos jovens desta geração cresceram sentindo vergonha ou incômodo em ter um tio militar. Imagine ter um tio veterano de guerra!

Em um outro cenário, uma nova geração cresceu distante do conflito ideológico reinante no pós-guerra. Enquanto de um lado o anticomunismo ressurgiu nos anos de 1960 como uma herança maldita, justificando o próprio golpe militar e outras ditaduras ao longo dos anos em toda a América Latina, reforçando a aproximação ideológica do continente, exceto Cuba, ao capitalismo e à economia liberal ditada pelos norte-americanos, temos que os anos de 1980 e 1990 são tempos de globalização, queda do Muro de Berlim e o fim da União Soviética. Tempos em que uma geração de brasileiros cresceu não apenas em um mundo desencantado, mas principalmente sem utopias, rendendo-se à sociedade de consumo e à cultura midiática. Restou a esta geração não o engajamento político, mas uma citação, uma homenagem, uma nostalgia aos tempos de “mar utópico”, para fazer uma alusão ao sertão-mar de Glauber Rocha, em especial em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), que traduz “um sentimento dilacerante desse país utópico [chamado Brasil] que poderia ter sido [um paraíso], mas fadado a não se realizar desde o descobrimento”, nas palavras de Lúcia Nagib.⁵

No caso do cinema nacional, restou aos novos diretores um “cinema de nostalgia”, devedor do Cinema Novo, mas longe de esboçar uma proposta política como o movimento cinema-novista dos anos de 1960-70. Até mesmo o sertão e a favela, segundo Nagib,⁶ assumiram conotações distintas na filmografia destas gerações: na do Cinema Novo são espaços simbólicos em que se dão os dramas sociais, já na atual são palcos para dramas individuais. A personagem Luíza de *Guerra de Canudos* (Sérgio Rezende, 1998) ilustra bem esta questão, como nos aponta Daniel Caetano. Além disto, o autor nos demonstra o quanto este recente cinema brasileiro fez uso de figuras capazes de mediar o mundo retratado a que se propunha o filme ao universo dos espectadores, em geral a classe média brasileira telespectadora.

⁵ NAGIB, Lúcia. *A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p.33.

⁶ NAGIB, Lúcia. *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Editora 34, 2002, p.17.

Uma das figuras mediadoras mais emblemáticas em relação ao momento político, social e cultural que o Brasil atravessava na segunda metade dos anos 90 foi a Luíza de *Guerra de Canudos*, de Sérgio Rezende, curiosamente a heroína do filme, que trata de aproximar a narrativa dos seguidores de Conselheiro das questões da época em que o filme foi exibido — no caso, a posição social da mulher. Luíza não tem crença em nada: nem nas volantes, nem nas pessoas que estão destruindo Canudos, nem em Antônio Conselheiro. Somente acredita no poder da circulação e da sobrevivência. Luíza é o espírito do capitalismo funcionando, uma espécie de musa do neoliberalismo — não à toa, é uma prostituta.⁷

E o documentário sobre a FEB e os ex-combatentes nisto tudo? Primeiramente é importante localizarmos Erik de Castro, Vinicius Reis e Durval Jr como representantes deste “cinema nostálgico” e Sylvio Back na outra ponta, a do Cinema Novo. Mesmo que Sylvio Back insista em assumir que as temáticas e a linguagem de seus filmes escapavam (e ainda escapam) do que estava preconizado pelo movimento cinematográfico brasileiro daquela época, a verdade é que Back foi um dos raros diretores a fazer um cinema engajado estético e politicamente fora do eixo Rio-São Paulo em meados dos anos de 1970, fato que lhe rendeu o título de “cacique do Sul”, atribuído por Glauber Rocha que dizia ser Back a consciência do Cinema Novo no sul do Brasil.

Feito isto, cabe analisar as particulares estéticas dos filmes selecionados, sempre questionando o quanto a estética, enquanto um “fazer cinematográfico” compreendido como um misto de executar e inventar, contribui na construção de memórias, na reinvenção de identidades, tendo sentimentos e ressentimentos de outros “tempos” como matéria-prima de um sensível cinematográfico.

No entanto, é no mínimo curioso acompanhar na cinematografia brasileira o quanto o filme documentário ou o cinema de não-ficção se interessou mais pela temática da Segunda Guerra Mundial e pela participação dos brasileiros neste combate do que o seu cinema de ficção.

Dentre os filmes de ficção mais conhecidos destaca-se *For All — Trampolim da Vitória* (1997), de Luiz Carlos Lacerda e Bruza Ferraz. Sabe-se hoje que a participação do Brasil na Segunda Guerra Mundial teve conotações mais econômico-políticas do que ideológico-militares, uma vez que o próprio Getúlio Vargas em meados de 1940 declarou publicamente a sua simpatia ao nazi-fascismo, apesar de defender uma posição de neutralidade para o Brasil

⁷ CAETANO, Daniel (org.). *Cinema Brasileiro, 1995-2005: ensaios sobre uma década*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005, p.36.

em relação às nações beligerantes. E foi com a entrada do capital norte-americano para financiar a construção da Usina Siderúrgica de Volta Redonda, reforçando o projeto nacional-desenvolvimentista do Estado Novo, que Getúlio Vargas resolveu se unir aos Aliados e declarar guerra aos países do Eixo em 1942. Esta aliança resultou na concessão de uma parte da costa brasileira para que fosse construída uma base militar norte-americana. Este é o cenário de *For All...*, mais especificadamente a base *Parnamirim Field* em Natal (RN) de 1943, no nordeste brasileiro.

O enredo gira em torno de uma família de classe média que é abalada pela convivência com os soldados norte-americanos que trouxeram não apenas novidades em eletrodomésticos e dólares para a região, mas principalmente o *glamour* de Hollywood. São nas festas em estilos hollywoodianos, realizadas na base e liberadas “para todos”, dentro de uma política de boa vizinhança, que o *american way of life* é oferecido aos brasileiros. Tanto que o namoro da filha da família Sandrini com o oficial estrangeiro é incentivado pela mãe, dentro de uma perspectiva de ascensão social. A comédia faz raras alusões à participação efetiva dos brasileiros na guerra que se desenrolava na Europa, longe do território brasileiro. Uma delas é a cena em que se pode ouvir notícias pelo rádio sobre a situação do Brasil no conflito mundial, fazendo referência aos aviões derrubados e navios torpedeados. Cabe ao espectador subentender a dimensão deste envolvimento efetivo dos brasileiros no *front*.

Entretanto, ao contrário da nossa cinematografia, as cinematografias de outras nações que participaram diretamente da Segunda Guerra trataram de contar seus dramas, pavores, vitórias e derrotas, suas versões deste episódio que marcou o século XX. Os EUA são provavelmente os que lideram esta corrida cinematográfica. Só para citar um filme contemporâneo aos aqui estudados, temos *A Lista de Schindler* (1993), de Steven Spielberg, que narra a história de um empresário alemão, membro do Partido Nazista, Oskar Schindler, que usou seu dinheiro e influências para salvar milhares de judeus dos campos de concentração. Este premiado filme é o ponta-pé para uma série de produções audiovisuais (de ficção e de não ficção) de Spielberg, como diretor ou produtor, à frente da Fundação “*Survivors of the Shoab*” – *Sobreviventes do Holocausto*, criada pelo cineasta para gravar e arquivar ao redor do mundo depoimentos de pessoas que sobreviveram ao Holocausto judeu.⁸ Cinco anos depois, é lançado *O Resgate do Soldado Ryan* (1998), outro filme de Spielberg que foi sucesso de público e de crítica. A primeira seqüência do filme que retrata a histórica invasão

⁸ Steven Spielberg é filho de uma tradicional família judaica e sua avó sobreviveu a Auschwitz, um dos campos de concentração nazista.

do Dia D, na Normandia, merece ser sempre revista; primeiro, por demonstrar o domínio que o diretor tem da técnica cinematográfica e, segundo, pelo impacto (choque) puramente visual e emocional que suas cenas são capazes de provocar nas mais diversas platéias.

Depois de interpretar o capitão John Miler em *O Resgate do Soldado Ryan*, o ator Tom Hanks se associa a Steven Spielberg para produzir e também co-dirigir a minissérie de 10 episódios para a televisão norte-americana HBO, *Band Of Brothers* (2001). Trata-se de uma releitura do *best-seller* homônimo, escrito pelo historiador norte-americano Stephen Ambrose. Como sub-produto desta minissérie nasceu um documentário com os ex-combatentes da Companhia Easy, o 506º Regimento da 101ª Divisão de páraquedistas do exército norte-americano. Tanto a ficção quanto a não-ficção de *Band of Brothers* foram produções que exploraram um lado da guerra a que poucos cineastas tinham se atrevido até o momento: o das experiências humanas em conflito bélico nas proporções de destruição da Segunda Guerra Mundial. Estas produções certamente influenciaram novas produções audiovisuais pelo mundo.⁹

A verdade é que nestes últimos 10 anos houve um grande interesse pela temática da Segunda Guerra, proporcionando novas leituras e desafios de interpretação ao enveredarem pelo lado humano da guerra. Mas e o cinema brasileiro? Este não demonstrou muito interesse, o que acabou destinando a história da FEB e dos ex-combatentes brasileiros na Itália a uma cinematografia oficial, marcada pela propaganda ideológica estatal, que não dá conta (e nem era a sua intenção) de retratar o que realmente representou para os brasileiros o envio de tropas para combater na Itália. Durante o Estado Novo de Getúlio Vargas a

⁹ Chamo aqui a atenção para o cinema alemão que recentemente procurou enfrentar o seu maior fantasma, Adolf Hitler. Em *A Queda: As Últimas Horas de Hitler* (2004), Oliver Hirschbiegel escapa de reproduzir os estereótipos do ditador ao assumir o caráter ambíguo dos sentimentos humanos e retrata um Hitler humano, aquele que chora, que ri, que se apaixona, que odeia etc. Por esse viés, o filme coloca em questão a nossa própria dualidade em lidar com o mundo social, o quanto somos capazes, concomitantemente, de amar e odiar, de aceitar e desprezar, de agradar e de machucar. O quanto de Hitler temos dentro de nós? Para estas e outras questões ver TOMAIM, Cássio. Do humano ao monstruoso: A Queda — As Últimas horas de Hitler. In: MONZANI, Josette; LYRA, Bernadette (orgs). *Olhar: Cinema*. São Paulo: Editora Pedro e João Editores; CECH-UFSCar, 2006, p.36-52; também vale assistir algumas produções do cinema de pós-guerra italiano do diretor Roberto Rossellini como *Roma, cidade aberta* (1945) e *Alemanha, ano zero* (1947), marcas indiscutíveis de um cinema de pós-guerra compromissado em reler seu envolvimento, revendo seus mitos, reescrevendo suas histórias. Prova disto também é o filme *Tora! Tora! Tora!* (1970), uma co-produção Japão/EUA, que contou com maestria o ataque japonês a Pearl Harbor em 1941, fato que culminou na entrada dos norte-americanos na Segunda Guerra Mundial. Diferente do recente filme de Michael Bay, *Pearl Harbor* (2001), um drama romântico que narra a disputa do amor de uma enfermeira por dois pilotos norte-americanos, amigos desde a infância, *Tora! Tora! Tora!*, dirigido por Kinji Fukasaku e Richard Fleischer, não é um filme de heróis e vilões, nem de vencidos e vencedores, mas de personagens daquela história que tiveram que agir diante das condições de uma guerra. Por se tratar de uma co-produção dos dois países, houve uma preocupação em apresentar os personagens históricos mais importantes deste conflito, apelando para legendas explicativas, dando ao filme pequenos tons de cinema documentário. O mais curioso é que duas equipes de produção foram montadas: uma norte-americana e outra japonesa.

construção do mito do nosso soldado-guerreiro ficou sob a responsabilidade do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) por meio do *Cine Jornal Brasileiro*, como procurei demonstrar em trabalho anterior.¹⁰ Já com o Brasil controlado pelos militares não foi diferente. A produção de filmes atualidades como *Brasil Hoje* e *Informativo*, ambos da Agência Nacional, assim como curtas-metragens originários do Instituto Nacional de Cinema (INC), trataram de alimentar os mitos da FEB e de aproximar sua identidade com o das Forças Armadas durante todo o decorrer dos anos de 1960-70.

Percorrendo o banco de dados da “Filmografia Brasileira”, disponível no sítio eletrônico da Cinemateca Brasileira (www.cinemateca.com.br), podemos nos deparar com produções audiovisuais de 1897 a 2007, dentre elas longas-metragens, curtas-metragens, cinejornais e filmes domésticos. Entretanto, é importante destacar que a presença dos registros aqui apontados nem sempre pressupõem a existência dos filmes no acervo da Cinemateca Brasileira. Assim, sobre a temática da Segunda Guerra Mundial e a Força Expedicionária Brasileira foi possível encontrar um universo de 266 películas, pesquisando on-line com a seguinte forma de busca: “FEB or Guerra Mundial, 2 and Data”. Deste total, apenas sete (7) são produções estrangeiras do Reino Unido (UK) e EUA (US), que percorrem os anos de 1942 a 1945, período em que o Brasil se viu envolvido diretamente com os países aliados e a guerra que acontecia na longínqua Europa.

A produtora S. G. Balcon Ealing Studios (UK) realizou em 1942 um longa-metragem de ficção intitulado *Went The Day Well?* (traduzido como *Quarenta e Oito Horas*), cujo enredo retrata o cotidiano de uma pequena cidade no interior da Inglaterra atacada por pára-quedistas alemães disfarçados de soldados britânicos em operação. Mas logo os habitantes percebem que foram enganados e começam a luta contra os inimigos com a ajuda de um caçador.¹¹ Quem assina a direção deste filme é o cineasta brasileiro Alberto Cavalcanti que trabalhou como produtor, diretor e cenógrafo em mais de 120 filmes, em vários países europeus: França, Inglaterra, Itália, Alemanha, Áustria, Israel. Na Inglaterra, Cavalcanti dá uma enorme contribuição nos anos de 1930 ao documentário britânico de cunho social ao aceitar o convite de John Grierson para integrar a equipe do General Post Office Film Unit na produção de filmes institucionais e educacionais. Mas foi durante a Segunda Guerra Mundial que o diretor brasileiro começou a trabalhar para os estúdios Ealing, de Michael

¹⁰ Ver TOMAIM, Cássio dos Santos. “*Janela da Alma*”: Cinejornal e Estado Novo — fragmentos de um discurso totalitário. São Paulo: Annablume & FAPESP, 2006.

¹¹ Estas e outras informações mencionadas sobre os filmes consultados na pesquisa on-line no banco de dados “Filmografia Brasileira”, da Cinemateca Brasileira, são retiradas das sinopses ali descritas.

Balcon, um dos pilares da indústria inglesa. *Quarenta e oito horas* é o primeiro e único filme na Grã-Bretanha, produzido durante a guerra, a aceitar a hipótese de uma invasão alemã.

A British Pathé (UK) realizou em 1942 e 1944, dois cinejornais (não-ficção) respectivamente, *Brazil comes in* e *News and views from Italy*. O primeiro registra as comemorações da população nas ruas do Rio de Janeiro pela declaração de guerra do Brasil aos países do Eixo; já o segundo, procura retratar as cenas de guerra na Itália e o desembarque das tropas brasileiras em Nápoles. Já em 1943, temos o documentário de curta-metragem *São Paulo* que materializou nas telas a aliança Brasil-EUA; trata-se de uma co-produção da Coordenadoria de Assuntos Inter-Americanos/Missão Cinematográfica John Ford e o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) do Estado Novo. O filme de 15 minutos financiado pelo governo brasileiro e por Nelson Rockefeller é uma seleção de imagens e sons sobre os mais diversos aspectos do esforço de guerra brasileiro e das regiões características do Brasil.

Ainda em 1943, podemos encontrar o registro do cinejornal *Pathe Gazette N.43/7*, da Pathe Gazette (UK), que faz referência à preparação do Brasil para a defesa do porto do Rio de Janeiro, ao colocar na entrada da Baía da Guanabara uma rede metálica anti-submarina. Em 1944 e 1945, encontramos mais duas produções norte-americanas, duas curtas-metragens de não-ficção, respectivamente: *Brazilians ready for global war* e *Brazilian expeditionary forces in Italy* (título traduzido como *Primeiras forças expedicionárias brasileiras*). A primeira película foi produzida pela Universal Pictures e documenta, em São Paulo, a cerimônia de saudação das tropas brasileiras que iriam lutar com os Aliados; a outra é uma realização da *Office of Center American Affairs* e também trata da formação do corpo de expedicionários brasileiros que iriam para o *front* na Itália.¹²

Mas quando o assunto é a FEB e a Segunda Guerra Mundial, o que podemos perceber na consulta feita ao banco de dados da “Filmografia Brasileira”, organizado pela Cinemateca Brasileira, é que a nossa cinematografia começa em 1939-1941 uma tímida produção sobre a temática da guerra e da participação do país no conflito, com um a três produções por ano, para somente em meados da década de 1940 intensificá-la, de 40 filmes em 1942 a 55 filmes em 1945. Com o fim da guerra, a produção caiu vertiginosamente já no primeiro ano para 20 películas, em 1947 já eram apenas 8 filmes realizados. E nos anos e décadas seguintes, o

¹² É evidente que a produção destes dois países, Reino Unido e Estados Unidos, durante a Segunda Guerra Mundial, é muito mais ampla do que o apresentado aqui, já que estamos trabalhando apenas com informações catalogadas no banco de dados da Cinemateca Brasileira. Certamente, uma consulta às cinematecas destes países nos poderá fornecer o potencial destas nações para a propaganda política e de guerra. Entretanto, não é esta a intenção deste trabalho.

cinema brasileiro se desinteressou pelo tema da guerra e da FEB, é como se ele acompanhasse ou refletisse o processo de esquecimento a que foram submetidos os ex-combatentes brasileiros. Somente em 1966 é que temos um retorno acanhado desta produção, com 11 filmes.

A explicação é que todos estes picos de produção foram sustentados pela realização de filmes de curta-metragem de não-ficção, em geral cinejornais ou filmes de atualidades que, por sua vez, são predominantemente produções oficiais ou estatais. É evidente que em 1966 há um maior número de produções de cinejornais por produtoras independentes como Carriço Filmes, União Cinematográfica Brasileira, Écran Filmes, Primo Carbonari, Atlântida e Produções Cinematográficas Herbert Richers S.A, mas já encontramos as primeiras marcas do INC (Instituto Nacional de Cinema, criado em 1966 pelo regime militar e vinculado ao Ministério da Educação e Cultura),¹³ com o filme *Aspectos da Segunda Guerra Mundial*, descrito na sinopse da seguinte maneira:

[...] coletânea de fatos importantes da 2ª Guerra Mundial, recolhidos de antigos jornais da “Fox Movietone”, reconstituído, através da montagem, a seqüência histórica dos acontecimentos, abrangendo o período que precedeu o início da Guerra — focalizando a situação política e econômica da Europa até a tomada de Varsóvia pelos alemães.

Somente pela sinopse não é possível sabermos se este curta-metragem trata da participação do Brasil no conflito mundial, mas por ser uma mescla de trechos de cinejornais norte-americanos é provável que faça pouca menção aos brasileiros. Uma incoerência ao se tratar de uma produção de um órgão nacional de um regime militarista e nacionalista.

O que é ainda mais alarmante é percebermos que esta produção da década de 1940 representa 79% da totalidade dos filmes realizados no Brasil entre 1939 e 2007, a partir da temática da Segunda Guerra Mundial e a FEB. Somente na década de 1960 é que há uma singela concentração, mas nada tão significativo. Os documentários recentes sobre a FEB e a FAB, de 1991 a 2007, pesquisados neste trabalho, representam apenas 3% deste universo cinematográfico nacional, mas, por outro lado, são longas-metragens em que seus realizadores tiveram maior independência estética e política, sendo que três deles traz pela

¹³ Para mais informações sobre o INC dos militares consultar SIMIS, Anita. *Estado e cinema no Brasil*. São Paulo: Annablume, 1996, p.251-259.

primeira vez para a grande tela as narrativas dos ex-combatentes brasileiros. Uma produção ainda tímida, mas que coloca a FEB e os ex-combatentes no centro de um debate recente sobre a importância da memória e do ato de rememoração como um compromisso moral e fundamental para a construção de identidades.

Outro dado importante é que de toda a produção nacional o formato/gênero cinematográfico que predominou foi o curta-metragem de não-ficção (93%). Na sua maioria, o cinejornal ou o filme de atualidade, tendo como maior realizador o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), 24%¹⁴. É importante ressaltar que a produção oficial corresponde a 40% das películas realizadas sobre a temática, sendo que dentre a produção não oficial cabe destaque para a Atlântida e a Pan Filmes do Brasil, responsáveis por realizarem juntas mais de 70 filmes sobre o tema, o equivalente a 27% das películas catalogadas. Porém, toda esta produção está concentrada também na década de 1940, tratando-se de cinejornais realizados pela Atlântida (*Notícias da Semana*) e pela Pan Filmes (*Imprensa Animada, Imagens D'Amanhã e Brasil Atualidades*).

Isto nos leva a concluir que o cinema brasileiro “independente”, inclusive o de ficção, depois do pós-guerra dedicou-se pouco ao tema da FEB e da Segunda Guerra Mundial, o que só reafirma o que os estudos de Jean-Claude Bernardet, no final da década de 1970, já nos apresentavam como um panorama do cinema brasileiro: de que foram filmes como os documentários de curta-metragem e as atualidades ou cinejornais as verdadeiras bases para a produção e comercialização do filme nacional durante décadas no país, proporcionando até mesmo as condições para a realização de projetos de filmes de ficção.

Mas se concentrarmos a nossa atenção nesta fatia da produção nacional veremos que dentre os diversos temas correlatos à guerra, o que mais habitou as películas foi o assunto FEB (37%; 98 citações), os outros assuntos como o Exército e o Esforço de Guerra tiveram uma certa representatividade, 9% (25 citações) e 8% (21 citações), respectivamente. O que mais chama a atenção é uma produção pequena de 15 filmes que foram dedicados a um assunto que extrapola o universo estritamente masculino que é a guerra: o da participação da mulher brasileira na Segunda Guerra Mundial, seja como enfermeira ou na Legião Brasileira de Assistência. Este assunto chegou a superar outras temáticas importantes na época do conflito, mas que não tiveram tanta repercussão em números no cinema brasileiro: o ataque dos submarinos alemães aos navios brasileiros e a Batalha da Produção, ambas com 13

¹⁴ Em nossa pesquisa foram contabilizados separadamente os 11 filmes realizados pelo DEIP de São Paulo (Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda), um dos braços estaduais do DIP, ou seja, a porcentagem ainda seria maior do que a apresentada.

citações. No entanto, a participação da mulher brasileira na guerra não foi tema central de nenhum filme de longa-metragem de ficção ou de não-ficção, pelo menos que se tenha registro. O máximo que iremos encontrar são estas citações como assuntos nos cinejornais do DIP e de produtoras independentes.¹⁵

Como se nota, há uma incipiente produção nacional de longas-metragens de ficção, apenas 8 (oito) filmes até 2007 voltaram-se para o tema da FEB e da Segunda Guerra Mundial — já excluindo o filme *Quarenta horas depois* (1942, Reino Unido), por ser uma produção estrangeira da S. G. Balcon Ealing Studios, e incluindo *For All, o Trampolim da Vitória* (1997) realizado pela Bigdeni Filmes do Brasil & Skylight Cinema e Vídeo, com co-direção de Luiz Carlos Lacerda e Bruza Ferraz, ambos mencionados anteriormente. A primeira produção brasileira, datada de 1948, é a comédia romântica da Cinédia *Fogo na canjica* que conta a história de João, pracinha da FEB, que ao ir para a guerra na Itália deixa no Brasil a sua noiva Maria. Mas em uma das patrulhas João não volta e é dado como morto. Incentivada pelos pais, Maria torna-se noiva de outro homem, Antônio, mesmo ainda gostando de João. Entretanto, durante uma comemoração de festa junina, o ex-combatente aparece surpreendendo a todos que acreditavam que tinha morrido. Na verdade, ele tinha sido ferido e preso, mas os americanos o haviam libertado e sua demora dera-se em razão do tempo que passou nos Estados Unidos recuperando-se dos ferimentos. Agora, Maria estava noiva de dois homens, o que muito incomodava o seu pai, o coronel Fulgêncio, que arranjava os compromissos. Mas Antônio percebe a felicidade de Maria ao ver João e vai embora para que ela viva o seu “verdadeiro amor. João e Maria se beijam diante do céu invadido por fogos de artifício”. O roteiro, a montagem e a direção de *Fogo na canjica* são assinados por Luiz de Barros.

E a Paz Volta a Reinara é a única produção sobre o tema da Segunda Guerra na década de 1950. Realizado em São Paulo, em 1955, o drama narra a história de um imigrante japonês no Brasil de 1947. No interior do Estado de São Paulo, adaptado à cultura local e noivo da

¹⁵ Destaque para o curta-metragem de não-ficção *Mobilização Feminina*, uma realização da Aviação Filmes em 1943. O documentário, de 8 minutos, dedica-se a mostrar a participação da mulher brasileira no esforço de guerra logo após a entrada do país no conflito. Aqui ela aparece como voluntária nas Legiões femininas ou como operária nas fábricas de material bélico, produção que necessita da atenção e da delicadeza feminina. O curta-metragem também evidencia o papel das enfermeiras brasileiras que partiram para a linha de frente, sempre em um tom heróico e nacionalista: “Vemos a Mulher — esta heroína de todos os tempos — nos dignificantes misteres que tanto a enobrecem, concorrendo de maneira definitiva para a Vitória da Democracia!”

filha de um fazendeiro, o personagem acaba se envolvendo com a crescente tensão de seus compatriotas que se recusam a acreditar na derrota do Japão na Segunda Guerra Mundial.¹⁶

Na década de 1960 temos três filmes de ficção: *Eles não voltaram* (1960), *Por um céu de liberdade* (1961) e *Os carrascos estão entre nós* (1968). O primeiro é uma produção carioca da Celestial Filmes, produzido e dirigido por Wilson Silva. *Eles Não voltaram* teve a colaboração do Exército para retratar a “epopéia gloriosa de nossos pracinhas na Itália”. No elenco do filme estão alguns nomes como Paulo Goulart, Augusto César, Dary Reis, Gilda Maria, Milton Vilar, Isa Rodrigues entre outros. O segundo, *Por um céu de liberdade*, é uma dramatização a respeito da atuação da Força Expedicionária Brasileira na tomada de Monte Castelo, produzido no Rio de Janeiro pela Empresa Paulista Cinematográfica Ltda e pela Condor Filmes. O roteiro é de Daniel Rocha e Jairo Pinto de Araújo, com a direção de Luiz de Barros. Por final, *Os carrascos estão entre nós*, na linha dos filmes policiais, procura retratar a investida de um norte-americano e um capitão do Exército brasileiro, vinte anos depois do fim da guerra, na caça ao nazista Martin Bormann, uma das mais importantes autoridades do Reich alemão que, juntamente com seus cúmplices, teriam embarcado em um submarino em direção à América do Sul, a fim de manterem acesos os ideais do nazismo, após a tomada de Berlim. Martin Bormann teria dado a ordem para que se afundasse o submarino na costa brasileira com toda a tripulação, na tentativa de não deixar rastros de seu paradeiro. *Os carrascos estão entre nós* é uma produção da Cinedistri, com a direção de Adolpho Chadler. Associado a Oswaldo Massaini e Cyll Farney, aparece Anselmo Duarte, na época já consagrado como o único cineasta brasileiro a conquistar a Palma de Ouro no Festival de Cannes com o filme *O Pagador de Promessas* (1962).

Mais tarde em 1976, o único cineasta que arriscou enveredar pela temática do Brasil e a Segunda Guerra foi Sylvio Back, que com *Aleluia, Gretchen* desnuda a imigração alemã no sul do país e sua relação com o nazismo e o integralismo. O filme narra a história de uma família que foge da Alemanha nazista desembarcando no Brasil, por volta de 1937, onde compra um

¹⁶ O filme é uma realização da Produções Cinematográficas Liberdade, com direção de Yoshisuke Sato, que assina o roteiro juntamente com Satosh Kimura. O filme retrata o surgimento da organização secreta japonesa conhecida como Shindo Renmei, pelo interior paulista, assim que ocorre a rendição do Japão às Forças Aliadas, em agosto de 1945. A notícia da rendição soou aos seus seguidores como um mero artifício de propaganda ideológica dos países aliados. No entender deles, o objetivo deste noticiário era quebrar o orgulho dos japoneses espalhados pelo mundo todo, inclusive no Brasil que concentrava uma população de mais de 200 mil imigrantes naquela época. A questão é que 80% da comunidade japonesa do país estava com a Shindo Renmei, que de 1946 a 1947 colocou em prática um projeto de “limpeza ideológica” na colônia, declarando guerra aos derrotistas, apelidados de “corações sujos”. Foram 23 imigrantes mortos e cerca de 150 feridos por todo o Brasil. Para mais detalhes sobre a atuação da *Shindo Renmei* no Brasil ver MORAIS, Fernando. *Corações sujos*. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

hotel que será mais tarde ponto de simpatizantes do nazismo. Em plena ditadura militar, *Aleluia, Gretchen* é como uma resposta ao silêncio que a censura tinha provocado no cinema nacional, a representação dos oficiais nazistas tinha endereço óbvio naqueles idos de intensa repressão militar.¹⁷

Em 1980, encontramos o longa carioca *O torturador*, uma realização da Magnus Filme, com produção de Jece Valadão e direção de Antonio Calmon. O roteiro é assinado por Jece Valadão, Antonio Calmon e Alberto Magno. No elenco estão nomes como Vera Gimenez, Otávio Augusto, Anselmo Vasconcelos, Jorge Fernando, Jece Valadão entre outros. E conta com a participação especial de John Herbert e Moacir Deriquem. A história de *O torturador* desenrola-se em um país imaginário da América do Sul, cuja capital, chamada Corumbá, é dominada pelo ditador presidente Georges, ex-capitão do Exército. Nas suas atividades no passado, o ditador tinha sido um violento torturador a serviço de alguns grupos. Mas em uma trama paralela Jonas e seu fiel amigo são contratados por judeus sionistas para capturarem o nazista Herman Stahl, condenado em Nuremberg por crimes praticados durante a Segunda Guerra Mundial.

Dentre os curtas-metragens de ficção, somente três foram produzidos em todo o período pesquisado. *Blunn, o desafio de uma raça* é uma produção de 1980, dirigido por Gilson Giehl em Florianópolis, Santa Catarina. O filme de 30 minutos conta a trajetória de uma família com origens judaicas numa comunidade nazista durante a Segunda Guerra Mundial. Sete anos depois, *Regime de frustração* resolve enfrentar os temas dos ex-combatentes de frente, como as neuroses de guerra. Esta película narra a história de Gregório, um ex-combatente da FEB alcoólatra, neurótico e frustrado que deixa a sua mulher e se refugia no campo, tendo apenas como companhia a jovem filha. O filme passa em 1956, no Rio Grande do Sul, durante o governo Juscelino Kubitschek. Mas as vidas de pai e filha irão mudar com a chegada de Vicente, um homem rico que, a caminho de Porto Alegre, pede abrigo por uma noite. Este curta ficcional é uma produção da Nascir Filmes, com roteiro, montagem e direção de Márcia Lara.

Sobre o cinema brasileiro de não-ficção, fora do circuito oficial dos filmes atualidades ou cinejornais, temos a demonstração de um pequeno interesse pela representação da FEB e de seus ex-combatentes no recente pós-guerra em películas como *A volta do expedicionário campineiro* (1945), curta-metragem de não-ficção (12 min., preto & branco), produzido em São

¹⁷ Não explorarei mais sobre *Aleluia, Gretchen*, pois irei mencioná-lo mais adiante quando discutiremos alguns elementos da filmografia do cineasta Sylvio Back para que possamos compreender melhor a sua leitura da FEB em *Rádio Auriverde*, em 1991.

Paulo pela Cruzeiro Filme, sob a direção de Drummond de Aguiar e narração de Jolumá Brito. A película retrata o retorno para casa dos pracinhas campineiros que lutaram na longínqua Itália durante a Segunda Guerra Mundial. Quatro anos depois, o jornal *O Estado de São Paulo* noticiava em 17 de dezembro: “Excepcionalmente! Amanhã no Cine Bandeirantes às 10:30 da manhã: JORNADA HERÓICA (...) Espetáculo Beneficente da Associação dos Ex-Combatentes da FEB”. O documentário de longa-metragem (80 min., preto & branco) *Jornada heróica* (1949) é uma produção da FAN Filmes (Filmes Artísticos Nacionais), com direção de Alexandre Wulfes e narração de Alberto Madeira. Este filme levou três anos para ser concluído e teve a colaboração da Associação dos Ex-Combatentes da FEB, por isto o espetáculo beneficente anunciado pela imprensa. Em 1956, uma década depois dos conflitos, o tema da FEB aparece em um único curta-metragem de não-ficção, *Pistoia* registra a homenagem, no Cemitério Brasileiro di Pistoia, na Itália, aos soldados da FEB mortos durante a Segunda Guerra Mundial, a partir da ótica de uma família de camponeses que relembra o episódio. O filme é uma produção da Cinematográfica Brasil Filme, com argumento, roteiro e direção de César Mémolo Jr, e locução de Wandisa Guida.

Passados vinte anos do retorno dos ex-combatentes brasileiros, o cinema documentário dedica-se a refletir sobre o Monumento aos Mortos da Segunda Guerra Mundial. Em *O Monumento: Monumento Nacional aos Mortos da Segunda Guerra Mundial* (1965) a arquitetura, a escultura metálica, os painéis de cerâmica e os afrescos que compõem o monumento são apresentados aos espectadores por meio de uma narrativa que faz uso de música eletrônica e concreta, diz a sinopse. O filme é uma produção do INCE (Instituto Nacional de Cinema Educativo) e foi dirigido por Jurandir Noronha, cineasta que em 1952 fundou, juntamente com o diretor Alberto Cavalcanti, a produtora Kino Filmes, em São Paulo. A narração é por conta de Arnaldo Jabor.

Já o diretor Wilson Silva, à frente de sua produtora carioca, realizou *A Cobra Está Fumando* em 1974, longa-metragem de não-ficção (68 min, preto & branco) que retrata a participação da FEB na Segunda Guerra Mundial, evidenciando as batalhas, os mortos e as homenagens aos soldados quando do regresso. Segundo a ficha indicativa do filme, trata-se de uma película montada a partir de “material documental autêntico obtido por cinegrafistas americanos, alemães, ingleses, franceses, italianos e brasileiros”. Conforme a sinopse o filme também conta com reconstituições do tempo de guerra, evidenciando aspectos humanos quando recriam as patrulhas, o contato do soldado brasileiro com os primeiros mortos e o torpedeamento de navios mercantes do Brasil por submarinos do Terceiro Reich. No elenco

nomes como Paulo Goulart e Augusto César Vannucci, e a narração é de Paulo César Peréio. O material reconstituído fazia parte de *Eles não voltaram*, longa-metragem ficcional (92 min., preto & branco), dirigido por Wilson Silva em 1960 e que teve a colaboração do Exército para retratar a “epopéia gloriosa de nossos pracinhas na Itália”, como mencionado anteriormente.

Um ano depois, é a vez da produtora Cinesul lançar no Rio de Janeiro o documentário de longa-metragem (70 min, preto & branco) *70 Anos de Brasil: da Belle Époque aos nossos dias*. O roteiro, a pesquisa, a montagem e a direção são assinados por Jurandir Noronha. O documentário nasceu da montagem de antigos filmes atualidades, após uma pesquisa em mais de 800 rolos de películas espalhados pelo país, e homenageia os pioneiros do nosso cinema como Afonso Segreto, Alberto Botelho e Paulino Botelho, João Stamato e Fernando Stamato, Luiz Thomaz Reis, Silvino Santos e Gilberto Rossi ao fazer uso de seus registros visuais dos principais eventos culturais, políticos e econômicos do Brasil do século XX. No emaranhado de imagens o filme passa pela Semana de Arte Moderna, Revolução Constitucionalista de 1932, acena aos primeiros bailes de carnaval, para depois depararmos com o desfile de despedida da FEB gravado com som direto, além da atuação dos brasileiros combatentes na Itália. É uma citação dentre tantas outras.

Já em 1977, o curta-metragem de não-ficção *Uma parada*, escrito e dirigido por Antonio Manuel, é dedicado aos ex-combatentes da Segunda Guerra e é premiado no Festival Brasileiro do Curta-Metragem no mesmo ano, no Rio de Janeiro. Mas durante o festival o filme teve sua exibição proibida pela censura da época. *Andiamo In'América: os italianos no Brasil* é uma película de 1978 que se dedica a falar da cultura do povo italiano que escolheu o Brasil como segunda Pátria, a partir do processo de imigração. Diversas famílias italianas são entrevistadas e alguns aspectos preservados de sua tradição são apresentados aos espectadores. *Andiamo In'América* também acena para a contribuição dos italianos para o início da industrialização do Brasil, especial destaque para o empresário Francisco Matarazzo. E neste percurso pela cultura italiana, o filme não poderia deixar de falar do ditador Benito Mussolini que aparece em imagens antigas, seguido da apresentação de uma cerimônia fascista de uma escola em São Paulo, além de desfiles fascistas durante a Segunda Guerra Mundial. A película *Andiamo In'América* foi uma realização da Embrafilme, com produção de Thomaz Farkas, Rogério Corrêa e Nando Costa, e a direção de Sérgio Muniz.

Sobre a produção nacional recente ou das últimas décadas a Orion Cinema e Vídeo e o Instituto Itaú Cultural são os principais produtores. Em 1989, a parceria resulta no curta-

metragem de não-ficção *Anos 30: entre duas guerras, entre duas artes*, dirigido e roteirizado por Décio Pignatari . O filme reúne pintura, arquitetura e trechos de outras películas, dando destaque para obras como as de Alfredo Volpi, Flávio de Carvalho, Candido Portinari, Di Cavalcanti, Lasar Segall, para traçar uma impressão do nacionalismo no período entre guerras. A narração é de Esther Góes. No ano seguinte, realizam mais um projeto de curta-metragem de não-ficção sobre o tema da guerra. *No tempo da Segunda Guerra* (1990) é um filme produzido na cidade de São Paulo por André Klotzel — diretor de *Memórias Póstumas* (2001) — e procura reconstituir a cultura brasileira durante o auge do Estado Novo e o período que transcorreu a Segunda Guerra Mundial

Em 1991, a Orion Cinema e Vídeo e o Instituto Itaú Cultural ainda produzem *Novos rumos: o pós-guerra*, um filme de curta-metragem de não-ficção que trata das mudanças nas artes durante o período entre o fim da Segunda Guerra Mundial e o suicídio do presidente Getúlio Vargas. O roteiro é de Frederico Moraes, Maria Cristina Castilho Costa e Roberto Moreira, e a direção é de Mirella Martinelli. No mesmo ano, é lançado o documentário de longa-metragem de Sylvio Back, aqui estudado, *Rádio Auriverde*, e o tom escolhido pelo cineasta para representar a participação do Brasil na guerra não agradou aos ex-combatentes da FEB, como veremos ao longo dos capítulos.

Se no início da década de 1990, o filme de Back surge como uma amostra de uma geração intencionada a desmistificar a memória oficial da FEB, já no final dela uma nova geração de jovens realizadores começa a esboçar um cinema preocupado com um projeto de memória dos ex-combatentes brasileiros ou simplesmente com a participação do Brasil neste conflito. Daí filmes como *For all: o trampolim da vitória* (1997), já mencionado aqui, e *Tangerine girl*, produção de 1998 que contou com a parceria LBBoubli Produções e BSB Cinema Produções. O filme narra a história de uma garota ingênua no nordeste brasileiro que se encanta por um dirigível que lhe atira presentes, até que um dia cai do céu um bilhete. É 1942 e Fortaleza (CE) abriga bases norte-americanas, a garota irá se deparar com tudo o que a guerra tem de mais fascinante e trágico. *Tangerine girl* foi dirigido por Liloye Boubli e o roteiro é assinado por Emiliano Queiroz, Maria Leticia e Liloye Boubli, sendo a história baseada no conto homônimo de Raquel de Queiroz. A BSB Cinema Produções, produtora de Brasília dos irmãos Erik de Castro e Christian de Castro, em 1999 e 2002, ainda realizariam dois documentários de longa-metragem, respectivamente, *Senta a Pua!* e *A Cobra Fumou* — filmes estudados por este trabalho —, afirmando-se, nas últimas décadas, como uma das principais produtoras brasileiras a trazer para as telas as histórias dos ex-combatentes da FAB e da FEB.

Mais recentemente, é produzido *O Lapa Azul* (2007), um filme documentário realizado pelo major Durval Lourenço Pereira Junior que retrata as histórias de ex-combatentes da FEB de Juiz de Fora (MG) que integraram o III Batalhão do 11º Regimento de Infantaria, conhecido como “Lapa Azul”.

Diante do que foi apresentado, a partir da consulta feita ao banco de dados da Cinemateca Brasileira, temos uma amostra da construção fílmica do imaginário em torno da FEB e da participação do Brasil na Segunda Guerra Mundial, que em mais de meio século de produção do cinema nacional se mostra ínfima. Assim como a própria historiografia, o nosso cinema pouco se interessou pela memória dos nossos ex-combatentes, tanto para elucidar quanto desnudar o envolvimento e a contribuição do país neste conflito mundial. O que se percebe neste levantamento apresentado é que a maioria dos filmes reforça os mitos da FEB, as conquistas de Monte Castelo e de Montese, traçando imagens de uma FEB vitoriosa. Desta forma, em todos estes anos, o que se viu nas telas, com uma exceção ou outra, foi um cinema compromissado com uma memória oficial ou “enquadrada” da FEB e da participação dos brasileiros na Segunda Guerra Mundial.

Mas o que explica isto? Sem procurar dar respostas definitivas, é possível pensarmos em duas hipóteses: a) a sensação de irrealidade da guerra por parte do povo brasileiro e b) o desinteresse da historiografia brasileira, principalmente a partir de 1960, com a história militar e em especial com a história da FEB na Itália.

Então, procurando compreender qual a representação da FEB e dos ex-combatentes no documentário brasileiro dos anos de 1990 e 2000, vejo a necessidade de percorrermos o seguinte trajeto desenvolvido no **Capítulo I** deste trabalho. Em um primeiro momento, abordo o filme documentário como uma “segunda realidade”, o que equivale dizer que ao lidar com este gênero cinematográfico é preciso compreender que estamos diante de um objeto que oferece uma interpretação do mundo, que faz asserções sobre o mundo, ou em outros termos, um dispositivo capaz de oferecer ao espectador uma experiência da realidade sob o ponto de vista do cineasta. Aqui o documentário não é lido como espelho da realidade, mas como construção *do* e *sobre* o mundo vivido, por isto a importância de conceitos como a “voz do documentário” de Bill Nichols e a “intensidade da imagem-câmera” de Fernão Ramos para que possamos melhor compreender a representação da participação do Brasil na Segunda Guerra em filmes como *Rádio Auriverde*, *Senta a Pua!*, *A Cobra Fumou* e *O Lapa Azul*. Por outro lado, documentário também é memória. O que equivale dizer que vemos no documentário uma certa conotação revolucionária quanto ao ato de rememorar,

principalmente se o compreendermos, em uma perspectiva benjaminiana, como um executar que possibilita potencializar a experiência do *outro* em um sentido de revelação ou de salvação de significados, sentimentos ou ressentimentos ocultos/silenciados. Assim, temos que o documentário torna-se um lugar afetivo da memória ao permitir ao *outro* (os ex-combatentes) rememorar ou reler o seu passado, os seus traumas, as suas experiências. É no documentário que a força da tradição oral encontra refúgio, proteção, que a figura do narrador ou do contador de história se redescobre, o que consagra o gênero como um dispositivo capaz de nos dar acesso, mesmo que limitado, aos traços afetivos que compõem a memória. Por isto considero o documentário uma atividade de luto, em que o cineasta, na maior parte das vezes, assume um compromisso com o passado, a de que os rastros, os vestígios do mundo não se apaguem, não sejam esquecidos. É o que acredito que seja o compromisso assumido pelos filmes aqui selecionados, mesmo que seja em uma perspectiva desmistificadora como ocorre com *Rádio Auriverde*.

Mas o documentário também é identidade. O *que* e *como* rememorar é determinado pelos grupos sociais, ou seja, os diversos enquadramentos a que são submetidos a memória dos grupos sociais determinam os significados e experiências que podem e devem se tornar públicos, aquelas que devem ser exteriorizadas. Logo, o documentário articula ou atualiza traços identitários do grupo social que está retratando, mas nem sempre o cineasta tem acesso ao mundo dos personagens sociais como ele gostaria, há barreiras que às vezes são intransponíveis. O que nos leva a acreditar que dentro de uma perspectiva de uma atividade de luto, a tarefa assumida pelo documentarista é a de romper com as barreiras do enquadramento, fazendo com que no filme sejam reveladas as feridas, as tensões e as contradições entre a imagem oficial do passado e as lembranças pessoais. E é exatamente aqui que procuramos compreender até que ponto os cineastas compartilham ou não de significados e valores da identidade da FEB heróica, vitoriosa, construída a partir de 1945 e reelaborada nos anos de 1960/70.

Por final, vejo o documentário como uma arte do encontro. O que isto quer dizer? Que é do encontro do cineasta com o mundo, ou seja, é da presença do sujeito-da-câmera no local da tomada que é possível acessar valores e as experiências afetivas dos *outros* (os ex-combatentes) com o mundo. Os ressentimentos e sentimentos são rastros da intensidade da vida que ora silenciados podem vir à tona conforme se dá o *filme-encontro*. E no documentário estes traços afetivos ajudam a narrar uma história convincente e comovente, é o que podemos notar no cinema de não-ficção contemporâneo brasileiro que nos anos de 1990 e

2000 procurou representar a FEB e os ex-combatentes, principalmente pela maioria contar com a narração de atores sociais deste passado brasileiro na guerra; sujeitos de carne e osso que experimentaram os horrores daquele conflito.

Já nos capítulos seguintes percorremos o caminho que a memória da FEB fez ao longo destes 60 anos. Inicialmente, deparamos com uma memória “enquadrada” que tem como ponto de partida 1944/45, o que procurei demonstrar no **Capítulo 2**. É neste momento que surge a imagem/identidade da FEB vitoriosa, a FEB de Monte Castelo, de Montese etc. Assim, para melhor compreender esta construção optei por mergulhar nos aspectos históricos e sociais da criação da Força Expedicionária Brasileira em 1942 e os fatores de seu envio para a Itália, como também me interessei pelo retorno dos pracinhas brasileiros, por isto discutir a desmobilização que os expedicionários sofreram em 1945, ainda na Itália. Até mesmo porque é a partir desta situação que o nosso soldado é transformado em um agente de memória tendo que combater o despreparo do Estado e da sociedade civil em recebê-los, o que originou aos longos das décadas profundos ressentimentos nestes brasileiros que não viram, ainda hoje, o seu tributo de sangue reconhecido socialmente. Ressentimentos que hoje são atualizados nos filmes documentários aqui trabalhados.

Mas esta memória da FEB se cristaliza até meados de 1960, quando é tomada de empréstimo pelos militares responsáveis pelo golpe de 1964 que a atualiza e a articula com o objetivo de justificar o novo regime implantado. Então, no **Capítulo 3** a preocupação é demonstrar como se deu esta apropriação que trouxe um forte ingrediente para a identidade da FEB: o (res)sentimento de anticomunismo. É neste período que se dá a aproximação da imagem da FEB com a das Forças Armadas, associando a FEB — quando não, a responsabilizando — principalmente, pelo regime e a truculência dos militares na luta contra o “terrorismo” comunista. Esta imagem se reforça quando se sabe que o “Estado Maior Informal” que organizou o golpe que derrubou o presidente João Goulart naqueles meados de 1960 era composto, na sua maioria, por ex-combatentes da FEB, tendo entre eles o general Humberto Castello Branco, meses depois nomeado o nosso primeiro presidente-militar. Será Castello Branco identificado como o responsável por propiciar as primeiras condições de endurecimento do regime, abrindo o caminho para a repressão que se intensificaria nos governos militares seguintes. Repressão que também contou com a participação direta de veteranos da FEB, que na época ocupavam cargos de destaque no campo político e militar do país. É neste momento que a luta do regime militar contra o comunismo é oferecida como uma continuação da batalha da FEB nos campos da Itália. E se

uma vez a FEB tinha sido vitoriosa, não seria diferente contra o “perigo vermelho”. Lembrando que este (res)sentimento de anticomunismo tem origem em uma época distante e que em 1960/70 é atualizado a favor do regime militar. Refiro-me a 1935 e à Intentona Comunista, quando militares comunistas tomam em armas contra o governo de Getúlio Vargas, sem nenhum sucesso. O episódio potencializou o anticomunismo entre os militares, adicionando a traição e a covardia como ingredientes deste ressentimento que, por sua vez, será constantemente, ao longo das décadas seguintes, atualizado e instrumentalizado pelos militares, inclusive durante a ditadura, quando se coloca o comunismo como uma ameaça à própria memória da FEB.

No entanto, a FEB, ao se permitir a aproximar das Forças Armadas, durante os anos de 1960/70, tendo no Exército o seu único refúgio, propiciou que o anticomunismo fosse identificado como um sentimento dos ex-combatentes. O que resultou uma resposta rápida assim que o Brasil passou a respirar mais aliviado com a abertura política. Com o fim da repressão e das amarras da liberdade de expressão, alguns intelectuais daquela geração que experimentou os anos de chumbo passaram a alimentar um contra-sentimento: o antimilitarismo. Então, em quase trinta anos (1960-1990) os processos de articulação da memória da FEB ficaram sujeitos ao embate de dois ressentimentos: o anticomunismo x o antimilitarismo. É o que procuro apresentar no **Capítulo 4** quando analiso a contribuição de *Rádio Auriverde*, de Sylvio Back, na representação da FEB no filme documentário brasileiro contemporâneo. Neste filme nos deparamos com um ataque à memória “enquadrada” da FEB, a oficial, aquela que se retroalimenta dos mitos, dos heróis da participação do Brasil na Segunda Guerra Mundial. Entretanto, o que precisa ficar claro é que o alvo de Sylvio Back não é 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 muitos de seus trabalhos censurados na época. Fortes ingredientes que levaram o cineasta a reler a FEB sob uma perspectiva desmistificadora. Neste sentido, *Rádio Auriverde* ressignifica o discurso oficial, as imagens e sons dos cinejornais ou filmes atualidades da época, a fim de denunciar que a criação da FEB e o envio de 25 mil brasileiros à guerra não passaram de moeda de troca nas negociações do Brasil com os EUA para a construção da Companhia Siderúrgica Nacional (CSN). Na interpretação do cineasta os pracinhas tinham ido à Itália “Ver Nápoles e depois morrer”. Entretanto, o tom irônico e debochado como Sylvio Back tratou a memória da FEB não foi muito bem aceito, principalmente entre os veteranos que quando

do lançamento do filme compareceram em frente às salas de exibição manifestando o seu repúdio, alegando ser uma afronta à “verdade histórica” e à memória daqueles que tomaram no campo de batalha. Foram várias as críticas e ofensas ao filme, mas principalmente à figura do cineasta que foi até acusado de nazista por sua origem étnica, filho de pai judeu húngaro e mãe alemã. Na verdade, Back pagou o preço por ridicularizar e desmistificar a única reserva simbólica do Exército brasileiro: a FEB. Desde as suas primeiras exibições, além de trazer muito desagrado a Sylvio Back, este filme passou a ser odiado e até mesmo banido, inclusive da história do cinema brasileiro. A ironia de *Rádio Auriverde*, dentro de um projeto desmistificador da FEB, foi compreendida por poucos na época e ainda hoje são raros os que arriscam uma crítica favorável a este documentário.

E para finalizarmos a trajetória da memória da FEB, recorreremos a filmes como *Senta a Pua!*, *A Cobra Fumou* e *O Lapa Azul* que são representantes de um “novo” cinema de não-ficção que assumiu definitivamente a sua atividade de luto diante da memória da FEB e dos ex-combatentes. Se em 1980/90 a memória da FEB sofreu ataques, nos anos de 2000 deparamos como uma memória “em combate”, como procurei demonstrar no **Capítulo 5**. Na verdade, estes filmes são possíveis graças à leitura distanciada que uma nova geração de documentaristas faz a respeito da FEB e da participação do Brasil na Segunda Guerra Mundial, sequer estabelecendo qualquer traço daquela identidade entre a FEB e os militares do golpe de 1964. Pelo contrário, estes filmes procuram nos oferecer uma representação mais humanizada dos ex-combatentes brasileiros, articulando os seus sentimentos e ressentimentos da época da guerra ou destes 60 anos mergulhados no esquecimento em seu próprio país. Assim, partem da necessidade de dar voz aos ex-combatentes, para que possamos enfim ouvir as incríveis histórias do que eles experimentaram no *front*, uma vez que estes homens e mulheres foram proibidos de contar suas percepções da guerra, assim que desembarcaram no Brasil. E neste sentido estes documentários são eficazes, pois o que mais encanta o público e os críticos são os depoimentos destes veteranos, que aceitam correr o risco da árdua tarefa de rememorar o passado daqueles tempos difíceis de guerra. Algumas lembranças são involuntárias, impossíveis de ser controladas, o que traz para os filmes não apenas simples lágrimas, soluços, silêncios de homens de mais de 80 anos, mas a materialização de um passado vivido intensamente que é atualizado naquele instante, e que o sujeito-da-câmera registra sem titubear.



— Vocês repórteres só filmam sobre obviedades da guerra! – naquele instante éramos interrompidos. Eu e o tenente reformado do Exército João Ferreira de Albuquerque — na época vice-presidente da Associação dos Ex-Combatentes do Brasil (AECB), seção de São Paulo —, conversávamos a respeito do polêmico filme documentário do cineasta paranaense Sylvio Back, o *Rádio Auriverde*, quando de repente entra na sala da presidência o coronel reformado do Exército Jairo Junqueira da Silva, presidente da associação.

— Não se interessam pelo que passaram os soldados brasileiros nos campos da Itália! – continuava o coronel Jairo a explanar e ali me confundia com um repórter. Desde o meu primeiro contato com os brasileiros veteranos da Segunda Guerra Mundial tinha me apresentado como estudioso da FEB e do cinema, talvez aí a confusão que, aliás, não me desagradou. Também sou jornalista, mas não estava em atividade. Sendo assim, aproveitei o “gancho” — para fazermos uso de um jargão do jornalismo — das advertências do coronel e abandonei, temporariamente, a conversa com o tenente Albuquerque.

Mais do que depressa lhe perguntei:

— Mas coronel Jairo do que o senhor mais sente falta nos filmes sobre a FEB e a participação dos brasileiros na guerra?

O ex-combatente foi certo:

— Estes filmes não retratam a solidariedade do soldado brasileiro. Estão mais preocupados com as estratégias da guerra.

— É verdade. Estamos acostumados a receber visitas de repórteres e estudantes na associação e sempre fazem as mesmas perguntas – agora quem entrava na conversa era o tenente Albuquerque, que eu ouvia com bastante atenção.

Continuava o expedicionário:

— Antigamente me incomodava, agora não mais. Já me acostumei com a curiosidade peculiar das pessoas com a guerra.

— Perguntam sempre a mesma coisa: “E as italianinhas? Namorou muito, heim!”

— Agora o que mais me impressiona é a seguinte questão: “Quantos alemães o senhor matou?” E perguntam como se a morte de um inimigo de guerra fosse um troféu que trazemos do *front*.

— Pelo contrário... – dá continuidade na conversa o coronel Jairo – nós brasileiros éramos muito solidários com os prisioneiros alemães. Diferente dos soldados norte-americanos e de outros exércitos.

— E isto não aparece nos filmes. Assim como nós, os alemães estavam cumprindo ordens, eram soldados. Em outras circunstâncias talvez tivéssemos sido até amigos – finaliza a nossa conversa o tenente Albuquerque.

Despeço-me daqueles dois senhores, ex-combatentes do Brasil, e sigo o meu caminho em direção ao interior de São Paulo. Ainda teria pela frente algumas horas de viagem, tempo que me ajudaria a melhor trabalhar aquelas palavras. “Quantos soldados você matou?” “Estes filmes não retratam a solidariedade do soldado brasileiro!”. Estas frases me acompanham até hoje. Saí da AECB com muitas dúvidas e incertezas a respeito do que tinha ido pesquisar, mas uma coisa era certa, os ex-combatentes da FEB não estavam satisfeitos com a forma como eram representados nos filmes documentários brasileiros.

Sessenta anos depois que aqueles jovens soldados brasileiros foram enviados para uma “terra de ninguém”, na longínqua Itália, para um combate em que poucos sabiam o porquê e muitos desconheciam o próprio inimigo, o que vemos é este inimigo assumindo outras conotações em tempos de paz. Reconhecemos que nas trincheiras o *outro* é sempre responsabilizado pela guerra e suas crueldades, o que poderia explicar moralmente o fato de soldados abandonarem no campo de batalha os inimigos feridos para morrerem ou matarem os prisioneiros na tentativa de vingar a morte de um amigo ou de um comandante. No *front* todos são moralmente iguais, segundo Michael Walzer,¹⁸ recebem a mesma permissão de matar; não qualquer pessoa, mas homens que não devem ser reconhecidos como criminosos, e sim como vítimas do inferno da guerra.

É assim que os ex-combatentes brasileiros da Segunda Guerra Mundial reconhecem, hoje, aqueles que foram os seus inimigos em 1940. Passados os anos, aquele ódio de trincheira foi sendo substituído pela consciência de que aqueles homens do outro lado não

¹⁸ WALZER, Michael. *Guerras justas e injustas: uma argumentação moral com exemplos históricos*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p.60-61.

eram os verdadeiros responsáveis pela guerra, sequer eram aqueles monstros que a propaganda aliada tratava de forjar no imaginário do soldado. Eram pessoas comuns, que ao participarem daquela guerra, voluntariamente ou não, não a tinham criado. Nas palavras de alguns expedicionários da FEB, em depoimentos ou relatos de memórias, o inimigo alemão assume uma outra conotação no final do combate. Enquanto os soldados norte-americanos traziam os prisioneiros com toda a formalidade reservada a esta ocasião militar, de baioneta erguida, mantendo-os alguns passos a sua frente, e sempre com um ar de severidade, o soldado brasileiro, despojado do militarismo ia logo lhes oferecendo um cigarro, como nos conta o febiano José de Oliveira Ramos quatro anos depois do fim da guerra: “Uma vez que o ‘tedesco’ se entregava mesmo, era quase um amigo. O pracinha batia-lhe no ombro, dizendo: ‘Alemão, heim?’ E lhe oferecia um cigarro”.¹⁹ Passados 60 anos, o ex-combatente Alberto Luiz reafirma situação semelhante em entrevista ao historiador César Campiani Maximiano: “Quando nós estávamos no Soprassasso, que eu tava na casa velha lá em cima, falaram ‘vão trazer agora um prisioneiro alemão’. Aí todos nós, ‘ah, eles fazem assim com o brasileiro, agora que ele vem aqui nós vamos fazer miséria’. Quando ele chegou lá, demos café pra ele, cigarro e tudo.”²⁰

Para o jovem Boris Schnaiderman, hoje professor de literatura aposentado da USP, a tradução do seu adeus à Nápoles era uma mistura de sensações, a volta para casa ainda não era sinônimo de tranqüilidade, mas havia alegria no ar. Naquele momento os sentimentos ainda eram confusos, indefinidos, tanto que ao referir-se ao inimigo em seu diário de guerra foi taxativo: “que coisa estranha, agora não há mais ódio, são gente também, foram eles que mataram companheiros meus, foram eles que me bombardearam em Silla e quase me mandam desta para melhor, é verdade tudo o que se diz sobre as atrocidades germânicas, mas, apesar de tudo, são gente também, esquisito tudo isso [...]”.²¹

Realmente é esquisito que se reconheça o caráter humano no *outro* naquela situação de risco, de guerra. Entretanto, não é incomum acreditarmos ser possível que como civis pacatos, abandonado o compromisso de honra militar de morrer pela sua Pátria, os homens de ambas as nacionalidades envolvidas possam se tornar amigos. Afinal, não eram inimigos

¹⁹ RAMOS, José de Oliveira. *A Epopéia dos Apeninos*. Rio de Janeiro: Gráfica Laemmert, 1949, p.246.

²⁰ LUIZ, Alberto. apud. 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, p.240 (entrevista concedida ao autor em 2000).

²¹ SCHNAIDERMAN, Boris. *Guerra em surdina*: histórias do Brasil na Segunda Guerra Mundial. 3ed., São Paulo: Brasiliense, 1995, p.192-193.

antes mesmo da guerra ser declarada, nem mesmo foram eles os responsáveis por ela ter sido deflagrada.

Se matavam uns aos outros, era porque cumpriam no *front* um dever. No entanto, apesar desta brutalização e desta desumanização do combatente soar como uma norma, é possível encontrarmos relatos de brasileiros que não estavam preparados para o que iriam encontrar no campo de batalha na Itália. Muitos tinham sido enviados para aquele conflito sem sequer o mínimo de treinamento militar, não estavam preparados para matar. Eram alfaiates, sapateiros, estudantes e etc que rapidamente tiveram que conhecer os sofrimentos e as amarguras de uma guerra, mas com uma diferença: não havia tempo, nem materiais suficientes para o preparo destes expedicionários, o “batismo” se daria no próprio *front*. Experimentariam rapidamente o medo de estarem diante do inimigo, o temor de serem alvejados, e o pior, terem que matar um outro homem. Alguns soldados brasileiros não conseguiam lidar com esta sensação, guardavam com eles um sofrimento que os acompanharia para sempre, como nos relata Agostinho José Rodrigues:

Dos nossos, Gil era o único abalado. Caminhava pensativo, casmurro, sem dizer nada. Estava triste por ter morto o sargento alemão. (...) Lamentou para mim, dizendo com ar desolado: - Matei um homem. – Eu respondi: - Não adianta pensar nisto: era ele ou tu, tchê. Guerra é guerra! Não estamos aqui pra bonito. Tu serás promovido. Na certa! Quem sabe, tchê, ganharás uma medalha! – Ele retrucou sério, arregalando os olhos: - É um mundo cruel, incoerente e desumano. Quem mata na paz vai pra cadeia. É um assassino. Quem mata na guerra ganha medalha. É um herói. Deus me perdoe, pois matei um semelhante a quem não conhecia!²²

Incoerente ou não, o heroísmo de guerra sugere a morte do *outro*. Agora, é compreensível o constrangimento dos veteranos ao tratar do assunto, e a tentativa de esconderem esta que é a marca da realidade de qualquer combatente, a de ter que matar os soldados adversários. Segundo César Maximiano, ao recorrer a inúmeros relatos e narrativas dos expedicionários brasileiros, é possível afirmarmos que “homens que até pouco eram civis pacatos não hesitaram em matar”,²³ no entanto, esta questão acaba resumida à função primordial de qualquer soldado submetido às condições de uma guerra.

²² RODRIGUES, Agostinho José. apud. MAXIMIANO, Op. cit., 2004, p.234.

²³ MAXIMIANO (2004), Op. cit., p.246.

Nota-se, então, no entender do autor que, por mais que os ex-combatentes da FEB admitam que foram brutalizados pela guerra, eles ainda lutam por cultivar no imaginário social do brasileiro uma imagem límpida de si mesmos. Assim como Maximiano, concordo que não cabe aqui julgarmos as intenções ou os comportamentos de homens que estiveram em combate. Somente eles experimentaram a guerra, portanto, somente a eles cabe escolher o *que e como* devem rememorar as suas participações na Segunda Guerra Mundial.

Como se vê, há uma preocupação reinante entre os ex-combatentes de que seus relatos da guerra não traduzam uma cultura assassina da FEB, como demonstrado na tese de Maximiano. Cultura esta que permeia a vida do soldado no *front*, mas que para a maioria dos combatentes não soa como sinônimo de heroísmo, nem mesmo sentem orgulho por terem matado um inimigo, um homem comum como eles. Muitos soldados brasileiros não se sentiram à vontade nesta condição, tanto que no retorno ao Brasil os expedicionários foram acumulando traumas e neuroses no pós-guerra. Por isto, para muitos ex-combatentes que experimentaram as dores e as tristezas de uma guerra, ao ver pessoas mortas, feridas ou mutiladas — sejam amigos ou inimigos — é constrangedor responder à pergunta: “Quantos alemães você matou?” Preferem desconversar, o que é compreensível se pensarmos que questões como esta podem provocar nos ex-combatentes imagens e lembranças desagradáveis e dolorosas daquela época da guerra.

Sendo assim, o comentário do coronel Jairo, Presidente da AECB de São Paulo, de que os filmes sobre a FEB não retratam a solidariedade do soldado brasileiro, seja com os prisioneiros alemães ou com as famílias italianas que tiveram o seu país destruído pelo conflito, compartilha desta preocupação de que o imaginário da participação do Brasil na Segunda Guerra Mundial não seja simplesmente reduzido às questões de estratégias militares, muito menos que fomente a imagem de uma cultura assassina entre os ex-combatentes.

A respeito desta cultura assassina, filmes como *Senta a Pua!* — dentre os filmes aqui analisados —, de Erick de Castro, uma produção de 1999/2000, dão uma resposta a esta preocupação dos ex-combatentes. Os personagens sociais deste documentário são os aviadores do 1º Grupo de Caça da Força Aérea Brasileira (FAB) que na Itália, durante a Segunda Guerra Mundial, serviu ao XXII Comando Aéreo Tático dos EUA, incorporado ao *350th Fighter Group*. O grito de guerra destes aviadores era “Senta a Pua”, que queria dizer ao lançar-se contra o inimigo a ordem era aniquilá-lo. Em filmes como *Senta a Pua!* aparecem os traços de uma nova geração de cineastas que se sentem compromissados com a memória dos ex-combatentes e, portanto, se preocupam em representar a participação destes brasileiros na

Segunda Guerra sob um olhar humanitário, em que estes homens não são desprovidos de sentimentos, pelo contrário, a emoção, o sensível invadem a película em momentos em que estes aviadores recordam de suas missões e das perdas de amigos. O relato do brigadeiro José Carlos Miranda Corrêa sintetiza com maestria o sentimento do combatente diante do medo de morrer e de matar:

Há dois medos. Há o medo de morrer e o medo de matar. O medo de morrer todo mundo tem. É instintivo, é natural. O medo de matar as pessoas mais sensíveis têm também. E no grupo tinha isso, tinha o medo de morrer que a gente chamava de receio... e que a gente sentia principalmente quando começava a missão. Taxiando para o meio da pista para começar a missão, atravessar aquelas montanhas, ir pro lado de lá. “O que vai acontecer? Vou morrer, ficar prisioneiro?” Essas coisas. Mas, depois passava. Quando começa a ação, quando você começa a atirar, quando começa a manobrar, esse medo, esse receio do piloto de caça, em geral, passa. Mas tem o medo de matar. É aquele que sente mal quando mata, que chora de noite porque matou e que tem vontade de desistir de tudo. “Não faço mais isso”. Alguns pilotos tiveram este medo também no Grupo de Caça e vinham falar com o Oficial de Inteligência. Uma espécie de confessor, que dava conselhos, que conversava... Quem sou eu para dar conselhos? Eu conversava e dizia o que sentia também. E dizia a eles: “Esta guerra está para acabar. Você não vai sair agora daqui, fugido. Agüente mais um pouquinho”. E a maioria deles agüentou e terminou tudo bem. Eu mesmo me lembro de uma de minhas missões... Eu dei uma volta em cima de uma estrada e vinha um carrinho pequenininho andando na estrada, vermelho... Eu dei a primeira passagem e não atirei. Era ordem de atirar em tudo que se movesse. Aí, saiu um homem de dentro do carro, deu uma volta e quando ele viu o avião indo embora ele voltou para dentro do carro. Mas aí o avião estava voltando... E aí tive que atirar. Então, o carro explodiu. E é uma coisa que me repugna até hoje quando penso nisso. Coitado... Talvez não fosse nem de guerra. Talvez fosse até contra os alemães. E morreu.

Por este e outros relatos, acredito que o imaginário em torno da FEB e da FAB, ou da participação dos brasileiros neste conflito mundial, não corre o risco de consolidar imagens de soldados assassinos. Até mesmo porque, historicamente, este imaginário vem sendo marcado por imagens do soldado brasileiro alegre e divertido. Em memórias ou depoimentos, tanto de comandantes brasileiros ou aliados quanto de comandantes das forças inimigas, o nosso soldado é lembrado pelo seu espírito alegre que contagiava outras tropas, além de ser astuto, corajoso e empenhado em cumprir suas tarefas militares. Por mais que muitos soldados brasileiros não soubessem nem mesmo o porquê de estarem ali lutando, distantes de suas casas e famílias, sujeitos a morrer ou matar, os combatentes da FEB e da FAB levaram a sério o seu tributo de sangue à Pátria.

Agora, esta marca de alegria e diversão acabou assumindo uma outra conotação ao longo das décadas, alimentando uma imagem que se difundiu rapidamente pelo Brasil, já no início da campanha da Itália, de que os expedicionários teriam ido fazer turismo na Europa. Segundo Maximiano, três fatores teriam colaborado neste imaginário: a) nem todos os brasileiros que estiveram na Itália experimentaram a guerra nas mesmas proporções, uma vez que aproximadamente 60% dos brasileiros enviados à Europa pelo Exército eram especialistas como armeiros, motoristas, enfermeiros, instrutores, pessoal de manutenção e etc que desempenharam suas funções na retaguarda; então, muitos destes brasileiros ao retornarem ao Brasil não tinham muito o que contar, apenas as adversidades comuns ao cotidiano da caserna; b) para completar, quando a FEB retornou os veteranos foram proibidos de relatarem as suas experiências da guerra a amigos e familiares; c) também se propagaram pelo país as aventuras amorosas dos pracinhas com as italianas, fábulas que seriam reforçadas pelo episódio das “50 noivas de guerra”, em que após o retorno dos escalões da FEB um navio fora enviado à Itália para trazer cinquenta italianas que haviam se casado com os brasileiros.²⁴

Em filmes como *Rádio Auriverde* — mais um dentre os documentários aqui analisados —, do cineasta catarinense Sylvio Back, uma produção de 1991, podemos encontrar esta conotação atribuída ao febianismo que, aliás, gerou uma enorme polêmica na época, resultando em boicotes ao filme e processos judiciais contra o diretor. No entanto, veremos mais adiante que a construção signífica da FEB que Sylvio Back propõe, a partir de fragmentos dos cinejornais do DIP e de outros materiais audiovisuais da época da guerra, não deve ser interpretada como algo gratuito ou meramente com a intenção de ofender e agredir os expedicionários, mas que carrega em si a necessidade de materializar sentimentos profundos; por mais que o filme faça uso de uma memória marcada pelo medo, angústia, dor, perda, humilhação, não deixa de apropriar-se de sentimentos que não estão presentes e vivos apenas em 1944/45, mas que atravessam toda a segunda metade do século XX, encontrando respaldo em 1964 e sendo reatualizados em 1990.

Como podemos perceber, além de terem que enfrentar mais uma batalha no pós-guerra, a do esquecimento, comum à maioria dos ex-combatentes, os veteranos brasileiros tiveram e têm que combater hoje uma imagem pejorativa que muitas vezes veio sendo, ao longo dos anos, contraposta por uma imagem de heroísmo e patriotismo dos expedicionários, tão presente nos relatos memorialistas dos ex-combatentes e na memória oficial da FEB que,

²⁴ MAXIMIANO, Op. cit., 2004, p.119-120; 354.

aliás, ganhou outros contornos, duas décadas depois, em um Brasil marcado pelo golpe militar de 1º de abril de 1964, que fez de um febiano o primeiro presidente-militar do regime de exceção que se iniciava.

Segundo Joel Silveira, correspondente de guerra pelos *Diários Associados* de Assis Chateaubriand, a presença do general Humberto Castello Branco na presidência, um dos grandes nomes do comando da campanha da FEB na Itália e um dos idealizadores da Escola Superior de Guerra, teria materializado a FEB no poder. Um exercício de poder que acabou por confirmar, na visão do autor, o desprezo desta mesma FEB pela democracia. O governo de Castello Branco, por mais que o general fosse considerado um legalista e moderador, não deixou de construir os primeiros degraus para o endurecimento do regime, decretando o AI-2, a Lei de Segurança Nacional que instituiu a idéia de “guerra interna” contra o comunismo, além de em fevereiro de 1967, com a Lei de Imprensa, espalhar o medo e o silêncio pelas redações de jornais de todo o Brasil.

Estes e outros episódios da recente história do país, ou pelo menos que estão circunscritos a aproximadamente seis décadas do século XX, traduzidos em datas-chaves como 1935, 1945 e 1964, foram, no meu entender, catalizadores de sentimentos como ódio, vingança, humilhação, medo, dor, raiva etc em grupos distintos da sociedade brasileira. A respeito destes episódios trataremos mais adiante.

De início, o que nos interessa é sabermos que estes mesmos sentimentos e ressentimentos são matéria-prima do cinema de não-ficção (ou cinema documentário) que se dedica a (re)apresentar, construir e desconstruir memórias e identidades da FEB e da participação do Brasil na Segunda Guerra Mundial. No nosso caso, refiro-me a filmes documentários como *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), produções que lutam por espaço e notoriedade em uma cinematografia brasileira marcada pelo domínio do cinema de ficção.

É verdade que podemos estar vivendo mais um destes ciclos que hoje denominamos de “Retomada”, fenômeno que teve início em 1995, assim como o próprio “boom” do documentário iniciado em 2002 pode ser passageiro. O que se sabe é que este gênero cinematográfico vem conquistando o interesse de jovens realizadores, além de demonstrar uma crescente melhora nos resultados nas salas de exibição. Porém, enquanto este cenário ainda não se define, prefiro lidar com o filme documentário sob a perspectiva de que se trata ainda de um “primo-pobre” do cinema de ficção e concordar com Eduardo Coutinho, um

dos principais realizadores do gênero no Brasil, quando diz que apesar de todo este interesse pelo documentarismo e o sucesso que os filmes têm feito nas bilheterias, o documentário sempre será uma arte marginal, de resistência. Está implícito nisto o seu caráter experimental, inventivo, de vanguarda que perpassa a sua história. Há várias formas ou modos de (re)apresentar o mundo vivido ou a realidade, como também há inúmeras maneiras de posicionar uma câmera diante de um acontecimento. Cabe, então, ao historiador perceber como este jogo multifacetário do “fazer documentário” é capaz de instrumentalizar memórias, ressignificando-as ou não, atualizar sentimentos e ressentimentos e, por fim, caracterizar-se como um espaço de reconfiguração de significados e experiências das identidades de grupos sociais como os ex-combatentes da FEB e da FAB.

Para tal empenho de análise, vejo necessário compreendermos o documentário sob quatro aspectos: I) o de “*segunda realidade*”, de que todo filme nos oferece o acesso a uma realidade construída (o que não deve ser lido como falseamento); II) o da *memória*, uma vez que o cinema de não-ficção assume um compromisso com o passado de seus atores sociais e permite que estes exercitem a rememoração, uma ação que marca muito mais o presente do que imaginamos; III) o da *identidade*, pois o filme permite que grupos sociais compartilhem suas experiências, por mais que esta troca seja determinada pela intervenção do cineasta; IV) o de *sentimentos e ressentimentos*, de que o documentário ao procurar representar o *outro* não escapa de fazer uso, de evocar na atualidade de sua produção sentimentos e ressentimentos de outras épocas.

Vejamos, então, como isso pode ser melhor pensado a partir da perspectiva teórica de alguns autores.

1.1 - O documentário como “segunda realidade”

Aos 25 anos, Billy Bitzer era um jovem operador de câmera nos EUA e se preparava para embarcar no navio *Seguranca* que o levaria à Havana, Cuba. Ele tinha sido convocado para registrar os primeiros movimentos após o bombardeamento do encouraçado *U.S.S. Maine* da marinha norte-americana no porto de Havana. Na época Cuba era uma colônia espanhola produtora de açúcar, produto que abastecia o mercado interno norte-americano. O encouraçado *Maine* tinha sido enviado a Havana para uma “visita de cortesia” depois que a imprensa americana iniciara uma campanha contra a repressão espanhola ao movimento

cubano de independência. Em 19 de fevereiro de 1898, quatro dias depois do acontecido, Bitzer desembarca na ilha e depara-se somente com o que restou do encouraçado, um amontoado de ferragens retorcidas e deformadas. O acontecimento em si, o bombardeamento do navio, ninguém flagrou com uma câmera, restava a Bitzer a tarefa de fazer algumas imagens dos destroços.

No entanto, Billy Bitzer contava somente com uma câmera grande e pesada, uma *Biograph* — um verdadeiro Frankenstein, nas palavras do operador — que dificultava o seu acesso ao local, por isto todas as tomadas do encouraçado foram feitas de uma vista da terra, diferente dos fotógrafos que puderam, por exemplo, acompanhar mais de perto a retirada dos corpos por mergulhadores espanhóis e norte-americanos.

Fascinados em capturar o instante da realidade, estes profissionais do cinema, assim como os da fotografia do final do século XIX, eram as pontes entre os acontecimentos reais (uma guerra, a coroação de um czar, etc) e o público que aguardava ansiosamente as novidades dos filmes de atualidades, como eram conhecidos na época os jornais cinematográficos ou cinejornais. Mas havia casos em que estes filmes atualidades não passavam de reconstituições fílmicas. O próprio episódio da guerra entre EUA e Espanha, que Bitzer foi responsável por registrar, gerou algumas reconstituições. Assim que o conflito foi declarado, vários operadores de câmera correram para Cuba, mas a maioria foi impedida de atuar no *front* pelo comando militar norte-americano, restando-lhes a frustração e como único recurso retornar a Nova York e nos subúrbios da cidade recriarem os combates com telas pintadas, bacias d'água e maquetes de navios. As reconstituições passam a ser especialidade de estúdios como os de Georges Méliès, o inventor da trucagem no cinema, e de Sigmund Lubin. Pode até parecer, de imediato, que a reconstituição era uma resposta rápida e fácil às dificuldades de se ter acesso aos fatos reais ou à censura de autoridades, pelo contrário, gradativamente tornava-se uma opção dos realizadores para se alcançar uma maior clareza no relato dos acontecimentos, além de privilegiar a força do espetáculo.²⁵ Começava, assim, o cinema de não-ficção, aquele que priorizava o registro *in loco* dos fatos, a disputar o público com os primórdios do cinema de espetáculo.

Billy Bitzer voltou de Cuba e anos depois se tornou um grande nome entre os profissionais do cinema ao realizar ao lado do cineasta David W. Griffith o primeiro longa-metragem norte-americano *O Nascimento de uma Nação* (1915), criando as bases da fundação da indústria cinematográfica de Hollywood. Billy Bitzer sempre foi o principal operador de

²⁵ TOULET, Emmanuelle. *O cinema e a invenção do século*. São Paulo: Objetiva, 2000, p.100.

câmera (ou o que chamamos hoje de diretor de fotografia) de David Griffith, atuando em filmes importantes na filmografia do diretor como *Intolerância* (1916), *Lírio Partido* (1919), *Órfãos da Tempestade* (1921), *América* (1924) e *Guerra dos Sexos* (1914). Bitzer e o cinema começavam um forte enlace com a ficção.

Foi com a Primeira Guerra Mundial que o cinema de não-ficção voltou a ganhar destaque, mas desta vez carregado de critérios ideológicos. Os Departamentos de Propaganda dos Estados viam no registro *in loco* do conflito bélico um verdadeiro arsenal para um combate que se daria em outro *front*, nas mentes e almas de seus compatriotas.

Durante a Primeira Guerra Mundial, David Griffith e seu operador Billy Bitzer foram os únicos autorizados a irem ao *front* francês com o objetivo de rodar um filme de propaganda para o governo norte-americano e os aliados. E como nos lembra o historiador Kevin Brownlow, a dupla não contava com equipamentos como fotômetros, *zoom* ou câmeras leves ou aceleradas, apenas uma câmera de madeira Pathé movida a manivela.²⁶ Mas as precariedades técnicas da época foram resolvidas com criatividade. Bitzer ao não dispor de equipamentos de iluminação usava espelhos para redirecionar a luz do sol, obtendo, segundo o historiador, resultados extraordinários. No entanto, ao chegar ao *front* já no final do conflito para fazer o seu filme de propaganda, Griffith se deparou com uma guerra incompatível com as convenções cinematográficas da época, a guerra moderna abandonara o combate corpo-a-corpo, não sendo mais possível ao cineasta dimensionar os acontecimentos, era um conflito estático determinado pela tecnologia de guerra. Griffith só conseguiu obter algumas tomadas interessantes por contar com o auxílio do capitão Kleinschmidt que aceitou ser o seu operador de câmera.²⁷

Como se vê, com a guerra moderna os dispositivos cinematográficos do final do século XIX haviam se tornado obsoletos, não era mais possível ter acesso à percepção do conflito. Para Paul Virilio,²⁸ o fato do enfrentamento físico corpo-a-corpo entre os soldados ter sido substituído estrategicamente pelo massacre à distância de um inimigo invisível (ou quase, pois os clarões dos tiros marcam a sua presença) evocava tanto o aprimoramento de mecanismos óticos, como periscópios e telescópios, quanto a importância dos filmes de guerra e da reconstituição do campo de batalha, seja fotográfica ou cinematograficamente, por meio de câmeras acopladas aos aviões que faziam vôos de observação, orientando os comandos das operações. Segundo o autor “é somente em 1914 que o avião [uma invenção

²⁶ BROWNLOW, Kevin. apud. VIRILIO, Paul. *Guerra e cinema*. São Paulo: Scritta Editorial, 1993, p.24-25.

²⁷ VIRILIO, Op. cit., 1993, p.28-30.

²⁸ Idem, p.159-160.

do final do século XIX, assim como o cinema] deixará de ser um simples meio de transporte ou de bater recordes [...] para tornar-se um modo de ver ou talvez o último modo de ver” a guerra, uma percepção que exigia cada vez mais dos pilotos “uma destreza excepcional para, a um só tempo, atirar, filmar e pilotar.”²⁹

A guerra tornou-se um grande espetáculo pirotécnico, de luzes e explosões, em que os primeiros espectadores são os soldados. No entender de Virilio, o campo de batalha transformou-se em um verdadeiro campo de percepção e o cinema só entraria para a categoria das armas quando estivesse pronto para traduzir este aspecto perceptivo, sensorial. Para o filósofo alemão Walter Benjamin, em seus escritos dos anos de 1930, o cinema já era capaz desta tradução, ao invés de uma imagem total como a do pintor, o cineasta apoderava-se de inúmeros fragmentos da realidade que seriam recompostos segundo novas leis, segundo as leis da “experiência do choque”. O cotidiano do homem moderno estaria marcado pela sua capacidade perceptiva de evitar ou interceptar os choques, ou seja, para a teoria estética de Walter Benjamin “o cinema é a forma de arte correspondente aos perigos existenciais mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo”,³⁰ como o mergulhar em uma multidão ou submeter-se ao ritmo da produção de uma esteira rolante. Segundo o autor esta arte que tem por essência a sucessão brusca e rápida de imagens, fragmentos que se impõem ao espectador como uma seqüência de choques, interrompendo-lhe a capacidade de associação de idéias, teria ensinado ao homem moderno que perceber o mundo ao seu redor significa ter os choques como rotina, experimentá-los, portanto, compreender que a “vivência da modernidade” é um constante *viver em descontinuidade*.³¹

O cinema de que Benjamin fala é o mesmo a que se remete Paul Virilio, aquele originado pelas vanguardas do imediato pós-guerra (refiro-me à Primeira Guerra Mundial), em que os cineastas, estimulados pela tecnologia militar em ação, apropriaram-se de metáforas como “explosão”, “choques”, “colisão”, “conflito” etc a fim de proporcionar às multidões de espectadores um espetáculo que fosse o prolongamento da guerra e de sua percepção, portanto, o cinema se configuraria como uma arma adequada para a surpresa técnica ou psicológica, uma vez que no espetáculo da guerra “abater o adversário é menos capturá-lo do que cativá-lo, é infligir, antes da morte, o pânico da morte.”³²

²⁹ VIRILIO, Op. cit., 1993, p.33-34.

³⁰ BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. v.1. São Paulo: Brasiliense, 1985, p.192.

³¹ Para uma maior reflexão sobre o conceito benjaminiano de “experiência do choque” e a sua relação com o cinema consultar TOMAIM, Cássio dos Santos. Cinema e Walter Benjamin: para uma vivência da descontinuidade. *Estudos de Sociologia*, FCLAR/UNESP, v. 9, n. 16, p. 101-122, 2004.

³² VIRILIO, Op.cit, 1993, p.12; 15; 37-38.

Neste sentido, os cinejornais ou filmes de atualidades serviam a estes propósitos tanto quanto os filmes de ficção, uma vez que a propaganda de guerra ao fazer uso de imagens registradas no *front* apelava para a “impressão de real” suscitada pela objetividade destas imagens.

Penso que o documentário não deve ser lido apenas sob o seu aspecto objetivo, que nasce do fascínio de todos nós em termos acesso à realidade, à verdade. Capturar o real sempre foi um desejo do homem e o cinema, já no seu primórdio, proporcionou-lhe a vida em movimento, a morte deixara de ser absoluta, como foi descrito por um jornalista em sua primeira impressão da invenção dos irmãos Lumière em *La Poste*, um periódico francês de 1895. Fascínio que nunca deixou de existir na relação do cinema com o seu público. Das feiras populares do século XIX para as grandes salas de exibição do século seguinte o cinema sempre foi o espetáculo da “vida como ela é”, mesmo que esta vida fosse encenada, que o mundo que estivesse diante dos olhos fosse todo recriado e experimentado como verdade. É o “efeito de real” que convida o espectador a pactuar com a ficcionalidade, princípio básico de toda história ou narrativa: se não acreditar nela, nada acontece diante dos nossos olhos.

Agora, é verdade que o cinema de não-ficção já tem um outro predicado que favorece este pacto com o espectador: o registro *in loco*. No entanto, é necessário distinguirmos o documentário do simples registro, da simples idéia de documento, de amostra da realidade, concepções que sempre o acompanharam desde a sua origem, como se no seu fazer não estivessem implícitos critérios subjetivos. O próprio material bruto, aquele captado no calor dos acontecimentos, não deixa de ser um resultado da percepção subjetiva do mundo, percepção que implica em um sujeito que ao dirigir a objetiva da câmera a uma certa realidade recorta-a sob o seu ponto de vista. E, assim como no cinema de ficção, no documentário sempre o nosso olhar será dirigido pelo cineasta, que por meio da montagem ou colagem destes “pedaços do real” cria um outro sentido à vida ou à morte. E tudo isto não pode ser interpretado meramente como um falseamento da realidade, mas como a capacidade do ser humano em recriar a si mesmo, a sua história, a sua tradição.

Sendo assim entendo que o documentário é o resultado do cineasta com o mundo, portanto, convida-nos a experimentar uma realidade sob o ponto de vista do diretor. Em outras palavras, o cineasta, no seu gesto formativo, materializa na película, e posteriormente na tela, toda a sua vontade expressiva, convidando o espectador a participar de uma experiência estética, que no fundo é afetiva e perceptiva. Desta forma, quando debruçarmos sobre o filme documentário devemos levar sempre em consideração o tripé de sua identidade:

o registro *in loco*, a criatividade e o ponto de vista do diretor. Assim, se temos o documentário como um revelar e um reformar do mundo, é fundamental que nos preocupemos com a dualidade que também se faz presente neste gênero: objetividade x subjetividade.

Para melhor lidarmos com o documentário no campo da história, é imprescindível que compreendamos que a objetividade e a subjetividade são coincidentes na sistemática do *fazer* cinematográfico, não se anulam e nem descaracterizam a identidade de uma ou outra. O entendimento de que o filme é, antes de tudo, a formação de uma sensibilidade e que, por isso, somente se dirige ao espectador pela percepção, nos auxilia a ampliar os olhares sobre o documentário que deixa de se apresentar como o reservatório dos vestígios do real, para se caracterizar como uma *interpretação* de uma realidade. O documentarismo como prática cinematográfica também nos dá acesso a “um mundo” que, por mais que tenha referência direta ao mundo, não deixa de ser uma visão do diretor a respeito deste mesmo mundo.

Sobre este aspecto, o documentário afasta-se da condição de um cinema que espelha ou reflete a realidade para assumir a posição de ser uma construção *do e sobre* o mundo vivido. Assim, acredito que a preocupação de nossos estudos deve se dirigir menos para a realidade da representação do mundo e mais ao compromisso ético desta representação do mundo, como sugerido por Manuela Penafria.³³ Então, *o que está em jogo nas proposições (afirmações) postas sobre o mundo pelo documentarista em seu filme? Que saber do mundo ele procura afirmar?*

Estas e tantas outras preocupações perpassam este e outros trabalhos meus. No entanto, não me prenderei aqui a retomar discussões anteriores, por mais que as considere importantes para a compreensão do filme documentário. Refiro-me ao debate que marca a própria tradição e as tendências do cinema documentário, o dueto realidade *versus* ficção.³⁴

Mas para nos ajudar a pensar o documentário recorro novamente aos conceitos de “realidade” de Boris Kossoy,³⁵ que por mais que o autor os atribua à trama fotográfica, acredito servirem perfeitamente ao cinema. Ao invés de ficarmos presos à concepção do documentário como testemunho “fiel” ou documento precioso de um momento do passado, encontramos em Kossoy uma melhor estratégia interpretativa. O filme documentário é visto como um mecanismo técnico e discursivo capaz de nos dar acesso à realidade, mas a uma

³³ PENAFRIA, Manuela. Em busca do perfeito realismo. Disponível em <<http://www.bocc.ubi.pt>>. Acessado em fev. 2006, p.1-14.

³⁴ Esta discussão da relação realidade *versus* ficção já foi desenvolvida pelo autor em “Uma dúbia vocação: o sonho e a realidade”. In: *Janela da Alma*: Cinejornal e Estado Novo — fragmentos de um discurso totalitário. São Paulo: Annablume & FAPESP, 2006, p. 35-80. Uma versão desta reflexão pode ser encontrada em O filme documentário entre a realidade e a ficção: uma proposta de desmistificação. *Revista Olhar*, São Carlos, UFSCar. v.06, n.10/11, p.27-42, 2004.

³⁵ KOSSOY, Boris. *Realidade e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê, 1999.

“segunda realidade”, a uma representação do mundo vivido, portanto, a imagens resultantes de uma interferência subjetiva do sujeito-cineasta em uma determinada realidade.

Sobre a perspectiva do processo de representação das imagens, seja fotográfica ou cinematográfica, Kossoy nos apresenta quatro “realidades”. A “Primeira Realidade” é definida pelo autor como a dimensão da própria vida passada, a essência do que aqui denominamos de mundo vivido ou histórico, logo, a própria matéria-prima das imagens; imagens que, por sua vez, carregam consigo um real oculto, uterino, chamada de “Realidade Interna”, o real inacessível fisicamente. Aqui ambas as realidades se confundem, pois a “Realidade Interna” tem suas origens na “Primeira Realidade”. Então, estas realidades somente nos surgem por meio da representação, mas de uma forma aparente, uma vez que se trata de uma nova realidade, uma “Segunda Realidade” criada para substituir o objeto que está ausente. A “Segunda Realidade” é o registro na chapa, a imagem gravada seja em qual for o suporte (película, analógico ou digital). E para finalizar, se a “Realidade Interna” é o aspecto invisível da imagem, temos a “Realidade Externa” que se configura como a face aparente de uma micro-história do passado, um conteúdo que se encontra explícito na imagem. É a “Realidade Externa” que esconde, que silencia as realidades interiores sob o véu da aparência e da transparência de um real nas imagens cinematográficas. A própria idéia conservadora de que o documentário testemunha a realidade é um artifício que silencia, que não nos permite ter acesso ao que não está manifesto: os sentimentos e ressentimentos, as ideologias, os significados, as experiências do cineasta e de uma época contidas no ato de criação do filme. O que se materializa de fato nada mais é do que uma aparência real do objeto, não estão implícitas as regras do jogo da construção ou representação da realidade, sejam elas estéticas, ideológicas ou emocionais.

Então, segundo a visão do autor, as imagens cinematográficas se referem a uma realidade externa dos fatos ou das coisas do mundo, logo, oferecem uma determinada interpretação do mundo representado, uma outra realidade ou uma “segunda realidade” que não pode ser compreendida isoladamente do processo de criação que a gerou. O filme é também um mundo real, ou melhor, que “se torna real a partir do momento em que observamos o conjunto ou edição através de nossos filtros individuais e de nossas fantasias”.³⁶ No entender do autor, são mundos que são criados pelas mentes dos espectadores e, por mais que sejam efêmeros, imateriais, emocionais e de curta duração, não

³⁶ KOSSOY, Boris. O relógio de Hiroshima: reflexões sobre os diálogos e silêncios das imagens. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, ANPUH, v.25, n.49, 2005, p.37-38.

deixam de ser mundos reais. Portanto, a única realidade que pode ser apreendida pela experiência cinematográfica é aquela que se realiza no nível da percepção.

Em consonância com esta concepção descrita acima, outro autor nos dá valiosas contribuições para o estudo do filme documentário ao estabelecer os conceitos de “voz” e de “modos” de representação documentária, que desde os anos de 1990 tornaram-se paradigmas do pensamento sobre este gênero cinematográfico. Para Bill Nichols, o filme documentário tem um aliado natural, a objetividade, — o que já havíamos aludido anteriormente — aspecto que nos leva diante das imagens a afirmar que “Isto é assim”, “Foi assim que aconteceu” ou “É verdade!”. No entanto, é a partir desta relação indicativa das imagens e sons com o mundo vivido e da concepção de que o documentário consiste em uma defesa do ponto de vista de indivíduos, grupos ou instituições (como o Estado, por exemplo) sobre o mundo, é que o autor pôde encontrar um ponto de distinção entre o documentário e a ficção: enquanto o filme de ficção proporciona aos espectadores o acesso a *um mundo* imaginário (*mise-en-scène*), o filme documentário expõe uma representação, uma argumentação acerca do mundo vivido; mundo que no documentário está destinado a ser portador de proposições (ou afirmações).

Bill Nichols reconhece que o documentário é um tratamento criativo da realidade, ao invés de uma transcrição fiel dela. Jamais devemos ver as imagens de vídeos de sistemas de segurança ou o registro de um evento esportivo como documentários, no máximo são “simples filmagens”, que com o tempo podem ou não assumir a conotação de documentos. O documentário exige criatividade do cineasta ao reunir provas, imagens e sons indicativos do mundo, e depois manuseá-las na tentativa de construir seu próprio argumento sobre o mundo, “sua própria resposta poética ou retórica para o mundo”. Nas palavras de Nichols,³⁷ “Esperamos que aconteça uma transformação da prova em algo mais do que em fatos comuns. Ficamos decepcionados se isso não acontece.”

Diante da perspectiva de que o objeto de desejo do documentário é o mundo que ele descobre, levando em conta que o próprio cineasta é parte deste mundo histórico ao invés de um criador de um mundo imaginário, Bill Nichols identifica alguns modos de representação do filme documentário: poético, expositivo, participativo ou interativo e o reflexivo.³⁸

³⁷ NICHOLS, Bill. *Introdução do documentário*. Campinas, SP: Papirus, 2005, p.68.

³⁸ Outros dois tipos são apontados por Bill Nichols. O *documentário de observação* é aquele marcado pelo uso do plano seqüência, com a finalidade de construir a percepção da duração real dos acontecimentos, e pela invisibilidade da equipe técnica. Neste tipo de filme temos como princípio básico a não intervenção do documentarista, a câmera deve se posicionar diante da realidade como uma “mosca na parede”, convidando o espectador a observar os atores sociais que representam a si mesmo para os outros. Nada de entrevistas, nada de tripés, nada de luzes artificiais. O grande expoente deste modelo foi o movimento norte-americano conhecido como *Cinema Direto*, liderado por Robert Drew e originado nos anos de 1960 a partir das

Entretanto, segundo o próprio autor evidencia, as características de um modo pode dominar um filme, mas jamais ser o determinante de todos os aspectos de sua organização. É possível que um filme expositivo tenha elementos dos modos poético e performático.

Seguem, assim, alguns esclarecimentos sobre esta tipologia do filme documentário. O *documentário poético* é devedor dos trabalhos desenvolvidos por movimentos de vanguarda modernista e surrealista do início do século XX. Assim como para tantos outros modelos, o mundo continua sendo o seu material bruto, mas este tipo de filme se permite a transformar este material nas formas mais distintas. Costuma apresentar uma narrativa marcada pela fragmentação em que predomina um ritmo muitas vezes descontínuo (ora as imagens são mais rápidas, ora são mais lentas), além de fazer uso constante de imagens de arquivo (sejam estáticas ou cinematográficas) e da *voz-off* (ou *voz-over*) cujo texto pode vir em forma de diário, letra de música e poemas, etc. Portanto, trata-se de documentários que têm uma procura mais poética e estética do que argumentativa sobre o mundo, diz o autor. *Berlim, sinfonia de uma cidade* (Walter Ruttmann, 1927) e *O Homem com a câmera na mão* (Dziga Vertov, 1929) são os exemplos mais correntes.

Assim, podemos dizer que Sylvio Back ao manusear as imagens e sons dos cinejornais de 1944/45, dentro de uma perspectiva desmistificadora da memória da FEB, criando um dispositivo narrativo com a “Hora Auriverde” a partir das propagandas alemãs, nos oferece em *Rádio Auriverde* um documentário que dialoga com o tipo poético, em que o material audiovisual de que ele dispõe não é tomado como verdade, realidade, mas funciona a favor do filme ou do discurso fílmico.

Já o *documentário expositivo* nasceu com o próprio gênero no início da década de 1920 e podemos dizer que ainda hoje suas convenções exercem grande influência no documentarismo e no noticiário televisivo. É o sentido clássico pelo qual conhecemos o documentário, em que a busca constante pela objetividade torna-se um fetiche, sendo marcado pelo uso sistemático da *voz-over* ou a “Voz de Deus” em que o cineasta adota o comentário acerca do mundo, que acaba confundindo com o próprio argumento do filme.

disponibilidades de câmeras portáteis de 16 mm e de gravadores de som sincronizado. Mas é entre 1980 e 1990 que, pela primeira vez, o filme documentário ganha contornos mais subjetivos, valorizando a intensidade das emoções resultantes do contato do diretor com o mundo vivido. O *documentário performático* é marcado pelo tom autobiográfico, o que está em questão são as experiências do próprio cineasta. Estes filmes em geral se caracterizam por ser uma busca íntima do cineasta, em que os temas preferidos são a família, a tragédia pessoal, as crises, as experiências etc. Nada de tripé e enquadramentos perfeitos, o que prevalece são as imagens resultantes da câmera na mão, no ombro, ou posicionada sobre um móvel qualquer. Tudo isto para proporcionar uma maior aproximação e envolvimento do documentarista com o objeto a ser filmado. Filmes documentários recentes no Brasil seguem esta linha: *33* (Kiko Goifman, 2004) e *O Passaporte Húngaro* (Sandra Kogut, 2001).

Neste tipo de filme o espectador sempre espera que o cineasta lhe dê as soluções para o problema. Temos como exemplo deste modelo os documentários sobre ciência e natureza, as biografias, os cinejornais e etc.

Podemos dizer que esta é a versão que predomina no cinema documentário, e hoje acrescida da entrevista. É comum encontrarmos filmes documentários que se apóiam apenas em depoimentos, ora entrecortados por uma imagem ou outra (seja fotografia, filme de arquivo, tomadas adversas etc), em que a palavra do personagem social é assumida como verdade, pois auxilia no argumento do filme. Portanto, estes depoimentos não são autônomos, satisfazem o ponto de vista do cineasta. Neste sentido, apesar de não se apoiarem somente nas entrevistas dos ex-combatentes, *Senta a Pua* e *O Lapa Azul* são exemplos deste tipo de documentário, em que os depoimentos são imprescindíveis para a narrativa a que se propõem, o que eles querem evocar são as “vozes”, as histórias dos veteranos esquecidas por mais de 60 anos.

No entanto, o que vemos é que no modo expositivo há uma representação pautada pela aparência do real, mascarando a presença do cineasta, como se ele não tivesse nenhuma influência no processo de criação de suas imagens. É deste impasse que surge o *documentário participativo ou interativo*, um modo em que a subjetividade do realizador e dos atores sociais é plenamente assumida. Aqui vemos que a verdade da imagem está no encontro, na interação (ou intervenção) do cineasta com o mundo vivido, ao invés de sustentar uma idéia de verdade absoluta ou de não manipulada, como é tão presente nos filmes expositivos ou de observação. Trata-se de uma negociação, um relacionamento entre cineasta e atores sociais, uma verdade que não existiria se não fosse registrada pela câmera. Este modelo ganhou destaque com o *Cinema Verdade*,³⁹ movimento originado na França, nos anos de 1960, pelo antropólogo Jean Rouch.

E o filme de Vinicius Reis, *A Cobra Fumou*, procura explorar este aspecto interativo do cinema de não-ficção. A maior marca desta película são os encontros do cineasta com os ex-

³⁹ É o *Cinema Verdade* que influenciou e revolucionou o cinema documentário brasileiro dos anos de 1960 que, por sua vez, acabou por ter uma relação direta também com o movimento cinemanovista da época. Com a câmera na mão os documentaristas invadem a intimidade do *outro*, em uma busca interpretativa da realidade. Planos longos e imagens tremidas compõem o estilo destes filmes, mas é com o surgimento de gravadores como o Nagra, capazes de gravar o som sincronizado com a imagem em movimento, que novos elementos estilísticos nascem para o documentário: as entrevistas e os depoimentos. Deste período, destacam-se filmes como *Maioria Absoluta* (Leon Hirszman, 1964), *Opinião Pública* (Arnaldo Jabor, 1967) e os quatro médias-metragens produzidos entre 1964 e 1965 por Thomas Farkas em sua aventura cinematográfica pelo interior do Brasil, conhecida como Caravana Farkas, que originaram no longa-metragem *Brasil Verdade*, eram eles: *Viramundo* (Geraldo Sarno), *Memórias do Cangaço* (Paulo Gil Soares), *Subterrâneos do Futebol* (Maurice Capovilla) e *Nossa Escola de Samba* (Manuel Horácio Gimenez).

combatentes da FEB, em que assume também o papel de personagem social. Só que com uma diferença: é o diretor quem guarda para si o “olhar” da câmera, portanto, é quem possui um certo poder e controle sobre os acontecimentos. Então, ao invés de procurar expor fatos ou ser um observador da vida daqueles homens, prefere interagir com a realidade, criando situações de encontros que possam fazer com que a câmera revele algo inusitado, uma vez que quando os ex-combatentes começam a rememorar seus tempos de guerra, em uma conversa informal, em lugares comuns ou simbólicos para eles, se sentem mais livres para expressarem seus sentimentos e ressentimentos.⁴⁰

Outro modo, apontado por Nichols, é o *documentário reflexivo* que surgiu no início da década de 1980, dentro da proposta de um cinema antiilusionista que visava a desmistificação do processo de representação do filme. Ou seja, este tipo de documentário faz questão de mostrar para o espectador que ele não está diante do registro da realidade, mas de seu constructo. Foca a sua atenção nos processos de negociação entre o cineasta e os espectadores, logo é comum exibir seus artifícios para a fabricação da aparência do real, convidando o espectador a participar da construção de significados inerentes ao processo de representação. Portanto, no modo reflexivo o espectador é despertado para a sua própria relação com o texto filmico, ou seja, para a sua própria condição de espectador, como destaca Nichols:

O modo reflexivo é o modo de representação mais consciente de si mesmo e aquele que mais se questiona. O acesso realista ao mundo, a capacidade de proporcionar indícios convincentes, a possibilidade de prova incontestável, o vínculo indexador e solene entre imagem indexadora e o que ela representa — todas essas idéias passam a ser suspeitas.⁴¹

Assim, ao estilo de um diário cinematográfico, em *A Cobra Fumou* Vinicius Reis vai nos apresentando cada passo da realização de seu filme, não fazendo cerimônia de que ele, a equipe e a câmera apareçam no quadro. Ao nos contar as prévias de cada encontro com os ex-combatentes, o cineasta vai nos revelando os bastidores da produção do documentário, como se não tivesse nenhum segredo para esconder, pelo contrário, procura compartilhar

⁴⁰ Não quero dizer que em entrevistas realizadas em estúdios ou teatros as pessoas não se sintam dispostas a expressar seus sentimentos, mas que diante de situações criadas para certos personagens sociais um documentário pode ter acesso a uma rede de sentimentos que pegue a todos de surpresa, inclusive o entrevistado, pois não sabe o que ele mesmo irá se permitir lembrar.

⁴¹ NICHOLS (2005), Op.cit, p.166.

com o espectador das emoções e sensações resultantes dos contatos com os veteranos da FEB.

Já *Rádio Auriverde* também pode ser considerado um filme reflexivo, pela postura desmistificadora no ato do cineasta ao manusear os filmes de arquivo do cinema de propaganda da época da guerra. É que das interferências de Sylvio Back neste material vão surgindo fragmentos descontínuos que ganham uma nova lógica no documentário, negando o discurso oficial dos cinejornais e com ele a memória gloriosa da FEB que ele ajudou a construir.

Diante de tudo que foi dito a respeito destas modalidades do documentário, vemos a sua importância em determinar a individualidade de cada cineasta ao se propor a construir um significado sobre o mundo. Estilos que acabam sendo verdadeiras assinaturas capazes de revelar o compromisso ético e ideológico destes realizadores com o *outro* a ser representado.

No entanto, a todos estes conceitos soma-se mais um: “a voz do documentário”. Para Nichols, na própria história do gênero, o aparecimento de novos modos documentário sempre esteve ligado a “voz”, mas não a uma simples questão de estilo, muito menos se resume ao que é dito verbalmente pela *voz-over* (ou a Voz de Deus) ou por especialistas e autoridades que representam o ponto de vista do cineasta, tão pouco, pelo que é dito pelos atores sociais (os entrevistados). Segundo o autor esta “voz” seria constituída pela interação de todos os códigos de um filme ou, em outras palavras, como o filme organiza o material que apresenta na tentativa de transmitir um ponto de vista sobre o mundo vivido. Portanto, temos que o documentário é um argumento acerca do mundo, ou seja, este cinema apresenta uma relação indicativa com o mundo, ele possui uma “voz”, portanto, tem algo a dizer sobre o mundo. A “voz do documentário” trata-se, então, de tudo aquilo que está à disposição do poder criativo do cineasta, resumindo-se na seleção e organização de sons e imagens com o objetivo de criar uma estrutura narrativa para o filme. É o cineasta que, em conjunto com sua equipe, decide onde cortar, como montar, o que sobrepôr, como enquadrar ou compor um plano (plano geral, plano médio, etc.), quais os movimentos de câmera (panorâmica, *travelling*, etc.), se vai usar *voz-over* ou não, quais as músicas ou as trilhas sonoras mais adequadas para criar um clima ou não na cena, acrescentar comentários, usar fotografias e imagens de arquivo ou apenas as imagens filmadas *in loco* e, por final, em que tipo de representação irá se basear para que tudo isto junto, organizado, possa dar vida a uma história a partir do mundo vivido. No entender de Nichols, “a voz do documentário transmite qual é o ponto de vista social do

cinasta e como se manifesta esse ponto de vista no ato de criar o filme”,⁴² ou em outras palavras, ela nos demonstra uma perspectiva, um argumento ou encontro com o mundo vivido.

E é em relação a este encontro do cinasta com o mundo que Fernão Pessoa Ramos nos chama a atenção para o fato de que, mesmo que as fronteiras entre a ficção e a não-ficção estejam embaralhadas, é possível encontrarmos uma especificidade do campo do documentário: *a intensidade da imagem-câmera ou da tomada*. “A tomada é o recorte do mundo (constantemente atualizado) que se lança, na forma de imagem, para o espectador, sendo determinado por sua experiência. [...]. Dentro da circunstância da tomada, destaca-se um elemento: a câmera e seu modo de estar-ali, como presença”.⁴³ Para o autor a intensidade da tomada é um dos principais traços diferenciais da tradição documentária, e ela se configura a partir da idéia de que está explícito ao espectador do filme de não-ficção a presença da câmera e do sujeito que a sustenta no ato do registro, por mais ausentes que eles tentem transparecer no filme. É a experiência do espectador com este jogo duplo da imagem documental, presença/ausência, ou seja, são as marcas deixadas pelo sujeito-da-câmera nas circunstâncias da tomada que aproxima o espectador de uma força viva: a intensidade do mundo vivido.

No entanto, segundo Fernão Ramos, não devemos resumir o conceito de “sujeito-da-câmera” apenas àquela pessoa que sustenta a câmera no instante do registro, mas defini-lo como “a dimensão subjetiva que funda toda imagem-câmera”. É na circunstância da tomada que o mundo se faz presente, que deixa o seu traço no suporte (película, digital ou vídeo) da câmera e, por sua vez, esta presença do mundo refere-se a uma presença subjetiva, portanto, indiscutivelmente se faz necessária a presença de um sujeito para constituirmos esta intensidade da imagem-câmera.

Já imagens de câmera de vigilância ou de câmera-oculta são para o autor exemplos de uma “imagem-qualquer” que não conta com a presença de um sujeito. Para Ramos, o “sujeito-da-câmera” pode ser lido como uma espécie de “aura” que envolve a imagem-câmera, tornando-a algo extraordinário e intenso. O sujeito-da-câmera só existe em duas ocasiões: 1) para a circunstância do mundo vivido no qual está inserido que, por sua vez, implica em trocas com os sujeitos que também vivem essa circunstância; 2) para a experiência perceptiva e estética do espectador que, por sua vez, nunca está presente na circunstância da

⁴² NICHOLS (2005), Op.cit, p.76.

⁴³ RAMOS, Fernão Pessoa. A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa. In: *Teoria Contemporânea do Cinema Documentário e Narratividade Ficcional*. vol. 2. São Paulo: Editora Senac, 2005, p.167.

tomada. Portanto, segundo o autor, “o que constitui o sujeito-câmera e permite sua percepção pelo espectador é o traço, a marca, de caráter indicial, que o sujeito-da-câmera deixa em um suporte que ‘transcorre’ na câmera à medida que ‘transcorre’ a circunstância.”⁴⁴

Como se vê, todos estes conceitos aqui trabalhados, da “segunda realidade” à intensidade da tomada, somam um verdadeiro arsenal de ferramentas interpretativas e analíticas imprescindíveis para o estudo que proponho aqui desenvolver.

Ferramentas teóricas que nos ajudam a evitar aquelas análises reducionistas ao abordar filmes como *Rádio Auriverde*, de Sylvio Back. É simplista demais ler o filme de Back sob a impressão de uma ofensa e desprezo pela imagem dos febianos, como se o diretor desejasse intencionalmente ter feito um filme para ridicularizar os ex-combatentes e a sua memória. Veremos mais adiante que o cineasta visa outro alvo que não a FEB. Mas o que nos interessa aqui é compreender que o diretor adotou uma postura reflexiva diante da memória audiovisual dos ex-combatentes brasileiros.

Para narrar o episódio da participação do Brasil na Segunda Guerra Mundial, o diretor utilizou imagens da época registradas, dentre outros, pelos cinejornais *Us Army e Us Signal Corps*, ambos dos EUA, e pelo *Cine Jornal Brasileiro*, uma produção do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) do Estado Novo. Em *Rádio Auriverde*, Sylvio Back se propõe a desconstruir estes documentos audiovisuais, a fim de que os discursos enfadonhos, doutrinários da época percam toda a força simbólica diante do espectador de hoje. As imagens de arquivo que antes procuraram legitimar a participação do Brasil no combate mundial, sob uma perspectiva oficial, servem agora a um outro discurso, que por meio da ironia apresenta uma FEB despreparada militarmente e desprovida belicamente que, por ventura, teve uma participação ínfima no conflito, resultando apenas em mortos e feridos.

Então, aqui, é preciso notar que a ironia em *Rádio Auriverde* não é uma escolha gratuita do cineasta, a fim de magoar os sentimentos daqueles que acreditam no heroísmo patriótico dos pracinhas, inclusive dos sentimentos dos próprios ex-combatentes, mas parte de uma estratégia discursiva comum nos documentários reflexivos. A ironia nestes filmes é uma maneira de provocar um despertar do 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. É verdade que Sylvio Back não nos oferece caminhos

⁴⁴ RAMOS (2005), Op.cit, p.186-187.

para uma representação dos febianos que leve em consideração seus sentimentos e ressentimentos. Mas serviu como uma provocação, um alerta.

Já sob outros aspectos, ao assistirmos filmes como *A Cobra Fumou* (Vinicius Reis, 2002) e notarmos que o cineasta opta por uma representação mais participativa do mundo dos ex-combatentes brasileiros é que percebemos o quanto são valiosas cenas como a protagonizada por um febiano ao lembrar da sua participação e do irmão na Segunda Guerra Mundial. O filme de Vinicius Reis funciona como um verdadeiro diário cinematográfico em que o diretor vai registrando na película os seus encontros com os seus personagens sociais, seja no Brasil ou na Itália.

Em um destes encontros a sua câmera tem a oportunidade única de registrar o momento fugaz da lembrança da dor de um ex-combatente. Enquanto a câmera do diretor filmava uma conversa descontraída de alguns febianos, aglomerados em uma calçada de um bairro popular, onde antes só residiam ex-combatentes e suas famílias, recordando e contando a respeito da temporada que passaram no campo de batalha da Itália, um outro veterano se aproxima do grupo e começa um diálogo com o cineasta. Diálogo que na verdade acontece com a câmera ou em termos fílmicos com o espectador. O ex-combatente mostra para a câmera um quadro em que está emoldurada uma foto sua e de seu irmão mais velho em trajes militares. Os dois irmãos haviam participado da mesma guerra, no entanto, o ex-combatente nos conta que ao chegar ao *front* ficou sabendo que o irmão, que havia sido voluntário e enviado no primeiro contingente, morrera em combate. Neste instante, o febiano não se contém e chora ao lembrar a perda do irmão mais velho, enxuga as lágrimas, mas não consegue continuar o depoimento. Vai embora sem se despedir, enquanto que a câmera de longe acompanha a sua saída do plano, sem se preocupar em registrar as imagens dos outros companheiros que comentam o acontecido. Alguns minutos depois, a câmera se recompõe.

Nota-se, então, que o filme *A Cobra Fumou* só teve acesso àquela realidade, ou melhor, à intensidade do mundo vivido porque se permitiu explorar as circunstâncias da tomada a partir de uma postura participativa, convidando os espectadores a silenciosamente observar, contemplar as dores de um recordar. Em outras circunstâncias provavelmente não teríamos o registro destes sentimentos, destas memórias, uma vez que se tratou de um acaso que jamais se repetirá diante da câmera. É verdade também que a câmera não nos dá acesso às imagens deste rememorar, algo particular, reservado ao febiano. Ele não se permite a narrar as lembranças, pelo contrário, elas o silenciam. E a câmera (o sujeito que a empunha) não se

atreve a perguntar. Nem era necessário, o pranto do velho combatente já traduzia tudo, era a prova de que a guerra não perdoa, de que nem mesmo aqueles que sobreviveram voltaram ilesos, sem feridas, mesmo que na alma. De um encontro não marcado, a câmera de *A Cobra Fumou* presencia imagens involuntárias de uma memória-afetiva de um ex-combatente, imagens de um passado inacessível, mas que emerge em forma de “relâmpago” para depois desaparecer definitivamente. Nestes termos, o documentário também se apresenta para nós como um tributo à memória.

1.2 - O documentário como “memória”

Pobreza de experiência: não se deve imaginar que os homens aspirem a novas experiências. Não, eles aspiram a libertar-se de toda experiência, aspiram a um mundo em que possam ostentar tão pura e tão claramente sua pobreza externa e interna, que algo de decente possa resultar disso. Nem sempre eles são ignorantes ou inexperientes. Muitas vezes, podemos afirmar o oposto: eles “devoraram” tudo, a “cultura” e os “homens”, e ficaram saciados e exaustos.⁴⁵

Debaixo da sombra de uma eminente segunda guerra na Alemanha, Walter Benjamin já traçava em 1933 um quadro perturbador de nossa sociedade. A entrada do homem na modernidade significara a destruição paulatina da sua capacidade de experimentar o mundo, portanto, de formular a sua própria tradição. O homem moderno perdera o vínculo com a tradição, não sendo mais capaz de estabelecer uma relação análoga entre o antigo e o atual, entre o passado e o presente. Este homem moderno somente enxerga, mesmo que difuso, o futuro; mas um futuro projetado somente nas conquistas tecnológicas, longe de qualquer preocupação com o uso desta técnica. Nestes termos, temos que concordar “onde há progresso, há também as vítimas deste progresso”, para parafrasear outro filósofo frankfurtiano, Herbert Marcuse. E o pior de tudo isto é sabermos que estas vítimas resultam de uma produção racional do horror, ou nas palavras de Zygmunt Bauman de que foi “o mundo racional da civilização moderna que tornou viável o Holocausto”, ou alguém vai discordar de que as câmeras de gás ou as armas de destruição em massa foram invenções de

⁴⁵ BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: *Obras escolhidas I*. Magia e técnica, arte e política. v.1. São Paulo: Brasiliense, 1987, p.118.

técnicos, pesquisadores, cientistas que passaram pelos bancos das universidades espalhadas pelo mundo e encontraram incentivos dos seus países para tais empenhos.

Como se vê, o tecnicismo imperou nos últimos séculos, desprezando qualquer sinal de possíveis desvios éticos em nossa sociedade, ocultando opressões e sujeitando o homem moderno à destruição de sua experiência, não cabendo mais a ele contemplar a vida no que ela tem de mais intenso, pleno. Pelo contrário, no entender de Benjamin, uma nova regra impera na vida moderna: a de que o homem deve aprender a evitar ou interceptar os choques, ou em outros termos, acostumar-se a experimentar os choques a partir do contato com as multidões urbanas, na vivência na linha de montagem e, inclusive, na sala escura do cinema, como rapidamente foi mencionado em outro momento deste capítulo.

E a guerra moderna é um exemplo de como o homem teve que aprender rapidamente a interceptar os choques. No caso do combatente era uma questão de sobrevivência. Ter medo da morte ou de matar, ter compaixão pelo inimigo ferido, sofrer pelo amigo morto em combate são sentimentos que não combinam com a realidade do *front*, apesar de sabermos que são inerentes às situações de guerra. Em combate os soldados vão aprendendo aos poucos a interceptar estes sentimentos, um caminho que os leva a transporem a própria dignidade humana, como nos relata Ferdinando Palermo que, quando foi convocado para servir numa companhia de fuzileiros da FEB, era alfaiate: “todo o sentimento que eu tinha foi perdido na guerra, que destrói tudo. Ela destrói todo o seu sentimento humano, e você passa a ser um bicho. No início, a desgraça que nos cercava impressionava muito, mas com o passar do tempo, comecei a achar tudo aquilo comum. [...] Fiquei completamente desumano, perdi todo o amor que sentia pelo semelhante.”⁴⁶

Mas o fato destes homens estarem submetidos a uma exigência de evitar os choques não equivale a dizer, mesmo nos termos benjaminianos, que não tiveram experiência nenhuma na guerra. Ao contrário, foram submetidos a experiências intensas de crueldade, de medo, humilhação, ódio, dor, angústia, saudade, etc, que ultrapassaram todas as barreiras da comunicação. O que Walter Benjamin tinha percebido em meados da década de 1930 era que, em geral, os ex-combatentes da Primeira Guerra Mundial, tinham voltado em silêncio dos campos de batalha. Assim, segundo o autor, se havia uma pobreza de experiência esta era no campo da comunicação. Não apenas pelo fato de terem sido proibidos oficialmente de contarem suas histórias de guerra, o que não era incomum, mas porque o que estes homens

⁴⁶ PALERMO, Ferdinando apud MAXIMIANO, Cesar Campiani. A tarefa rotineira de matar. *Nossa História*. v. 2, n. 15, jan. 2005. p.29.

vivenciaram intensamente e presenciaram nos campos de batalha não podia ser (ou dificilmente seria) traduzido em palavras. E no pós Segunda Guerra Mundial não foi diferente. Que palavras usar para significar a visão de uma pilha de corpos humanos decompondo a céu aberto. “Horror?” — não era o suficiente.

Na época, o autor alemão já chamava a atenção para um outro aspecto da modernidade: a perda da nossa faculdade de contar histórias, de trocar experiências. Na sociedade pós-industrial o *Narrador* já era um personagem em extinção, processo que veio sendo desenvolvido concomitantemente com os avanços das forças produtivas. Segundo Walter Benjamin, o narrador é a figura capaz de sintetizar uma época em que o homem ainda experimentava sua relação com o *outro* e com a natureza, ou seja, a matéria da narração e sua condição de existência era a própria “experiência”. A narração foi durante séculos o instrumento da manutenção da tradição; o fato de transmitir o conhecimento e a cultura de pessoa a pessoa fazia dos narradores indivíduos importantes para a sociedade, mereciam ser ouvidos, pois eram homens que sabiam dar conselhos, eram homens sábios, segundo o filósofo alemão. Assim, se exigia do narrador uma capacidade de transformar a sua “experiência”, e a do *outro*, em algo digno de ser contemplado pelos ouvintes. Não interessava à narrativa transmitir algo por si só, o “puro em si da coisa”, mas mergulhar na vida do narrador e de lá irromper como “experiência”.⁴⁷

Como se vê, a narração nos remete a uma sociedade artesanal, pré-industrial, onde a sabedoria, a tradição, a experiência eram compartilhadas por meio da transmissão oral. Já na vida moderna não há tempo nem espaços que privilegiem a relação de um indivíduo com o *outro*, a comunicação interpessoal perde lugar para a impessoalidade dos meios técnicos. O romance, vinculado ao livro, é o primeiro indício da morte da narrativa, segundo o autor. Por excelência, a leitura de um romance (ou de um livro) é um ato solitário, em que separa o narrador (ou melhor, o escritor ou romancista) de seu público, desfavorecendo qualquer tentativa de transmissão de experiência. Então, o que resta ao leitor de romance é “a esperança de aquecer sua vida gelada com a morte descrita no livro.”⁴⁸

E o que dizer da imprensa, do predomínio da informação jornalística que ao desejar ser a ponte entre o leitor e o fato “em si” não se preocupa em transmitir e nem mesmo em habitar a “experiência” do leitor, segundo Benjamin. Se na narrativa temos as marcas do

⁴⁷ BENJAMIN, Walter. O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Obras escolhidas I. Magia e técnica, arte e política*. v.1. São Paulo: Brasiliense, 1987, p.197-221.

⁴⁸ Idem, p.214.

narrador, assim como no vaso da argila ficam os vestígios do oleiro, no jornal só nos restam os borrões de tintas das máquinas tipográficas, uma operação tipicamente industrial.⁴⁹

Diante disto, e em consonância com o pensamento benjaminiano, poderíamos acreditar que as experiências dos ex-combatentes estariam condenadas ao esquecimento, até mesmo porque se encontravam silenciados, poucas vezes tinham a oportunidade de exercer cotidianamente (portanto, naturalmente) a sua capacidade de contar histórias. Quando retornaram dos campos de batalha poucas eram as pessoas que se interessavam por estas histórias, uma vez ou outra os familiares e alguns amigos íntimos eram os seus únicos ouvintes. Sem poder narrar e compartilhar suas experiências, o ex-combatente ia interiorizando cada vez mais os ressentimentos daquela época, como por exemplo a culpa, resultando de um modo geral em neuroses de guerra.

Mas estas experiências não estariam totalmente perdidas para Walter Benjamin desde que o homem moderno despertasse para a necessidade de retomar os vínculos com a tradição, mas não em um sentido nostálgico. “Sem dúvida, somente a humanidade redimida poderá apropriar-se totalmente do seu passado”, dirá o filósofo.⁵⁰ Para o autor é através da rememoração que o homem poderia fazer um movimento de retorno à origem, movimento que, aliás, só poderia ser reconhecido como uma restauração incompleta do passado. Ao procurar dialogar com a corrente historicista, Walter Benjamin descarta a pretensão destes historiadores em fornecer uma descrição exata do passado e nos alerta que “a história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’”,⁵¹ em outras palavras, a narração do passado sempre exige um alerta, pois é escrito no presente e para o presente, portanto, o historiador é o responsável por um passado sempre ameaçado pelos interesses do presente. E em se tratando das imagens do passado dos ex-combatentes veremos mais adiante que é uma constante serem submetidas ao trabalho do esquecimento, como se assim fosse possível cicatrizar as feridas que insistem no pós-guerra a permanecerem latentes em nossa sociedade.

⁴⁹ Entretanto, vale destacar que para Walter Benjamin todas estas evoluções técnicas que culminaram no fim da narrativa não devem ser lidas como um retrocesso ou um avanço para a sociedade, mas refere-se ao processo como uma transformação na percepção social, uma metamorfose na relação do público com a obra de arte. Para uma abordagem mais detalhada, ver o conceito de *aura* desenvolvido pelo autor em seu ensaio clássico *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Ver em *Obras escolhidas I. Magia e técnica, arte e política*. v.1. São Paulo: Brasiliense, 1987, p.164-196.

⁵⁰ BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: *Obras escolhidas I. Magia e técnica, arte e política*. v.1. São Paulo: Brasiliense, 1987, p.223.

⁵¹ Idem, p.229.

Sendo assim, segundo Jeanne Marie Gagnebin, a exigência de rememoração do passado em Benjamin não pode ser lida apenas como uma mera restauração do passado, mas como “uma transformação do presente tal que, se o passado perdido aí for reencontrado, ele não fique o mesmo, mas seja, ele também, retomado e transformado.”⁵² Aqui dois conceitos são caros ao pensamento benjaminiano a respeito da memória: *vivência* e *experiência*. Baseado na oposição freudiana consciência/memória, o autor nos apresenta a vivência como todas aquelas impressões da vida cujo o efeito de choque é interceptado pelo sistema percepção/consciência, ou seja, tornam-se conscientes. E por estas vivências serem matérias da consciência, elas desaparecem instantaneamente, sem terem a chance de se incorporarem à “verdadeira” memória. Já aquelas experiências, excitações da vida que jamais se tornaram conscientes devido a ação do psiquismo, são remetidas ao inconsciente onde deixam nele rastros duráveis.

Assim, para Benjamin, é a experiência que se assenta na “verdadeira” memória do homem, uma vez que a “lógica benjaminiana” obedece a seguinte ordem: quanto maior a atividade do fator choque nas impressões da vida, maior será a atuação do consciente em proteger-se contra estes estímulos; e quanto maior for o êxito desta operação, menos estas impressões serão incorporadas ao campo da experiência, conseqüentemente, corresponderão à vivência.⁵³

Decorrente destes dois conceitos e da sua paixão pela obra e o pensamento do escritor francês Marcel Proust, Walter Benjamin formula uma nova dicotomia: *memória voluntária/vivência* e *memória involuntária/experiência*. A única forma de termos acesso às imagens do passado, de efetuarmos uma busca do tempo perdido, só seria possível por meio da memória involuntária, diria o filósofo. A memória involuntária é a única capaz de mergulhar suas raízes na experiência. Enquanto isto, a memória voluntária seria todas aquelas lembranças a que temos acesso por meio da atividade do intelecto. Esta corresponderia às “gavetas” de nossa memória que poderíamos abrir quando desejássemos, porém, o que está ao nosso alcance são somente recordações, ela não é capaz de captar as dimensões afetivas do passado.

Sob este aspecto, para Benjamin, se procuramos alcançar a dimensão afetiva e descontínua da vida, portanto, recuperar as imagens do passado, mesmo que seja por alguns instantes, então, temos que nos dirigir à memória involuntária, àquela que nos dá acesso às

⁵² GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1994, p.19.

⁵³ BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: *Obras escolhidas III*. Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo. v.3. São Paulo: Brasiliense, 2000 (segunda reimpressão), p.111.

experiências que temos com o mundo vivido. Assim, a busca pelo passado ou por seus fragmentos escapa ao intelecto, exige um exercício do homem em retomar a sua capacidade de perceber os signos e os sinais deste passado que surge como um relâmpago, que emerge no presente carregado de uma força marcada por emoções e afetos.

Em se tratando de perpetuar a experiência, vimos que para o autor alemão faz-se necessário que ela venha acompanhada de uma tradição a ser compartilhada e retomada na continuidade da palavra transmitida, como o conhecimento transmitido de pai para filho que encontrávamos nas “comunidades artesanais”. Daí a importância do ato de rememorar para a sociedade moderna, atividade que traz no seu cerne o reconhecimento do homem da perda de sua tradição e da necessidade de começar tudo de novo, no sentido de uma história como construção contínua. Não se trata de esquecer ou negar o passado, como desejam alguns revisionistas da história, mas de destruí-la para que possa ser recontada, que novos sentidos possam lhe ser atribuídos, principalmente no tocante àquelas vozes que foram esquecidas, silenciadas. E os ex-combatentes brasileiros da Segunda Guerra Mundial são um exemplo.

Então, o ato de rememorar assume uma conotação revolucionária que para Walter Benjamin só encontraria correlato em uma arte comprometida a executar um potencial de experiência, de crítica e de revelação (no sentido de salvação de significados ocultos). O que acredito ser possível ao compreendermos a essência dos filmes documentários: o encontro do cineasta com o mundo vivido e o *outro*. Ao permitir ao *outro* rememorar ou reler o seu passado, os seus traumas, as suas experiências, o documentário torna-se um lugar afetivo da memória. Por isto escolher filmes como *Rádio Auriverde*, *Senta a Pua!*, *A Cobra Fumou* e *O Lapa Azul* para compreendermos como sessenta anos depois a memória da participação do Brasil na Segunda Guerra Mundial ganha as telas do cinema, realimentando-se de significados do presente e transformando-a em alguma direção. Está em jogo aqui o compromisso ético de seus realizadores com um dever de memória.

Neste sentido, o filme documentário é uma saída para a recuperação da força da tradição oral, da figura do narrador ou do contador de história, como desejava Walter Benjamin. É por meio do documentário que podemos ter o acesso, mesmo que limitado, aos traços afetivos que compõem esta memória. É claro que isto dependerá de como o cineasta irá escolher representar o mundo vivido.

Mas é preciso esclarecer que não nos interessa identificar possíveis traços das imagens do passado nos filmes, mas compreender como estas são reatualizadas no presente, portanto, articuladas em um discurso fílmico, sempre tendo como direção as palavras de Jacy Alves de

Seixas de que “uma das funções da memória é a de *atualizar as lembranças agindo* [grifo da autora]”,⁵⁴ o que equivale dizer que o documentarista assume em seus filmes sempre uma perspectiva de compromisso com o passado, seja ele qual for. Como exemplo podemos dizer o seguinte: é verdade que nenhuma imagem do horror da guerra é capaz de explicar o processo de destruição e desumanização daqueles homens, no máximo servem como ilustrações terríveis; no entanto, estas mesmas imagens em um documentário podem ser trabalhadas, articuladas, para que não sejam apenas lidas como imagens de arquivo dos campos da morte, mas que possam servir como uma provocação, um alerta para a humanidade de que é preciso não esquecer. Desta forma, concordo com Susan Sontag de que

Mostrar um inferno não significa, está claro, dizer-nos algo sobre como retirar as pessoas do inferno, como amainar as chamas do inferno. Contudo, parece constituir um bem em si mesmo reconhecer, ampliar a consciência de quanto sofrimento causado pela crueldade humana existe no mundo que partilhamos com os outros. [...] As imagens dizem: é isto o que seres humanos são capazes de fazer — e ainda por cima voluntariamente, com entusiasmo, fazendo-se passar por virtuosos. Não esqueçam.⁵⁵

Em outras palavras, o documentário nos interessa menos pelo que testemunha e registra e mais pelo *como* opera um discurso fílmico sobre o passado, levando sempre em consideração a sua tríade identitária: registro *in loco*, criatividade e ponto de vista. Aqui os depoimentos e as entrevistas dos ex-combatentes (no nosso caso) ou dos personagens sociais destes filmes não são interpretadas como imagens (e sons) únicas e verdadeiras de um passado, mas imagens (e sons) que nos dão acesso a um passado atualizado no “tempo saturado de agora” a partir do encontro do cineasta com os atores sociais. E o que resulta deste encontro ainda não é o nosso objeto, mas sim a operação, a articulação deste passado no filme, uma obra do presente. O que procuramos é o sentido fílmico atribuído a estas imagens do passado, que justapostas ou associadas a outros elementos fílmicos (imagens de arquivo, fotográficas ou cinematográficas, reconstituições de acontecimentos, músicas e trilhas, etc) ajudam a compor “a voz” do documentário. Um indicativo do argumento do diretor a respeito do mundo vivido, portanto, de um presente que procura recuperar a

⁵⁴ SEIXAS, Jacy Alves de. Percursos de memórias em terras de história: problemas atuais. In: BRESCIANI, Stella. NAXARA, Márcia. *Memória e (re)sentimento: indagações sobre uma questão sensível*. Campinas, SP: Unicamp, 2001, p.53.

⁵⁵ SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Cia das Letras, 2003, p.95-96.

memória viva do passado, mas agindo sobre ela. É um uso político das imagens do passado, no sentido de salvá-las do esquecimento e da negação, e da descontínua vida moderna, compreendendo que “a verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido”.⁵⁶ Portanto, é uma imagem única, insubstituível do passado que se enfraquece com cada presente que não soube reconhecê-la.

Pierre Nora nos lembra que “a memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; a história, uma representação do passado” e, neste sentido, arrisco aproximar a atividade do historiador com a do documentarista, evidentemente respeitando suas especificidades. É verdade que o cineasta tem uma liberdade de criação que o historiador não tem, mas até mesmo no filme documentário esta liberdade é mediada pela ética, recordando de que se trata de um filme marcado pelo encontro com o *outro*, pela invasão da intimidade do *outro*, o que exige uma postura no olhar que se aproxima do olhar do historiador, principalmente daquele historiador preocupado em vasculhar o sensível na constituição do passado.

Segundo Bill Nichols, o encanto e o poder do documentário está em que dele não tiramos apenas prazer, mas também um sentido, uma direção do mundo. O documentário é uma representação engajada do mundo, portanto, a relação do espectador com respeito à imagem “está invadida por uma consciência da política e da ética do olhar [tradução minha]”.⁵⁷ Então, o documentarista se assemelha ao historiador, é um lembrete, como nos diz Peter Burke, sua tarefa é lembrar às pessoas o que elas gostariam de ter esquecido.

Em relação ao entrecruzamento entre memória e esquecimento, temos que estes laços entre presença e ausência do passado sofrem ambas manipulações, negações que são determinadas por interesses, ressentimentos etc. Desta forma, segundo Jacy Alves de Seixas, memória e esquecimento devem ser lidas como linguagens simbólicas, portanto, carregadas de afetividade, seja positiva ou negativa, possibilitando que o passado seja não somente reconhecido, mas também construído sempre com uma perspectiva para o futuro.⁵⁸

⁵⁶ BENJAMIN (1985), Op. cit., p.224.

⁵⁷ NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Buenos Aires, Argentina: Paidós, 1997, p.116.

⁵⁸ 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.166.

Construção que aqui, para a autora, soa melhor como uma atualização do passado, sempre trazido à tona no presente como algo vivo e atual, portanto, recriado.

É sob este aspecto de uma memória afetiva e viva que considero o filme documentário uma atividade de luto. O documentário não permite que os rastros, os vestígios do mundo vivido se apaguem, sejam esquecidos. Nestes termos, para Jeanne Marie Gagnebin, a “verdade do passado” refere-se a uma ética da ação presente. Ação que se configura como uma luta contra o esquecimento e a denegação, ou em outras palavras, contra a morte e a ausência.⁵⁹ Este é o compromisso assumido pelos filmes documentários, inclusive pelos aqui selecionados. Mesmo que apresentem perspectivas distintas em tratar a memória e a imagem dos ex-combatentes brasileiros, significando-os ora como heróis ora como anti-heróis, a ponto de sacrificar as reservas simbólicas eternizadas pelo discurso oficial sobre a FEB, filmes como *Rádio Auriverde*, *Senta a Pua!*, *A Cobra Fumou* e *O Lapa Azul* trabalham para que o passado da participação dos brasileiros na Segunda Guerra Mundial não desapareça ou não seja silenciado debaixo de mitos, atualmente incapazes de traduzir as experiências e a história destes ex-combatentes, como procurarei demonstrar no próximo capítulo.

Desta forma, o filme documentário nos surge como um dispositivo adequado para os rearranjos da memória, para que o passado irrompa no presente sob a forma de silêncios, pausas, hesitações, sofrimentos, uma vez que, para além das intenções do cineasta, pode-se ter acesso ao que não se deixa traduzir em palavras. O inenarrável é escamoteado entre os silêncios e os tropeços dos depoimentos, nas rugas das faces, nas vozes trêmulas e embargadas, nos olhos lacrimejados, no incômodo e mal-estar dos narradores (atores ou personagens sociais) que se faz presente diante da matéria-prima da memória: as dimensões afetivas de suas vidas em contato com o mundo. E para o filme documentário também vale a máxima de Walter Benjamin a respeito do narrador: quanto maior for a naturalidade com que os depoimentos dos atores sociais acontecem diante da câmera, mais facilmente a sua história será incorporada à experiência do espectador que, dificilmente, irá resistir a recontá-la.⁶⁰

Entretanto, o caminho para as imagens do passado não se dá apenas pelo exercício de entrevistas no documentarismo, que já se consagrou como um cacoete do documentário brasileiro, tanto cinematográfico quanto televisivo, como demonstrou Jean-Claude Bernardet em 1985. Segundo o autor, depois do fascínio que o som direto provocou nos cineastas, proporcionando a descoberta da fala, da possibilidade de dar voz ao povo e etc, o

⁵⁹ GAGNEBIN, Jeanne Marie. Verdade e memória do passado. *Projeto História*, São Paulo, PUC, v.17, 1998, p.219-221.

⁶⁰ BENJAMIN (1985), Op.cit, p.204.

documentário veio perdendo a sua capacidade de observação, que tanto caracterizou os documentários da década de 1960, herdeiros do gravador Nagra, e tão pouco se preocupa em valorizar a provocação ou a interferência no mundo vivido. A própria relação entre as pessoas filmadas desaparece em função de uma outra relação: cineasta/entrevistado. Sendo assim, este predomínio da entrevista nos filmes documentários inverte o sentido do gênero: ao invés de ser uma busca por descobrir o mundo por meio do encontro com o *outro*, o documentário acaba se consagrando como um espaço narcísico do cineasta. Nas palavras do autor:

Existe um espaço da entrevista: o entrevistado fica no campo da câmera, geralmente de frente (de costas apenas quando o depoente não quer ser identificado); seu olhar passa rente à objetiva, à direita ou à esquerda, em direção ao entrevistador, que costuma ser o próprio realizador e que faz a pergunta à qual o entrevistado responde (é o tal do $\frac{3}{4}$ frente). Que este seja um sem-teto ou um sociólogo que fala dos sem-teto, seja o cego ou a vidente, o dispositivo espacial é o mesmo. Tal dispositivo tem um centro imantado que é o lugar ao lado da câmera onde se encontra o diretor (ou atrás da câmera, se ele mesmo estiver operando).⁶¹

O que incomoda Bernardet é que em geral o documentário passou a desprezar a possibilidade de diálogo entre as pessoas, centrando-se na imagem (ou na personalidade) do realizador, diferente do que faz Eduardo Coutinho ao priorizar um cinema “com o *outro*” e não “sobre o *outro*”, criando um dispositivo que ele mesmo denominou de “cinema de conversa”. Basta um lugar improvável — um edifício em Copacabana — e pessoas que gostam e saibam contar histórias (os verdadeiros narradores) para o cineasta nos proporcionar o acesso a um universo habitado por pessoas e experiências singulares, um “filme vivo” como *Edifício Máster* (2002), marcado pela casualidade, pela improvisação e pela relação amigável do cineasta com o *outro*, uma prática corrente nos documentários de Coutinho.

Desta forma, podemos dizer que o documentário ao guiar-se pelo artifício da simples entrevista limita-se a obter, muitas vezes, somente o que a pergunta do diretor pode motivar. No caso dos filmes sobre a FEB e a participação do Brasil na Segunda Guerra Mundial são raras as vezes que escapam da relação cineasta/entrevistado, como na seqüência de *A Cobra*

⁶¹ BERNARDET, Jean-Claude (1985). *Cineastas e imagens do povo*. 2ª edição. São Paulo: Cia das Letras, 2003, p.286.

Fumon que já tratamos aqui. Seqüência marcada pela casualidade, em que um ex-combatente narra a sua história e a do irmão mais velho enviados para a guerra na Itália; ele sobrevive para carregar consigo um dever de rememorar o irmão morto (aqui transfigurado em um herói particular), o que no filme de Vinicius Reis acontece de forma espontânea diante da câmera; o diretor prioriza não intervir na narrativa do ex-combatente que reveza o olhar entre a câmera e a fotografia dele e do irmão em trajes militares, uma relação que não evita que — enquanto ele recorda o irmão — todos ao seu redor, inclusive o cineasta e a sua equipe, tenham um rápido contato com as dimensões afetivas da memória deste expedicionário, que no tempo presente é traduzida como dor, tristeza, lágrimas e o silêncio que a câmera não deixa de registrar. Qualquer pergunta naquele instante colocaria tudo a perder, cabia somente ao cineasta acompanhar a intensidade da vida, as recordações, já que depois na película nos restaria apenas um rastro desta vida, determinada pela indiscutível presença subjetiva do realizador, uma vez que, no caso do filme, só podemos falar em intensidade da imagem-câmera, como nos demonstrou Fernão Ramos.

Mas o que predomina nestes filmes são as lembranças voluntárias da guerra, ou seja, aquelas sujeitas ao que os ex-combatentes desejam recordar ou não, o que torna o acesso à dimensão afetiva da memória, ainda mais, uma tarefa de observação e paciência à espera do que uma pergunta pode provocar. Por isto, devemos nos atentar para aquilo que extrapola o discurso, a oralidade, que são as marcas dos gestos, olhares, silêncios etc., sinais do inenarrável. Atributo que acompanha o rememorar dos ex-combatentes, daí a importância destes signos na construção da FEB, que veremos em outro capítulo.

Enquanto isto, compartilharemos um ponto comum: não há regras ou modelos fechados de como representar o passado nos filmes documentários, há sim escolhas de como se dirigir a este passado, de como fazê-lo cintilar no presente. É o que procurou Claude Lanzmann ao realizar *Shoah* (1985), um longa-metragem de mais de nove horas de duração sobre os sobreviventes do holocausto do povo judeu. Lanzmann visitou os campos de concentração na companhia dos sobreviventes com objetivo de provocar neles o surgimento da memória, uma reminiscência, uma imagem viva do passado que só pode, no presente, materializar-se em forma de “pesadelo transmitido por meio da palavra”, no dizer de Vicente Sánchez Biosca. O filme *Shoah* é uma advertência para o presente de que as imagens de terror que as tropas Aliadas depararam nos campos de concentração já não existem mais, o que existem são lugares mudos, desertos, silenciados pelo tempo e o esquecimento. Então, segundo Biosca, em *Shoah* a oralidade assume o dever de inscrever o vivido para que depois

desapareça definitivamente, já que “se existem imagens documentais no filme de Lanzamann, estas nascem do encontro entre os lugares do passado tal e como tem permanecido e a palavra dos sobreviventes.”⁶²

No entanto, *Shoah* ou qualquer outro filme documentário não deve ser tomado como um modelo rígido de representação do passado, um norte para novas produções, mas apresentar-se como uma busca constante e inovadora por este passado, mas não no sentido de apropriarmos dele como uma verdade, uma vez que esta “verdade do passado” só é possível em termos de uma ética da ação presente, o que nos leva a acreditar que “a preocupação com a verdade do passado se completa na exigência de um presente que, também, possa ser verdadeiro”, conforme as palavras de Jeanne Marie Gagnebin.⁶³ E esta é uma perspectiva que perpassa o trabalho do documentarista. Portanto, se o filme é testemunho de algo é do encontro do cineasta com o *outro* e o mundo, o que equivale dizer que o filme documentário é um convite ao espectador a compartilhar de um presente verdadeiro que permite que às vezes o passado cintile como num “instante de perigo”, parafraseando Walter Benjamin.

Nestes termos, o filme documentário é também um “lugar de memória”, ou seja, são materializações de uma vontade de memória, seja a do cineasta (o realizador e a sua equipe) ou dos atores sociais, que são produzidas em um sentido de vigilância do presente, como uma atividade afetiva empenhada “em bloquear o trabalho do esquecimento, fixar um estado de coisas, imortalizar a morte, materializar o imaterial”.⁶⁴ E é isto que o torna fascinante.

1.3 – O documentário como “identidade”

Em se tratando de um “lugar de memória”, o filme documentário nos permite o acesso apenas aos rastros da “verdadeira imagem do passado”. Então, se o homem moderno foi sentenciado ao esquecimento e à perda da experiência, restou-lhe apenas os arquivos, os documentos, as imagens e sons como refúgios dos traços ou restos de uma memória viva que se permitiu ser cristalizada no tempo. Cristalizada, não é mais a memória-viva dos grupos sociais, mas sua representação.

⁶² BIOSCA, Vicente Sánchez. Imágenes marcadas a fuego. Representación y memoria de la *Shoah*. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v.21, n.42, 2001, p.290.

⁶³ GAGNEBIN (1998), Op. cit., p.221.

⁶⁴ NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*, São Paulo, PUC, n.10, dez. 1993, p.22.

Assim, a materialização destes resíduos mnêmicos passa a ser um dever, em que o rememorar é uma exigência e não mais um ato espontâneo e autônomo. Daí a necessidade dos lugares de memória, como os museus, as festividades, os monumentos e santuários, as associações e clubes — e o filme documentário, acrescento — em uma sociedade como a nossa que perdeu gradativamente a sua capacidade de narrar e conservar suas tradições, seus valores e suas experiências, no entender de Pierre Nora. Em um mundo cada vez mais padronizado pela globalização tecnológica e econômica, imerso em um cenário de práticas sociais dessacralizadas e desritualizadas, estes vestígios de memória apenas nascem e sobrevivem da necessidade de determinados grupos sociais em lembrar. Ou seja, os lugares de memória só existem porque os grupos sociais vêm seu passado ameaçado pelo esquecimento. O que acontece com a memória dos ex-combatentes brasileiros que, desde o pós-guerra (ou até mesmo antes de embarcarem para Nápoles), sofre os mais diversos usos e deformações.

No tocante a estes usos ou articulações (ou atualizações) voluntárias das imagens do passado nos filmes documentários, percebemos que identidades sociais são forjadas. E por identidade entendemos tudo aquilo que traduz quem somos “nós” e, por sua vez, diferencia o “nós” do “outro”. É a fonte de significados e experiências que deve ser reconhecida e compartilhada por um povo ou um grupo social. Incorporados (significados e experiências) nos fazem sentir pertencer e participar do grupo. Logo, passamos a ter a noção de nossa identidade somente quando o sentimento de pertencimento entra em crise, quando em um movimento de transformação somos levados a construir novos significados capazes de nos unir, novamente, uns aos outros. Nas palavras de Bauman, “a idéia de ‘ter uma identidade’ não vai ocorrer às pessoas enquanto o ‘pertencimento’ continuar sendo o seu destino, uma condição sem alternativa.”⁶⁵

No caso do documentário, é evidente que ao ser o produto do encontro do cineasta com o *outro* (os atores sociais) é inegável o choque de identidades, muitas vezes o realizador vem de um grupo muito distinto dos atores sociais. Então, por mais que o sujeito-câmera escolha observar as ações cotidianas das pessoas representadas, sem nelas interferir, como se a realidade acontecesse diante da câmera, a “voz do documentário” ou a voz da autoridade sempre pertencerá ao realizador. É ele que decide como a câmera vai se portar diante da “vida como ela é”, é ele que orchestra, na montagem, as outras vozes (a dos atores sociais) para

⁶⁵ BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. entrevista a Benedetto Vecchi. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005, p.17-18.

compor a sua representação sobre o mundo vivido. Agora, também é verdade que a realidade não pertence ao documentarista, ele não é o seu guardião, no mínimo, um mediador do processo da natureza e da vida humana.

Por outro lado, esta mediação que sugere o filme documentário não escapa do jogo de presença/ausência que também permeia a identidade como um processo construtivo de significados. O *que e como* lembrar é determinado pelos grupos sociais, em que o “silêncio sobre o passado, longe de conduzir ao esquecimento, é a resistência que uma sociedade civil impotente opõe ao excesso de discursos oficiais”,⁶⁶ no entender de Michael Pollak. Ou seja, para o autor, lembranças traumatizantes ou proibidas sobrevivem em “zonas de sombra”, à espera do instante propício para que sejam expressas em um ato de pura irrupção de ressentimentos acumulados. O não-dito ou o indizível alimenta nos atores sociais uma angústia em não ter com quem compartilhar, de poder ser punido por aquilo que se diz ou de provocar mal-entendidos. Neste sentido, é importante notarmos o quanto a culpa pela morte do inimigo, ou simplesmente por estar vivo e o amigo não, fez com que os ex-combatentes da FEB se silenciassem no pós-guerra.

Um exemplo disto, segundo Pollak, é o sentimento de culpa que as próprias vítimas podem ter e que ocultam no seu íntimo, não apenas por dor, mas por ser conscientemente vergonhoso. É o que ocorreu com alguns judeus que eram recrutados como trabalhadores nos campos de concentração, uns eram encarregados de abastecerem diariamente as câmaras de gás, outros de cortarem os cabelos de homens, mulheres e crianças que depois seriam encaminhados ao extermínio. Enquanto trabalhavam, eram vigiados e impedidos de revelarem o verdadeiro motivo para aquelas pessoas. Em *Shoah*, documentário de Claude Lanzmann, nos deparamos com o depoimento comovente de Abraham Bomba, que na época já exercia a profissão de cabeleireiro em sua cidade natal e que fora designado para esta função em Treblinka, uns dos principais campos para onde eram enviados os judeus, inicialmente para trabalhos forçados, depois para as câmaras de gás. Abraham Bomba experimentou um dilema moralmente devastador:

Sabe, “sentir” ali... Era muito duro sentir o que quer que fosse: imagine, trabalhar dia e noite entre os mortos, os cadáveres, seus sentimentos desapareciam, você estava morto para o sentimento, morto para tudo. Vou contar-lhe uma coisa: durante o período em que fui cabeleireiro na câmara

⁶⁶ POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v.2, n.3, 1989, p.05.

de gás, chegaram mulheres com um transporte procedente da minha cidade, Czestochowa. Eu conhecia muitas delas. Sim, eu as conhecia, morava na mesma cidade. Morava na mesma rua. Algumas eram amigas próximas. E quando me viram, todas se agarraram a mim. “Abe, o que está fazendo aqui? O que vão fazer conosco?” O que você podia dizer-lhes? O que podia dizer? Um de meus amigos, que estava lá comigo, ele também era um bom cabeleireiro na minha cidade. Quando sua mulher e sua irmã entraram na câmara de gás...⁶⁷

Como deve ter sido dolorosa, mas necessária, a lembrança deste homem diante da câmara de Lanzmann. O seu depoimento é entrecortado por silêncios e questionamentos internos que às vezes procuram respostas no cineasta: “O que você podia dizer-lhes? O que podia dizer?” Tem receios de ser mal interpretado. Como escapar da acusação de imoral? Como não se culpar, se a sua sobrevivência dependeu de não resistir à destruição dos outros? Zygmunt Bauman procura responder, sem que isto caia na lógica da autopreservação, comum aos burocratas nazistas — como Adolf Eichmann, responsável pela deportação de milhões de judeus para os campos de concentração — que desfrutaram do conforto da obediência e da hierarquia, transferindo toda a responsabilidade para as autoridades nazistas. Abraham Bomba não tinha para quem transferir, teria que carregar consigo a culpa, que segundo o autor deveria ser lida da seguinte maneira:

A questão não é saber se os que sobreviveram coletivamente (...) deveriam sentir vergonha ou orgulho de si mesmos. A questão é que somente a vergonha libertadora pode ajudar a recuperar o significado moral da terrível experiência histórica e assim ajudar a exorcizar o espectro do Holocausto (...). A opção não é entre vergonha e orgulho, mas entre o orgulho da vergonha moralmente purificadora e a vergonha do orgulho moralmente devastador. Não sei como reagiria se um estranho batesse à minha porta e me pedisse para sacrificar a mim mesmo e a minha família para salvar a vida dele. Tal dilema me foi poupado. Tenho certeza, porém, de que se me recusasse a abrigá-lo, seria plenamente capaz de me justificar com os outros e comigo mesmo argumentando que, pelo número de vidas salvas e perdidas, despachar o estranho foi uma decisão inteiramente racional. Tenho certeza, também, de que sentiria aquela vergonha irracional e ilógica, mas por demais humana. E, no entanto, tenho certeza igualmente de que, não fosse por essa vergonha, a decisão de despedir o estranho iria me corroer até o fim dos meus dias.⁶⁸

⁶⁷ LANZMANN, Claude. *Shoah: vozes e faces do Holocausto*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p.155-156.

⁶⁸ BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e Holocausto*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1998, p.234-235.

Mas outro mecanismo de silenciamento do passado, assim como a culpa, segundo Pollak, é o trabalho de enquadramento da memória que é executado pelos diversos grupos sociais. Trata-se de uma atividade permanente de reinterpretação do passado, de como a memória coletiva é construída, desconstruída e reconstruída na tentativa de reforçar o sentimento de pertencimento a um grupo. Nota-se, então, que tanto a memória e a identidade são objetos de uma construção social marcada pelas relações de poder, em que significados são disputados a fim de operar um sentido de coesão e unidade.

Não é diferente o que ocorre com os expedicionários brasileiros da Segunda Guerra Mundial, que reunidos nas associações de ex-combatentes são transformados em “agentes de memória”, comprometidos com a rememoração dos seus feitos no passado, com o objetivo de combater o esquecimento e constituir uma identidade social. Isolados e espalhados pelo Brasil facilmente seriam varridos pela história.

Assim, um exemplo de como um trabalho de enquadramento foi operado na construção social da memória da FEB é a idéia da conquista de Monte Castelo como algo decisivo para a vitória dos Aliados na Itália. Já que a participação do Brasil na Segunda Guerra Mundial foi a única campanha essencialmente militar do país durante todo o século XX, o discurso oficial tratou logo de glorificar as ações destes expedicionários na esperança de valorizar o papel das Forças Armadas. Mas como demonstra Maximiano, nem sempre as celebrações da tomada de Monte Castelo agradaram aos ex-combatentes brasileiros, principalmente aqueles que não participaram do ataque vitorioso de 21 de fevereiro de 1945. No plano oficial, preferiu-se a conquista da elevação a todo um conjunto de ações de combate dos febianos, o que ressentiu grande parte dos expedicionários, como o terceiro-sargento Avestil Justo Ferreira, na época chefe de grupo de combate da 4ª Companhia de Fuzileiros do 6º Regimento de Infantaria: “Nas jornadas de 28 e 29 de abril de 1945 com certeza houve ordens superiores para que não se desse ênfase ao feito do 6º RI e não se apagasse o ‘brilho’ da tomada de Monte Castelo pelo I Batalhão do 1º RI do Rio. Fiquei muito magoado com nossos chefes fazendo política com o sacrifício de nossas vidas.”⁶⁹

Como se pode notar, os elementos identitários de um grupo estão sujeitos a um aceitar ou rejeitar, e quanto mais próximos estiverem de significados e experiências concretas de vidas, maiores serão as chances de serem reconhecidos e, portanto, compartilhados. O terceiro-sargento Avestil Justo Ferreira viu suas experiências de guerra serem negadas pelas

⁶⁹ Avestil Justo Ferreira em carta ao autor, 17 ago. 2001. apud. MAXIMIANO, César Campiani. Neve, fogo e montanhas: a experiência brasileira de combate na Itália. In: CASTRO, Celso; IZECKSOHN, Vitor; KRAAY, Hendrik (orgs.). *Nova história militar brasileira*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004, p.363.

comemorações laudatórias ao passado da FEB, o que lhe dificultou o sentimento de pertencimento ao grupo. E o que dizer daqueles ex-combatentes simpatizantes de pensamentos da esquerda que acompanharam a gradativa aproximação da identidade da FEB com a das Forças Armadas; sentido intensificado depois do golpe militar de 1º de abril de 1964, quando estes febianos foram transformados de “irmãos de armas” a subversivos, comunistas, e identificados como ameaça social.

A verdade é que a ala conservadora dos ex-combatentes, a maioria nas associações, aceitou sem restrições que a identidade da FEB fosse fundida com a dos militares, principalmente o Exército, em plena gestação do regime militar. Nestes termos, a luta dos expedicionários na Itália era comparada à luta anticomunista dos líderes da denominada “revolução de 1964”. A FEB incorporava um novo significado que a definiria como um grupo social: o sentimento anticomunista.

A respeito desta “identidade assumida” da FEB — gradativamente a partir de 1950 e tornada um lugar-comum já em meados de 1970 — vemos que não foi bem recebida pelos acadêmicos e intelectuais brasileiros em geral. O próprio regime militar de 1964 a 1985 silenciou e desestimulou a pesquisa acadêmica sobre as Forças Armadas, pouca coisa produzida nestas duas décadas foi além dos estudos do envolvimento dos militares na política nacional. Entretanto, com o retorno do país à vida democrática, na década de 1980, aos poucos o silêncio a respeito da história militar foi dando lugar a uma “úmida” crítica à ditadura militar e aos seus porões da repressão. Mas também sobrou para a FEB. Consolidada a identidade entre os militares do regime e os ex-combatentes, uma vez que a “Campanha da Itália” (leia-se Campanha da FEB) serviu como elemento discursivo dos militares para sustentarem ideologicamente a sua “revolução de 1964” — com o consentimento e o silêncio da maioria dos ex-combatentes — a FEB não escapou de ter a sua memória dissecada e, até mesmo, desqualificada no pós-regime. O livro *As duas faces da glória...* (1985), do jornalista William Waack, e o filme documentário *Rádio Auriverde* (1990), do cineasta Sylvio Back, são exemplos da produção deste período, que investiu pesado no que consideram uma “memória laudatória da FEB.”

Agora não é o momento de detalharmos os percursos narrativos de *Rádio Auriverde* na tentativa de re-apresentar a história da participação do Brasil na Segunda Guerra Mundial, nem mesmo de enveredarmos pelos meandros da construção desta “identidade assumida” da FEB. Isto é tarefa para os capítulos seguintes. Basta-nos, então, o ensejo para que possamos

refletir sobre um aspecto inerente ao “fazer documentário”: o compromisso ético do realizador com a representação do mundo vivido.

Se a memória ou as imagens do passado sofrem enquadramentos por parte dos grupos sociais, determinando os significados e experiências que podem e devem se tornar públicos, o que dizer da atividade do documentarista ao lidar com os silêncios, o “não dito”, ou seja, com a formação discursiva de certos atores sociais. Em se tratando de uma atividade de luto, como proponho, a tarefa do documentário é romper as barreiras do enquadramento, fazer com que no filme sejam reveladas as feridas, as tensões e as contradições entre a imagem oficial do passado e as lembranças pessoais. De uma maneira ou de outra, acredito que filmes como *Rádio Auriverde*,⁷⁰ *Senta a Pua!*, *A Cobra Fumou* e *O Lapa Azul* cumprem este papel.

É verdade que o filme documentário se propõe a nos apresentar um retrato reconhecível — ou em outros termos, verossímil — do mundo, uma vez que não deixa de ser a materialização dos significados dos *outros*. No entanto, não podemos deixar escapar a idéia de que estes significados, sentimentos e experiências dos *outros*, que constituem a sua identidade social, são matérias-primas do filme, portanto, ainda devem ser articulados e instrumentalizados na defesa de um determinado argumento ou ponto de vista sobre o mundo vivido.

Neste sentido, temos que o documentário é uma representação que implica em afirmar um saber sobre o mundo. Saber que está dado pelo Olhar. “Olhar da Câmera” que, na concepção de Bill Nichols,⁷¹ pode nos indicar a perspectiva ética, política e ideológica do realizador, logo, evidenciar a intenção do sujeito-da-câmera diante das circunstâncias da

⁷⁰ Apesar de *Rádio Auriverde*, de Sylvio Back, ser um filme de colagem (ou um documentário de arquivo) de documentos audiovisuais produzidos durante a Segunda Guerra Mundial, a respeito da FEB, abrindo mão do clássico exercício de entrevistas do documentário, o cineasta também o investe desta intenção de revelar as contradições da história oficial da FEB, mesmo que seja a partir de seu ponto de vista. Assumindo em *Rádio Auriverde* um cinema autoral e uma postura reflexiva do documentário.

⁷¹ Segundo Bill Nichols, o documentário nos reserva um “Olhar Acidental” que é determinado por uma ética da curiosidade. Assim, é o voyeurismo, o sadismo ou o fetichismo do sujeito-da-câmera que vai legitimar ou não o registro. Há também o “Olhar Impotente”, aquele em que a ética do cineasta transcende a curiosidade, chega a ser solidária em algumas ocasiões. As próprias circunstâncias da vida o torna impotente diante do que presencia. E o que dizer dos cinegrafistas de guerra? O que os move diante de qualquer ameaça é uma ética da coragem. Portanto, trata-se de um “Olhar Ameaçado”, em que o extraordinário do mundo só lhe é negado pela proximidade com a morte e o perigo. No caso do “Olhar Intervencionista”, em que o cineasta não se contentando com a impotência ou o mero registro do perigo abandona a lógica do recuo em função de uma lógica de participação-reflexiva diante da realidade. Trata-se de uma ética da responsabilidade com o *outro*. Em outras situações, é possível falarmos também em um “Olhar Humanitário” que não se restringe ao simples registro da intensidade, mas que procura se construir a partir de uma crítica humanista do horror. E, por último, e não menos importante, o “Olhar Profissional”, em que é determinado por códigos éticos profissionais. É o caso do jornalista (o de televisão, é claro; ou o repórter-fotográfico) que é colocado no seguinte dilema: conseguir a reportagem ou salvar uma vida? Diante desta situação, muitos realizadores preferem o conforto de fazer a escolha profissional, ou seja, reportar a morte do *outro* ao invés de salvá-lo. Ver NICHOLS (1997), Op.cit, p.122-129.

tomada. “O estilo atesta não somente uma ‘visão’ ou perspectiva sobre o mundo senão também a qualidade ética de tal perspectiva e a argumentação que há por detrás dela”.⁷² Assim, é diante destes olhares ora curiosos, solidários ou corajosos, ora responsáveis ou profissionais que o filme documentário encontra a sua matéria, o sensível perante o mundo vivido. Sensível que ao ser instrumentalizado auxilia o documentário a assumir a condição de um lugar de discurso, de onde parte um ponto de vista sobre a realidade, e um “lugar de memória”, no sentido empregado por Pierre Nora, onde se materializam, simbólica e instrumentalmente elementos de identidade social e cultural de um determinado grupo numa sociedade, fazendo destes elementos sinais de reconhecimento e pertencimento.

1.4 – O documentário como “(res)sentimentos”

É verdade que o mundo representado no filme documentário já existe, sem dúvida, antes mesmo da câmera ser posicionada diante dele. Então, o que não devemos esquecer, segundo Philippe Dubois, é que a câmera do cinema ou as “maquinarias de imagens” em geral — como a câmara escura, por exemplo — são instrumentos ou dispositivos que permitem a mediação entre o homem e o mundo dentro de um sistema de construção simbólica inerente à própria representação. Neste sentido, equivale dizer que a imagem é produto do encontro do sujeito (o realizador) com a realidade, sendo que no documentário esta realidade implica no encontro com um sujeito-outro.

O que procuramos nos filmes documentários não é a realidade material dos objetos ou dos personagens sociais. Isto seria o mesmo que uma busca inócua e vazia, assim como a de encontrar “verdades históricas” em um filme de ficção, já que a própria imagem cinematográfica (ou a imagem-movimento que dá origem a toda a experiência perceptiva do cinema) é uma espécie de ficção que existe apenas para nossos olhos e em nosso cérebro, como nos lembra Dubois, ao afirmar que “a imagem que o espectador crê ver consiste não apenas num reflexo [sobre uma tela branca de uma imagem vinda de outra parte], como também numa ilusão perceptiva produzida pelo desenrolar da película a 24 imagens por segundo”. Os corpos e objetos em movimento só existem como tal na tela sob o aspecto da ilusão, não há como tocá-los. No entender do autor, a única materialidade no cinema é a da sua imagem-prévia: o filme-película. É verdade que o fotograma, corpo que compõe a

⁷² NICHOLS (1997), Op.cit, p.119

película, não equivale à imagem cinematográfica por se tratar de uma imagem fixa, no entanto, basta-nos saber que ele funda a imagem-movimento do cinema e que pode ser tocado.⁷³

Mas para Dubois, se existe alguma singularidade do cinema enquanto máquina produtora de imaginário (imagens), esta não está apenas na sua dimensão técnica, mas indiscutivelmente na simbólica. Com o aparecimento da fotografia e da inscrição do real na imagem, ocorria no entender de muitos autores da época um distanciamento do homem no gesto de conduzir a representação do mundo, como se a imagem se fizesse sozinha. Mas com a imagem cinematográfica era diferente, nos diz Dubois, ela surgia para humanizar o dispositivo de fabricação das imagens, ou seja, para que o filme acontecesse era necessário que os espectadores se permitissem a participar coletivamente de uma experiência perceptiva. O cinema reintroduzia, segundo o autor, o sujeito na imagem, mas agora do lado do espectador e do seu investimento imaginário. Isto equivale dizer que a enunciação de toda imagem cinematográfica, seja documental ou ficcional, pressupõe sempre um observador presente, um sujeito que autorize o filme a ser executado dentro de uma perspectiva *voyeurista* e *narcisista*, como nos esclarece Arlindo Machado:

O desejo de ir ao cinema pressupõe, portanto, não apenas uma disponibilidade pura e simples para se deixar sugerir pela *impressão de realidade*, mas uma forma de se relacionar com essa realidade alucinatória, forma essa que poderíamos definir ao mesmo tempo como *voyeurista* e *narcisista*, porque nela o sujeito “espia” a intimidade do outro pelo viés da tela, enquanto o seu corpo inerte se projeta imaginariamente na intriga e passa a vivenciar o filme como se fosse o seu sujeito.⁷⁴

Para Dubois, a máquina do cinema não se resumia apenas a produzir imagens, mas também a gerar afetos ao potencializar as sensações e as emoções originárias de uma relação externa ao filme: o sujeito, o real e o *outro*.⁷⁵

Então, as imagens-produto destes encontros nos dão acesso a algo que não tínhamos antes do contato do sujeito-da-câmera com o real vivido: os significados, os valores e as experiências afetivas dos *outros* com o mundo. É o documentário que nos aproxima *do* mundo

⁷³ DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p.62-63.

⁷⁴ MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas e Pós-cinemas*. Campinas, SP: Papirus, 1997, p.47.

⁷⁵ DUBOIS, Op. cit, p.44-45.

vivido, que torna sentimentos e ressentimentos presentes em nossa imaginação de espectador.

*O que está em jogo ao elegermos o filme documentário para os nossos estudos de história? A própria matéria-prima do cinema: os sentimentos, as paixões, as idéias, os elementos de atração, repulsa, os medos, a ira, o ódio, os ressentimentos, as humilhações que se fazem presente na representação da imagem do *outro*.*

Nestes termos, o que buscamos compreender nos filmes documentários aqui selecionados é menos a objetividade fílmica inerente às imagens documentais, carregadas de um teor comprobatório, e mais as subjetividades presentes nestas mesmas imagens e suas instrumentalizações (ou articulações) no sentido de colocar em prática um discurso ou argumento sobre o mundo que seja convincente e comovente, ou seja, próximo do verossímil.

O que nos interessa em filmes como *Rádio Auriverde*, *Senta a Pua!*, *A Cobra Fumou* e *O Lapa Azul* não é somente o registro nas películas das marcas de seu tempo, uma alusão aos diálogos constantes do tempo presente das produções do filme com o passado recordado da participação do Brasil na Segunda Guerra Mundial — referência à recente produção cinematográfica brasileira dos anos de 1990 e 2000 —, mas principalmente compreender como se projeta na grande tela ressentimentos, amarguras e ódios recalcados de outros tempos, fantasmas de outrora que o cinema insiste em atualizar, em despertar. Então, trata-se de pensar como estes ressentimentos, que podem ter sido criados por sentimentos como a inveja, o ciúme, o rancor, a maldade, o desejo de vingança, mas também pela experiência da humilhação e do medo durante toda a segunda metade do século XX no Brasil, ainda como reflexos das marcas profundas deixadas na sociedade contemporânea do pós-guerra, são agora significados nestes filmes documentários durante o trabalho de articulação do passado destes ex-combatentes.

Na perspectiva de que todo documentário pressupõe um saber sobre o mundo e que nós espectadores somos convidados a compartilhar deste saber, em uma atitude de aprendizado e descobrimento, temos que o interesse do cineasta no *outro* se dá por este assumir a conotação de “desconhecido”, “estranho”. O realizador ao dirigir a objetiva de uma câmera para uma circunstância da vida acaba por interferir na intimidade do outro, por sua vez, reconstrói este ator social.

Em geral, já nos acostumamos a presenciar no cinema o *outro* sendo representado como a encarnação do mal ou do caos, o horror ou a monstruosidade; o *outro* surge como um

obstáculo ao herói. No entender de Bill Nichols, o cinema dificilmente sabe lidar com o *outro*, o que nos revela algo ainda mais perigoso: “e quando o *outro* se converte em protagonista, sacrifica-se algo mais que a alteridade. O que segue sem ser representado é a diferença do outro.”⁷⁶

Em tempos de guerra isto fica ainda mais evidente. O cinema a serviço da propaganda ideológica elege o *outro* como o inimigo, canalizando sentimentos de ódio, raiva e humilhação, já latentes na sociedade, para a legitimação dos fins bélicos e genocidas das nações. Para ilustrar, podemos citar *O Eterno Judeu* (Fritz Hippler, 1940) que durante a Segunda Guerra surge como “um documentário educacional sobre os problemas do judaísmo internacional”, sob a ótica dos alemães. Começava no cinema a articulação alemã para os planos de “Solução Final” do povo judeu, representado na película como uma raça de parasitas, inúteis para qualquer sociedade. No filme de Hippler, o judeu é sujo, mesquinho, preguiçoso e associado a ratos e moscas, portanto, capaz de transmitir doenças. Em outras palavras, uma ameaça aos alemães e à humanidade.

Então, o filme pretendia reunir “provas” para justificar o assassinato em massa que estava sendo planejado pelo Terceiro Reich. Para Leif Furhammar e Folke Isaksson, “*O Eterno Judeu* [grifo do autor] é um filme para as pessoas que sabem como estão as coisas. O sermão funciona a partir do axioma de que os judeus são uma forma inferior de humanidade, uma idéia que se tornara familiar desde a publicação de ‘Mein Kampf’ [‘Minha Vida’, autobiografia de Adolf Hitler]”. O ódio aos judeus não foi construído, mas amplificado e instrumentalizado pelo Ministério da Propaganda de Joseph Goebbels, em que filmes, cartazes, programas radiofônicos etc funcionavam como uma cartilha de doutrinação para assassinos em potencial, nas palavras dos autores.⁷⁷ A primeira exibição pública de *O Eterno Judeu* contou com uma platéia composta por representantes do Reich e das Forças Armadas, membros do partido nazista, artistas e cientistas. Ao final do espetáculo foi a maior ovação. Oito meses depois a “Solução Final” era executada. O filme concretizava o pensamento de seu realizador, Fritz Hippler, que afirmara que “No cinema o público deve saber ainda com mais certeza do que no teatro a quem amar e a quem odiar.”⁷⁸

E no Brasil naqueles anos de 1940 não foi diferente. O *Cine Jornal Brasileiro* produzido pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) do Estado Novo também soube ensinar aos brasileiros a quem deveriam amar e odiar. Na frente interna, os comunistas, e na

⁷⁶ NICHOLS (1997), Op. cit., p.261.

⁷⁷ FURHAMMAR, Leif; ISAKSSON, Folke. *Cinema & Política*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976, p.111.

⁷⁸ HIPPLER, Fritz. apud. FURHAMMAR & ISAKSSON, Op. cit., p.111.

externa, os alemães. O ódio e a comoção nacional, sentimentos decorrentes dos constantes afundamentos de navios mercantes brasileiros por submarinos alemães, serviram como instrumentos da propaganda estanovista para justificar tanto o alinhamento do Brasil aos EUA e aos países Aliados, uma vez que o governo de Vargas anteriormente demonstrava simpatia ao nazi-fascismo, quanto o envio da FEB para o campo de batalha na Itália. Nos cinejornais, como procurei demonstrar em trabalho anterior,⁷⁹ as duas principais instituições do regime, as Forças Armadas e Getúlio Vargas — personificando o seu projeto de Estado —, apareciam como os responsáveis por colocar o Brasil entre as nações encarregadas de eliminar qualquer vestígio das “forças cegas e brutais da barbárie”.

Em um dos assuntos noticiados nos cinemas de 1942, intitulado *Vítimas da Crueldade dos Totalitários! Primeiros flagrantes dos sobreviventes do “Itagiba” e do “Arara” na cidade de Salvador* (CJB, v.2, n. 146, 1942), deparamo-nos com uma construção sígnica particular desta operação da propaganda do DIP em oferecer aos brasileiros um objeto a ser odiado. Diante da tela, por um instante, os espectadores se sentem desarmados, entre os sobreviventes registrados (*in loco*) pela objetiva do DIP surge uma pequena e dócil criança que era descrita no cinejornal da seguinte maneira: “Valderez Cavalcanti, uma encantadora garotinha de quatro anos, viveu, entretanto, um dos mais impressionantes episódios do afundamento do Itagiba. Atirada ao mar com a explosão do torpedo conseguiu agarrar-se a uma caixa vazia, ficando assim ao sabor das ondas até ser salva”. A encantadora Valderez aparecia no quadro, depois de um corte seco, com um dos braços imobilizados, o que fortalecia ainda mais o apelo emocional daquela cena. Quando a câmera aproximou-se dela, ali quieta e sentada no canto, parecia que a incomodava: em um primeiro momento transparecia o seu rosto um ar de seriedade, logo substituído por um sorriso. Sorriso que poderia ser interpretado como um elemento diegético de “catarse” da comoção nacional, da revolta do povo contra os atos cometidos contra a integridade física e moral da Nação. Portanto, a propaganda do Estado Novo apropriava-se da delicadeza e da aparência angelical desta garotinha para tornar a imagem do alemão ainda mais propícia para ser oferecida aos espectadores como um objeto a ser odiado, uma vez que se tratava de artifícios que por compreenderem uma idéia de belo poderiam despertar um sentimento de afeto.

A respeito destas imagens afetuosas no cinema documentário, temos que são produtos da criatividade do cineasta e funcionam como provas que apelam às emoções dos espectadores no intuito de colocá-los a favor de um determinado ponto de vista sobre a

⁷⁹ TOMAIM (2006a), Op.cit., 227-255.

realidade. Sendo assim, a subjetividade no documentário é um convite ao espectador a assumir o seu compromisso humano com o mundo vivido, segundo Nichols.⁸⁰ Para o autor, a subjetividade documental dá uma maior sensação de “aura” ao mundo que nos rodeia, no sentido empregado ao termo pelo filósofo alemão Walter Benjamin.

Diria que os sentimentos e ressentimentos que surgem na tela podem ser aproximados afetivamente das experiências dos atores sociais do documentário. Como na cena do ex-combatente da FEB, aqui já insistentemente referida, que rememora a sua participação e a do irmão mais velho no combate na Itália. A câmera de Vinicius Reis, em *A Cobra Fumou*, ao comportar-se como quem apenas observa, no estilo do cinema-direto, é capaz de objetivamente nos dar acesso a uma experiência particular de um sujeito, que no filme documentário, deixa de ser sujeito-outro para ser um sujeito-Eu. É o ex-combatente que se dirige à câmera para narrar a sua história e é o seu passado carregado de dor, tristeza, perda — a própria intensidade da vida — que vemos materializada objetivamente no suporte da câmera (a película, o digital, o analógico). Afetivamente a câmera observa a dor do *outro*, até o silêncio, recortado por lágrimas, e o abandono da cena. Não há despedidas, a câmera “vê” o ex-combatente partir. Um “olhar puro” que nos dá acesso a um instante único, uma chance para termos um rápido acesso às experiências de vidas mergulhadas em traumas, neuroses, angústias, dores, humilhações etc.

Segundo Nichols, os elementos subjetivos em um filme documentário acabam reforçando o nexos indicativo entre as imagens documentais (os depoimentos, por exemplo) e os acontecimentos históricos. Subjetividades que fazem tanto do cineasta quanto dos atores sociais sujeitos de um mesmo encontro. Já que o cineasta é também um sujeito deste encontro, cabe-lhe potencializar a nossa relação emocional com o ator social. Vale qualquer recurso narrativo para que o filme faça com que nós espectadores sintamos presenciar, imaginativa e afetivamente, as experiências com o mundo vivido dos personagens sociais, durante os seus relatos.

Senta a Pua! de Erick de Castro é permeado destes artifícios. Durante um ou outro depoimento dos aviadores da FAB, o filme corta para cenas de reconstituição gráfica (desenhos animados em computador) dos relatos dos ex-pilotos, como o do brigadeiro José Carlos Miranda Corrêa, também já mencionado aqui anteriormente, em que nos conta sobre uma de suas missões em que sobrevoou “um carrinho pequenininho andando na estrada, vermelho” e não teve dúvida, atirou, explodindo o veículo sem ter a certeza se era amigo ou

⁸⁰ NICHOLS (1997), Op. cit., p.207-209.

inimigo. “Talvez não fosse nem de guerra. Talvez fosse até contra os alemães. E morreu”, relembra o aviador. Enquanto ouvimos este depoimento, acompanhamos a história ganhar vida por meio da computação gráfica, um recurso valioso para um filme que reclama para si a dimensão da experiência humana que já havia se perdido.

E o que dizer do recurso cômico de *Rádio Auriverde*. Em um trabalho de designificação e ressignificação das imagens e sons do *Cine Jornal Brasileiro* e dos cinejornais *Us Army* e *Us Signal Corps*, ambos dos EUA, Sylvio Back procura oferecer ao espectador um novo “olhar” sobre o envio das tropas brasileiras ao *front* na Europa, uma desconstrução da história oficial de “uma FEB reta e impecável a entronizar heróis e vitórias [...]”, nas palavras do cineasta.⁸¹ Back lida com o passado monumental dos ex-combatentes e em uma postura reflexiva faz um filme em que as colagens (ou montagens) dos fotogramas e sons da época procuram dar um novo sentido ao episódio da participação do Brasil na Segunda Guerra.

A subjetividade do cineasta, que no final do filme assume a autoria de todos os rearranjos destes documentos audiovisuais, é marcada por uma ambientação de um programa radiofônico alemão que, durante a guerra, veiculava, em português, mensagens de caráter ideológico para as linhas de batalha brasileiras, na tentativa de fragilizar o pracinha.⁸² “Rádio Auriverde”, que origina o título do filme, é um recurso narrativo que perpassa todo o documentário, em que o diretor ao contrapor as imagens dos cinejornais e as manchetes da rádio imaginária explora todo um potencial irônico a fim de apresentar a FEB apenas como um objeto a satisfazer os interesses imperialistas dos EUA. Quando o filme anuncia “Esta é a Rádio Auriverde, a voz da verdade. A emissora da FEB, em transmissão especial para o gáudio do pracinha brasileiro” é o indicativo de que será apresentada uma revelação ao espectador, significados “verdadeiros” sobre a participação dos brasileiros no conflito mundial, pelo menos do ponto de vista de Sylvio Back. É o mecanismo que o diretor encontrou para executar a sua tarefa de desmitificação dos feitos heróicos da FEB, desconstruindo o próprio discurso oficial e ufanista das películas de propaganda do DIP.

Mas neste trabalho de desmitificação, Sylvio Back também elege um inimigo a ser odiado, como fez a propaganda do Estado Novo durante a guerra. Se para o Estado Novo em 1942-45 o inimigo externo era o alemão — enquanto que internamente continuava a ser explorado o sentimento de anticomunismo —, em 1990, a ameaça do imperialismo norte-

⁸¹ BACK, Sylvio. *Rádio Auriverde (A FEB na Itália)*. Curitiba, PR: Secretaria de Cultura do Estado do Paraná, 1991. p.31.

⁸² O recurso de *Rádio Auriverde* é uma referência ao programa radiofônico “Hora Auriverde” da Rádio Vitória, emissora do Ministério de Propaganda e Informação do Terceiro Reich.

americano é uma presença no filme, como podemos notar em uma seqüência que faz referência a uma propaganda alemã nas vozes de dois locutores, imitando o sotaque alemão:

Brasileiro, a tua maravilhosa terra é a mais rica do mundo. Por que não jorra petróleo? Os americanos não querem. Por que não se pode vender o café? Os americanos não querem. Por que o presidente Vargas não apóia o Eixo se ele admira Hitler e Mussolini? Os americanos não querem. Por que no Brasil se produz pouca borracha? Os americanos não querem. Por que a exploração dos minerais não é desenvolvida? Os americanos não querem. Por que o povo brasileiro não tem uma vida melhor? Os americanos não querem. Os americanos querem tomar conta do Brasil para explorar as riquezas de tua terra. Por isso, você, sendo o melhor soldado brasileiro, está sendo afastado do Brasil para morrer na Europa e nunca mais voltar à Pátria.⁸³

O americano imperialista foi o verdadeiro inimigo do Brasil em 1945 para os olhares do cinema de 1990. Mas como sabemos este ressentimento de antiamericanismo de Sylvio Back nasce em outro contexto da história brasileira, no bojo da ditadura militar. Então, o que temos em *Rádio Auriverde* é um ressentimento ainda muito latente de parte de uma geração de brasileiros que reconhece o sofrimento e o atraso em que fomos mergulhados em 21 anos de repressão. O cineasta não elege o inimigo gratuitamente, sua geração carrega no corpo e na alma as marcas deste tempo sombrio de torturas, perseguições e assassinatos. Assim, mais do que antiamericano, o filme de Back é antimilitar, uma resposta aos tempos em que o cineasta participou da luta armada, foi preso, interrogado e teve seus filmes censurados. Ressentimento que marca a película e a própria obra do diretor.

Então, eleito o inimigo externo, quem são os culpados internamente? O Estado e as Forças Armadas, especialmente o Exército, que enviaram para Nápoles os brasileiros em uma operação suicida, segundo o filme. As mesmas Forças Armadas, enquanto instituição, que decretaram em abril de 1964 o fim das esperanças e utopias da juventude brasileira. Se durante o regime, os militares não cansaram de se apropriar das vitórias da FEB, aproximando a batalha dos expedicionários da luta anticomunista da chamada “revolução”, em 1990 Sylvio Back rearticulou as imagens do passado da FEB com o intuito de desmoralizar o próprio Exército Brasileiro. Se a participação do Brasil na Segunda Guerra não tinha sido assim tão heróica e vitoriosa, como sempre foi explorada pela memória oficial

⁸³ BACK (1991), Op. cit. p.35-36.

da FEB, os militares não tinham muito do que se orgulharem no início da década de 1990. Ainda estavam muito vivas as lembranças e os ressentimentos dos “anos de chumbo”. As humilhações, os medos, as dores, as perdas são, ainda hoje, as matérias sensíveis do cinema e da arte daquela geração de Sylvio Back.⁸⁴

Se compreendermos que a geração de 1960-70 experimentou o regime militar como algo intolerável, em que foi colocada diante de uma situação limite, comum a todos que sofrem com a humilhação, temos que, segundo Michèle Ansart-Dourlen, ela só teve dois caminhos: reprimir a agressividade e ódio, portanto, identificar-se com o agressor ou liberar estes sentimentos e lançar-se contra os dominantes. Neste sentido, podemos afirmar que os ressentimentos nascidos da humilhação e da impotência de que foram vítimas vários brasileiros, naquele período, são atualizados 30 anos depois como um desafio desta geração dirigido aos militares e à sociedade civil que apoiou o golpe, inclusive os ex-combatentes.

Como Sylvio Back não se identifica com os agressores (os militares e as suas instituições), *Rádio Auriverde* é uma resposta aos setores conservadores e tradicionais da sociedade brasileira que insistem em cultivar heróis e mitos. Então, ler o filme de Back sem levar em consideração o peso destes sentimentos em sua construção signficativa, facilmente veríamos o alvo errado, como aconteceu na época do lançamento da película, em que críticas ao filme procuraram apontá-lo como uma apologia do cineasta ao nazismo, ora por ser filho de pai judeu e mãe alemã, ora por ironizar a FEB como uma reserva simbólica das Forças Armadas. O alvo de *Rádio Auriverde* nunca foi a FEB, mas os militares de que Sylvio Back alimenta até hoje um sentimento de repulsa, uma vez que “a humilhação atinge o orgulho do sujeito enquanto ser racional, mas também atinge as origens afetivas de suas convicções.”⁸⁵

Então, como se vê, sentimentos e ressentimentos de épocas distintas da produção do filme são matérias-primas para a representação do *outro* no filme documentário. Afetos e desafetos, encontros e desencontros marcam o seu discurso. Um outro exemplo pode ser encontrado em *O Lapa Azul* (Durval Jr., 2007), quando um ex-combatente da FEB comenta sobre o desfile anual da AECB nas comemorações do Sete de Setembro, juntamente com as Forças Armadas. Em muitas destas ocasiões ele diz ter ouvido populares gritarem “Olha os

⁸⁴ Em 2005 o cineasta João Batista de Andrade realizou um documentário sobre o assassinato de seu amigo Vlado (o jornalista Vladimir Herzog), morto nos porões da ditadura em outubro de 1975. O filme *Vlado, trinta anos depois* é um exemplo de como para a geração dos anos de 1960/70 a memória daqueles anos de chumbo ainda é viva.

⁸⁵ ANSART-DOURLLEN, Michele. Sentimento de humilhação e modos de defesa do eu. Narcisismo, masoquismo, fanatismo. In: MARSON, Isabel. NAXARA, Márcia (org.). *Sobre a humilhação: sentimentos, gestos e palavras*. Uberlândia, MG: EDUFU, 2005, p.91.

bobos aí!”. Palavras que não deixam de humilhar: “Mas doeu um bocado, sabe... ”, diz o veterano enquanto recordava. No final, um silêncio. Portanto, nesta hora, o filme de Durval Jr. traz para a construção da memória da FEB o sentido do esquecimento e do não reconhecimento do Estado e da sociedade civil para com o ex-combatente brasileiro. Descaso que culminou na aproximação da FEB com as Forças Armadas — por isto a militarização dos eventos dos veteranos —, consolidando uma identidade comum principalmente depois do golpe de 1964, em que os militares se apropriaram da memória da FEB para justificar o regime e a sua luta contra o comunismo. Então, os militares, ao ajudarem a constituir uma nova identidade para a FEB em 1960/70, um novo ingrediente foi acrescentado: o anticomunismo. O que nos leva a dizer que *Rádio Auriverde* pode ser interpretado como uma atualização de ressentimentos da época da ditadura, como o antimilitarismo, enquanto que *Senta a Pua!*, *A Cobra Fumou* e *O Lapa Azul* dão evasão aos ressentimentos dos ex-combatentes, até mesmo como uma resposta ao esquecimento a que a sua memória foi submetida graças a esta identidade marcada pelo anticomunismo.

Neste sentido, Bill Nichols chama a nossa atenção para como se configura esta representação do *outro* neste gênero cinematográfico, obedecendo a uma relação tripolar: o cineasta, os atores sociais e os espectadores.⁸⁶ Esta relação nos ajuda a formular a seguinte problematização aos filmes analisados: *como o cineasta elabora o seu encontro com o mundo vivido e os atores sociais para depois oferecê-lo aos espectadores como algo a ser experimentado como uma percepção verossímil do mundo?*

Para o autor, uma das situações mais clássica é o *Eu falo deles para você*, em que há um domínio do narrador com Voz de Deus (ouvimos, mas não vemos), ou seja, o cineasta incorpora um *Eu* que sempre fala do *outro* (o *Ele*) na tentativa de expressar suas opiniões sobre o mundo para um público (o *Você*). Neste caso, devemos considerar também a possibilidade do próprio cineasta de falar diante da câmera, neste caso, ele se torna uma personagem em seu próprio filme, aproximando o documentário de um diário ou ensaio. No entanto, não se trata de uma postura intimista do cineasta, não é um *Eu* que busca compreender a si mesmo, como nos documentários performáticos. O que persiste nesta forma de representação é a figura de um *Eu* se dirigindo à intimidade do *outro* na tentativa de demonstrar ou até mesmo defender as suas idéias. Enquanto neste tipo de documentário é evidente a distinção entre aquele que fala e aquele de quem se fala, para os espectadores o *outro* é oferecido como um objeto a ser examinado, observado.

⁸⁶ NICHOLS (2005), Op.cit. p.40-46.

Em relação aos documentários aqui analisados, todos perseguem este tipo de representação, em que os cineastas resolveram contar uma história sobre a FEB e a participação do Brasil na Segunda Guerra Mundial. Longe de serem institucionais de uma associação de ex-combatentes ou do Exército, ou uma produção independente de um veterano sobre o passado de seu grupo em particular, estes filmes são resultados das investidas de seus realizadores em um universo incomum ao seu, a um mundo que não lhes pertencem, mas de que desejam expressar suas opiniões, seus argumentos.

No entanto, precisamos atentar para uma questão em *O Lapa Azul*: ele também pode ser interpretado como um filme do tipo *Eu falo — ou nós falamos — de nós para você*. Mas em que sentido? É fato que Durval Jr. não é um ex-combatente da FEB, mas é possível atribuir este sentido a seu filme por ele ser um major do Exército, conseqüentemente, fala de um lugar que ainda hoje é comum aos veteranos. O próprio documentário assume uma perspectiva de “combate” às imagens pejorativas atribuídas à FEB. Não há dúvidas de que a sua formação militar deixou marcas na película, mas não a ponto de fazer uma representação militarista da FEB; ao invés de centrar sua argumentação nas estratégias e missões militares, priorizou um retrato do homem comum que foi à guerra. Assim, em *O Lapa Azul*, por mais que o major Durval Jr. não pertence ao mesmo grupo social daquele que pretende representar, o *outro* aqui não é um estranho, o ex-combatente não lhe é estranho, pelo contrário, ser militar facilitou-lhe “muito o entendimento das dificuldades encontradas pelos pracinhas, os obstáculos superados e o real valor do Brasil na campanha da Itália: uma verdadeira epopéia face ao despreparo brasileiro na época.”⁸⁷

O que não devemos nunca tirar de nossas vistas ao analisar os documentários é que por mais que um filme se proponha a dar voz ao *outro*, em uma tentativa de um cinema direto ou verdade, a voz da autoridade sempre será a do realizador, ou em outros termos, a palavra final é sempre do cineasta.⁸⁸ Afinal, o filme é dele.

E isto implica em uma dimensão subjetiva, sem dúvida. Dimensão que impera nas articulações das imagens afetivas do passado da FEB e dos ex-combatentes. Portanto, longe

⁸⁷ PEREIRA JUNIOR, Durval Lourenço. *Roteiro de entrevista com o cineasta Durval Jr sobre o filme O Lapa Azul*. Entrevista concedida a Cássio Tomaim, por e-mail. Mensagem recebida em 15 jul. 2008.

⁸⁸ Além destes dois modos de representação do *outro* no documentário, Nichols sinaliza um terceiro: *Ele fala deles — ou de alguma coisa — para nós*. Uma fórmula muito presente em filmes informativos ou institucionais, em que não se trata de obras de um indivíduo específico, o *Ele* é impessoal e não identificado, pode ser um governo, uma comunidade científica, uma empresa. Assim, nesta forma de representação o *outro* se encontra submergido pelo tema a ser abordado. Podemos notar esta fórmula nos cinejornais do DIP sobre a industrialização do Brasil durante o Estado Novo, como demonstrei em meu último trabalho (Ver TOMAIM, Op.cit, 2006a). Nestes filmes os trabalhadores não deveriam ser percebidos como indivíduos, mas apresentados sempre na condição de multidões urbanas, portanto, tratava-se de representá-los como a unidade de produção.

da condição de um cinema que espelha a realidade, estes filmes documentários são construções *do* e *sobre* o mundo que procuram retratar, em outras palavras, atualizações do passado marcadas por sentimentos e ressentimentos do presente. No entanto, aqui a palavra “construção” não visa anular a intensidade da tomada ou nos remeter a um sentido ingênuo de falsidade, pelo contrário, pressupõe na montagem uma outra dimensão ao filme documentário, a dimensão subjetiva da organização dos materiais fílmicos a fim de constituir uma “voz do documentário”.



A participação do Brasil na Segunda Guerra Mundial sempre esteve atrelada ao seu alinhamento com as nações beligerantes, é o que demonstram autores como Francisco Luiz Corsi e Gerson Moura. Desde o início, a política do governo Getúlio Vargas era de permanecer neutro diante do conflito, sem se aproximar de uma nação ou outra, a

fim de tirar o maior proveito “econômico” da situação. Naquele final dos anos de 1930, não era certo que um alinhamento com um dos blocos imperialistas seria vantajoso para o país, acredita Corsi. Articulava-se, então, concomitantemente, a participação do capital alemão e norte-americano no processo de desenvolvimento, sem comprometer-se definitivamente com nenhum deles.

No cenário político-ideológico, a América Latina sofria forte influência germânica, além do mais o pensamento militar dos países latinos, na época, demonstrava uma admiração pela máquina de guerra alemã. Na outra ponta, destaca Moura, desde a crise de 1929, os EUA tinham iniciado uma política de recomposição de seu comércio internacional e a América Latina surgia como uma promissora fonte de matérias-primas e um potencial mercado consumidor de seus produtos manufaturados. Entretanto, com o desenrolar dos conflitos no Velho Continente, os EUA sabiam que a via econômica não era o único caminho para que pudessem manter a liderança e a influência no hemisfério, era preciso concorrer no campo das idéias, combater a propaganda nazi-fascista, uma vez que a estabilidade política na América Latina já não aparentava tão confiável.

Assim, o Brasil surgia como um país que fornecia uma localização estratégica para uma ofensiva alemã em território norte-americano. Além do mais, era notória a forte inclinação de Vargas e de suas autoridades ao fascismo, inclusive a do Ministro da Guerra, general Eurico Gaspar Dutra. Então, foi com a Política de Boa Vizinhança que os EUA pretendiam estender os seus laços políticos, sociais e inclusive culturais com os brasileiros. É nesta época que a portuguesa radicada no Brasil, Carmem Miranda, em trajes exagerados de baiana, cantando os sambas de Ari Barroso e Dorival Caymmi entre outros, passou a ser o maior produto de exportação *made in Brazil*. Em contrapartida, o Brasil também recebia em

seu solo as celebridades de Hollywood, como Walter Disney e Orson Welles, que tanto alimentaram as fantasias dos espectadores brasileiros.

O próprio presidente Franklin Roosevelt visitou o Brasil a fim de discutir o auxílio financeiro que os Estados Unidos dariam ao processo de desenvolvimento industrial do país. No entanto, o governo norte-americano sempre viu com ressalvas a implantação da indústria de base no Brasil, interpretando-a como um empreendimento “não econômico”, por isto, não deveria receber financiamento oficial de Washington. Mas jamais os EUA encerraram a discussão em uma situação desagradável ao Presidente Vargas, pois sabiam dos riscos que correriam se não soubessem tratar coerentemente de um assunto importantíssimo para o governo brasileiro.⁸⁹

Desde 1936, os EUA vinham promovendo foros multilaterais em toda a América Latina na tentativa de fortalecer a sua liderança no continente. Os debates giravam em torno da criação de mecanismos de segurança coletiva, da neutralidade diante da guerra na Europa, iniciada em 1939, e, principalmente, a noção de solidariedade coletiva face a uma agressão externa a qualquer país no continente. No entanto, após o ataque de Pearl Harbor, em 1942, os EUA declararam guerra ao Eixo e o discurso de neutralidade dos norte-americanos no continente caiu por terra, dando lugar a um tom de “colaboração hemisférica”, como aponta Moura. Na *Terceira Reunião de Ministros de Relações Exteriores*, realizada no Rio de Janeiro, naquele mesmo ano, todas as decisões tomadas refletiam os interesses desta união. Era assegurado aos EUA a exclusividade na compra de materiais estratégicos e o controle absoluto de sua distribuição no continente; os projetos econômicos no continente passariam a ser subordinados aos interesses bélicos e pouco interesse se daria ao desenvolvimento industrial da América Latina; por final, criava-se as bases para a coordenação policial e militar do continente, é claro que sob a liderança norte-americana. Neste encontro, a Argentina resistiu em aceitar uma decisão imperativa norte-americana em relação ao rompimento de relações com os países do Eixo, coube, então, por parte dos EUA, apenas propor uma “recomendação” de rompimento. Ou seja, os EUA passaram a negociar com os países da América Latina, inclusive o Brasil, a adesão aos seus projetos.⁹⁰

⁸⁹ Para estas e outras informações sobre o projeto nacional-desenvolvimentista de Getúlio Vargas consultar CORSI, Francisco Luiz. *Estado Novo: política externa e projeto nacional*. São Paulo: Unesp, 2000.

⁹⁰ Para estas e outras informações sobre as relações exteriores do Brasil durante a Segunda Guerra consultar MOURA, Gerson. *Sucessos e ilusões: relações internacionais do Brasil durante e após a segunda guerra mundial*. Rio de Janeiro: FGV, 1991; BANDEIRA, Luiz Alberto Muniz. *Brasil, Argentina e Estados Unidos: conflito e integração na América do Sul (da Tríplice Aliança ao Mercosul 1870-2003)*. Rio de Janeiro: Renavan, 2003; e ALVES, Wagner Camilo. *O Brasil e a Segunda Guerra Mundial: paradigma de inserção em conflito total e*

A demonstração de que a influência nazi-fascista na América Latina atormentava os norte-americanos estava na implantação no Brasil do *Birô Interamericano*, que chefiado por Nelson Rockefeller, era uma agência subordinada ao Conselho Nacional de Defesa Nacional dos Estados Unidos. Logo, a difusão do *panamericanismo* (ideal comum de organização republicana para os países da América Latina), que encontrava materialização nos projetos de solidariedade hemisférica, era uma questão de Segurança Nacional para os norte-americanos. Assim, toda a informação que era divulgada e controlada pelo Birô tinha dois objetivos claros: 1) vencer a batalha ideológica contra o nazi-fascismo e 2) difundir no continente o *American way of life*, como esclareceu Gerson Moura:

No campo da informação, por exemplo, o Birô formulou planos minuciosos: era necessário assegurar o noticiário jornalístico e radiofônico do que se passava no mundo segundo a ótica americana (agências de notícia e, no rádio, O Reportér Esso) e continuar a transmitir as excelências do “american way of life” (por meio de filmes educativos que focalizassem o “americano médio”: “alguém que gosta do lar, vai à igreja, ouve rádio, vai ao cinema e faz seguro de vida para a família”, segundo a definição do Birô).⁹¹

Mas para o governo brasileiro as condições de seu alinhamento estavam atreladas exclusivamente às questões econômicas, ao invés de qualquer laço cultural com alguma das potências, EUA ou Alemanha. Tratava-se de colocar em prática o projeto nacional-

global para países periféricos e estrategicamente importantes. *Revista Contexto Internacional*. Rio de Janeiro, PUC/RJ, v.21, n.1, jan./jun, p.49-82, 1999.

⁹¹ MOURA, Gerson. *Tio Sam chega ao Brasil: a penetração cultural americana*. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1986, p.74. O Birô Interamericano era composto por quatro divisões: Informações, Relações Culturais, Saúde e Comercial/Financeira; a Divisão de Informações compreendia as seções de Imprensa, Rádio, Filme, Análises de opinião pública (produto dos estudos funcionalistas) e Ciência/Educação. Entre as seções da Divisão de Informação a mais apreciada pelos norte-americanos foi a de filmes, uma vez que já estavam convencidos da extraordinária capacidade de penetração ideológica deste meio, logo, desenvolveram um programa ambicioso que abrangia os dois gêneros cinematográficos (documentário e ficção). No tocante aos filmes de ficção, o Birô mobilizou os estúdios de Hollywood que passaram a produzir um cinema que atendessem à estratégia do governo Roosevelt para a América Latina. Assim, ficava vetada a divulgação de filmes que pudessem colocar em ridículo ou questionar qualquer instituição norte-americana ou que ferissem a suscetibilidades dos latino-americanos. Já os filmes documentários deveriam registrar aspectos naturais, sociais, científicos e técnicos dos Estados Unidos e da América Latina, sendo que enquanto os filmes sobre a América Latina, a serem exibidos para os americanos, mostravam paisagens, flores tropicais, festas, folclore, artesanato e a produção de bens primários (os estratégicos para o esforço de guerra, como por exemplo, a borracha), por outro lado, os sobre os Estados Unidos tratavam de evidenciar as indústrias bélica, aeronáutica, cinematográfica e siderúrgica, como também os avanços técnico-científicos, além de suas belezas naturais, o sistema educacional e a cultura em geral. O Birô Interamericano intensificou suas ações de 1940 a 1946 e o DIP foi colaborador na produção e distribuição destes filmes no Brasil, sendo que até seus funcionários trabalharam em projetos comuns com o Birô, como por exemplo, o cinegrafista Jean Manzon participou das filmagens de *A Batalha da Borracha*. Depois de 1942, quando o Brasil rompeu definitivamente a relação com a Alemanha, enviando para o *front* na Itália a Força Expedicionária Brasileira, o DIP intensificou a apreensão de filmes do Eixo em todo o país.

desenvolvimentista de Getúlio Vargas, que via na idade do ferro aquela que marcaria definitivamente a ascensão econômica do país e, conseqüentemente, auxiliaria na legitimação do regime ditatorial do Estado Novo.

Assim, a questão da siderúrgica no Brasil tornava-se a grande prioridade do país, indício do amadurecimento da idéia de que era necessário o Estado agir incisivamente no estímulo e na criação das condições para o desenvolvimento industrial. Entretanto, o sonho da construção de uma Usina Siderúrgica Nacional, em Volta Redonda (Rio de Janeiro), esbarrava em um sério problema para o governo Vargas: quem iria financiar? Questão que o Brasil não conseguiria resolver sozinho, uma vez que ainda era preciso modernizar as suas Forças Armadas. Por isto, a ordem era barganhar. O governo sabia que o financiamento internacional era a única saída para o projeto nacional-desenvolvimentista e que era preciso buscá-lo a qualquer preço, seja com os norte-americanos ou com os alemães. A implantação da siderurgia no Brasil dependia do capital estrangeiro e estava posta na ordem do dia.

O Brasil colocara o seu projeto de industrialização no centro das disputas dos blocos imperialistas, uma política econômica nacionalista com algumas incoerências. Pretendia-se modernizar o Brasil dentro de um desenvolvimento ao mesmo tempo autônomo, mas dependente do capital estrangeiro, política externa que Gerson Moura denominou de “autonomia na dependência”.

Desta forma, temos que o Brasil sempre procurou se manter, enquanto possível, em uma posição eqüidistante e lucrativa referente aos Estados Unidos e à Alemanha, mas gradativamente foi cedendo espaço à crescente inclinação ao bloco dos Aliados, significando um sacrifício da economia nacional, que ficou à mercê dos interesses norte-americanos. Já em meados de 1940, a aliança Brasil-EUA não era sequer um exemplo de boa vontade unilateral, longe da solidariedade hemisférica, tratava-se de um processo de árduas negociações entre as duas nações. Mas como o Brasil encontrava-se em condições desiguais na política internacional, tinha que se render a algumas exigências. Em troca do financiamento da Companhia Siderúrgica Nacional de Volta Redonda e os armamentos que modernizariam suas forças armadas, o Brasil passaria a colocar a sua indústria a serviço do “esforço de guerra” norte-americano, ao fornecer matérias-primas para o interesse bélico dos EUA, além de permitir que os norte-americanos construíssem bases militares no Nordeste. Portanto, definitivamente, o controle militar e estratégico da América do Sul ficava a cargo dos EUA.

Segundo Corsi, este alinhamento começa a melhor delinear-se com a entrada dos EUA na guerra em 1942. E o Brasil vê pela primeira vez a sua soberania sendo ameaçada

pelos submarinos alemães que atacam e afundam os navios mercantes em plena costa brasileira, como resposta do Reich à aproximação do governo brasileiro aos países Aliados. Em meados de julho de 1942, o Brasil já tinha perdido 13 embarcações. Mas o auge destes atentados aconteceria em 15 de agosto quando um único submarino alemão, o U-507, atacou a nossa navegação de cabotagem. Em poucos dias foram torpedeados cinco navios, contabilizando cerca de 600 mortos.⁹²

Não há dúvidas de que este fato motivou na época uma repulsa popular aos alemães no Brasil. O povo cobrava do Estado uma retaliação, seguiam-se passeatas, comícios que reuniam milhares de pessoas para protestar contra os atentados e chorar suas vítimas. As lembranças destes acontecimentos encontram hoje tradução nas palavras de Nelson Werneck Sodré e de João Falcão. Ambos estavam no litoral da Bahia (BA) quando este foi um dos palcos destas atrocidades. No caso de Sodré, militar e mais tarde historiador, ele e o grupo a qual servia tinha sido transferido para Salvador, onde seria a sua nova sede. A viagem seria feita no *Baipendi* juntamente com os passageiros comuns, suas famílias, pessoal e material da Unidade. Tudo assim mesmo, misturado, enfatiza Sodré. Entretanto, a ordem foi alterada e o destacamento militar e seus familiares partiram em outro navio, no *Itaité*, uma embarcação da Costeira, muito inferior ao primeiro. Mais tarde viria a notícia: o *Baipendi* tinha sido mais um alvo dos submarinos alemães, naufragando no litoral do Sergipe rumo a Recife. Das mais de 300 pessoas, apenas 28 sobreviveram entre passageiros e tripulantes. Dentre os passageiros, o *Baipendi* levava 141 militares do Grupo de Artilharia de Dorso. Diante deste fato, Sodré relembra o que para ele representou o primeiro movimento de massas, depois da instauração do Estado Novo, e o quanto o mar, em sua imensidão, passou a ser sinal de esperança e desalento para aqueles náufragos que eram despejados na costa brasileira:

Estávamos na faina dos trabalhos de instalação quando a Bahia foi abalada pelos torpedeamentos dos navios brasileiros ao longo da costa. À entrada do porto, junto à ponta de S. Paulo, ao norte e ao sul, haviam sido afundados dois deles. Começaram a ser tomadas providências para colher os náufragos que eram atirados às praias. O fato, de tremenda brutalidade,

⁹² Entre as vítimas dos navios torpedeados, 270 mortos eram soldados do Exército que embarcaram no *Baipendi* com destino ao Nordeste. Já o *Araraquara* e o *Aníbal Benévolo* tiveram 131 e 150 mortos, respectivamente. O U-507 ainda afundara uma outra embarcação, o *Itagiba*, resultando em 36 mortos, e enquanto o *Arará* socorria os sobreviventes ele também virara alvo dos torpedos alemães, tendo 26 mortos. Já o pequeno veleiro *Jacira*, com seus seis tripulantes, foi o único que não teve vítimas fatais. Ver BONALUME NETO, Ricardo. *A nossa Segunda Guerra, os brasileiros em combate 1942-1945*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1995, p.43. Consultar também SANDER, Roberto. *O Brasil na mira de Hitler: a história do afundamento de navios brasileiros pelos nazistas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

absolutamente inesperado, tocou a todos; os estudantes protestaram, ganhando as ruas. Foi o primeiro movimento de massas, depois da instauração do Estado Novo; clamava-se pela entrada do Brasil na guerra, xingava-se o nazismo, cujas longas garras, segundo diziam todos, nos haviam atingido, em nossa própria casa. À exaltação das massas — que as autoridades foram impotentes para impedir ou reprimir, como bem desejariam — juntava-se a tristeza dos náufragos, que começavam a chegar, recolhidos nas praias. Na maioria, pareciam idiotizados e contavam, aos pedaços, os horrores por que haviam passado. Velho coronel, comandante de Unidade que, como a nossa, viajara em navio de carreira, na promiscuidade com os descuidados passageiros comuns, passeava pela praia, alucinado, olhando o mar, à espera que ele lhe restituísse a família perdida. As perdas haviam sido consideráveis; entre os navios torpedeados, estava o Baipendi, que transportava tropas, nas mesmas condições dos outros.⁹³

As notícias dos torpedeamentos provocaram inúmeras indignações no povo brasileiro, mas as manifestações de repúdio começavam a ganhar outras proporções, como o vandalismo contra imigrantes e descendentes de alemães, italianos e japoneses. Os “súditos do Eixo” começavam a sofrer represálias por todo o país, fato que seria ampliado com a entrada do Brasil na guerra. Agora, era o Estado que iria forjar um imaginário de medo na sociedade brasileira, elegendo os alemães, japoneses e italianos como traidores, dentro de um processo de diabolização destes povos. Em Salvador, João Falcão, que mais tarde seria convocado para a guerra na Itália, presenciou as ondas de ódio que assolaram a cidade baiana:

Dia e noite o povo baiano permaneceu nas ruas, enfrentando a chuva e muitas vezes a Polícia Especial, gritando pela guerra — já por ele declarada — e prometendo desforra em desagravo aos irmãos que tomaram. Daí para a prática de atos de depredação das casas comerciais de alemães, italianos e também de espanhóis, que formavam a maior coletividade estrangeira na Bahia, foi um passo. Provocadores incentivavam a massa e invadiam lojas e escritórios dos membros dessas colônias. O saque foi inevitável.⁹⁴

Mas foi somente em 22 de agosto de 1942 que o Brasil resolveu decretar guerra à Alemanha e à Itália. Um passo que para alguns políticos e militares brasileiros deveria ir além da concessão das bases aéreas e navais aos Aliados e do fornecimento de matérias-primas

⁹³ SODRÉ, Nelson Werneck. *Memórias de um soldado*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p.202.

⁹⁴ FALCÃO, João. *O Brasil e a Segunda Guerra*: testemunho e depoimento de um soldado convocado. Brasília: UNB, 1999, p.103.

estratégicas para o “esforço de guerra”. Muitas destas lideranças desejavam uma participação mais direta do Brasil no conflito mundial, o que sinalizou para a criação da Força Expedicionária Brasileira (FEB). Neste sentido, a FEB nascia como um projeto político-militar, segundo Moura, que serviria ao Brasil como um dispositivo para a disputa pela hegemonia na América do Sul. Com a FEB, o Brasil visava conquistar um maior acesso às decisões do pós-guerra, além de modernizar suas Forças Armadas.

Para Moura,⁹⁵ ao contrário do que alguns autores sugerem, a participação do Brasil na guerra da Europa não estava atrelada às necessidades de apoio militar dos Aliados, no entanto, era resultado de uma exigência brasileira junto aos EUA. Não se tratava de ação puramente militar, mas de um projeto político-militar de setores dirigentes do país que visavam extrair vários benefícios de sua criação. Logo, o próprio presidente Getúlio Vargas empenhou-se a fundo para obter o envio das tropas, assinando em maio de 1944 um acordo secreto com o governo Roosevelt, em que concedia aos EUA, por um prazo de 10 anos a contar da assinatura do acordo, acesso livre a 10 aeroportos considerados estratégicos. A contrapartida do governo brasileiro era a exigência de que os EUA acelerassem o envio dos armamentos e munições prometidas ao país, a fim de agilizar o treinamento dos expedicionários, e que iniciassem rapidamente a construção de duas bases aéreas no sul do Brasil, mas que, principalmente, se comprometessem a acelerar o transporte da FEB para o *front* na Itália.

No entanto, segundo o autor, o reconhecimento do Brasil como “potência associada”, com voto decisivo nos assuntos da América do Sul, foi rejeitado pelos EUA, uma vez que não desejavam repartir sua hegemonia no continente. As potências aliadas também negaram a reivindicação brasileira de integrar permanentemente o Conselho de Segurança da ONU, feita em 1944.

Apesar disto, para Luiz Carlos Prestes, em um de seus últimos depoimentos, Getúlio Vargas demonstrou ser um político hábil ao enviar a FEB ao campo de batalha na Europa, uma vez que naquele momento já se configurava uma intenção, tanto nacional quanto mundial, de liquidar com o nazi-fascismo. Prestes não compartilhava da posição adotada pela União Democrática Nacional (UDN) que acreditava que antes de mandar os soldados brasileiros era preciso acabar com o fascismo no Brasil, pelo contrário, no seu entender, a própria conjuntura exigia que os países olhassem para a humanidade que, por sua vez, desejava se libertar da “peste nazista”.

⁹⁵ MOURA (1991), Op. cit., 14-15.

Ou seja, com a derrota do nazi-fascismo seriam operadas mudanças na política brasileira, Vargas teria que “pagar a conta” renunciando ao cargo, pois no pós-guerra não caberia uma ditadura de cunho fascista. Mas, segundo Prestes, o Presidente Vargas prevenindo-se de uma derrocada encontrou nas imagens das tropas da FEB um instrumento propício, naquele momento, para tornar a sociedade brasileira solidária com uma causa nacional, forjando no seu cerne um “exército de reserva de mobilização”. O Governo Vargas seria definitivamente o governo dos pracinhas.⁹⁶ Neste sentido, a FEB era criada em 9 de agosto de 1943 e o General João Batista Mascarenhas de Moraes convidado a organizar, instruir e comandar a 1ª Divisão de Infantaria Expedicionária (1ª D.I.E.), primeira das três divisões que iriam compor o Corpo Expedicionário — no entanto, o final do conflito, em maio de 1945, impediu que a 2ª e a 3ª Divisões, que já estavam sendo treinadas, fossem enviadas à Itália.

Mas é conhecido que a organização da FEB no Brasil foi um dos aspectos que contribuiu para denegrir a imagem do expedicionário. Foram vários os obstáculos para a preparação do soldado brasileiro que iria combater na Europa, começando pelo baixo empenho do próprio governo Vargas em mobilizar voluntários que tivessem “na alma” o desejo de combater os alemães, de “vencer o nazista arrogante e atrabiliário [propenso a brigar], que destruiu países pacíficos e indefesos”, como destacou em suas memórias o ex-combatente José de Oliveira Ramos. Segundo o veterano da FEB, pelo contrário, a propaganda do regime nos jornais resultara em apenas “meia dúzia de homens”, cabendo ao Estado convocar os reservistas. Assim, na constituição da FEB poucos eram os soldados que sabiam porque lutavam, “poucos eram os que tinham em mente as cenas de nossos irmãos, naufragando entre os destroços dos navios, despedaçados pelos torpedos traiçoeiros, e desejavam mostrar [...] que nós também somos soldados”.⁹⁷

Mas o pior disto tudo era que os expedicionários, na sua grande maioria, sequer tinham experiência de combate real, simplesmente eram convocados e obrigados a apresentarem-se à autoridade militar de sua região, a fim de se submeterem aos exames e imediatamente serem incorporados a FEB. Eram na sua maioria lavradores, pequenos sítiantes, operários urbanos, empregados do comércio e universitários que compunham as unidades do corpo expedicionário brasileiro.

⁹⁶ PRESTES, Anita Leocádia. Getúlio Vargas: depoimento de Luiz Carlos Prestes. In: SILVA, José Luiz Werneck da (org.). *O Feixe: o autoritarismo como questão teórica e historiográfica*. Rio de Janeiro: Zahar, 1991, p. 96-97.

⁹⁷ RAMOS (1949), *Op. cit.*, p.28.

Entretanto, o governo brasileiro logo percebeu que não conseguiria cumprir com a palavra dada às forças aliadas de enviar à Europa uma tropa de 100 mil homens. O Exército norte-americano, a qual a FEB ficaria subordinada, tinha algumas exigências para a incorporação do novo soldado. No caso de oficiais, o homem precisava ter no mínimo 1,60 metro, já para praças exigia-se 1,55 metro. Além do mais, o convocado só era incorporado se tivesse pelo menos 26 dentes na boca. Estas e outras exigências inviabilizaram a incorporação de milhares de brasileiros e, no final, o nosso Exército conseguiu formar uma divisão com pouco mais de 21 mil homens.

Constituído o corpo expedicionário, era a hora de preparar os homens que iriam combater as “ameaças totalitárias”. Outro desafio que a FEB teria daqui para frente até o embarque para a Itália. Primeiro por ter que moldar todo um Exército aos modos de guerra norte-americana. Um Exército que tradicionalmente tinha sido formado militarmente pelas doutrinas e padrões da escola francesa de guerra.

Adotado o novo modelo, os problemas começavam a surgir. Novos órgãos teriam que ser criados para os quais o país não contava tanto com pessoal quanto com material bélico adequados. O expedicionário também não possuía nem treinamento e nem uniforme apropriados para as baixas temperaturas que iria enfrentar no campo de batalha. No final, entre tantos outros fatores, não havia munição em quantidade satisfatória para atender as necessidades de instrução, sendo que do pouco material que se dispunha era reservado a cada soldado 60 tiros de fuzil, por ano.⁹⁸

A própria convocação às pressas dos brasileiros para compor o Corpo Expedicionário proporcionou a ausência de especialistas. As pessoas eram integradas à FEB sem que se indagasse de suas especialidades, de sua possível utilização, o que obrigou os militares norte-americanos a terem que ministrar cursos de emergência já no *front*, improvisando entre os soldados brasileiros funções como motoristas, cozinheiros, telegrafistas e radioperadores, desenhistas, mecânicos etc.

Diante deste despreparo dos soldados brasileiros, as nossas Forças Armadas resolveram enviar para os EUA, em 1943, alguns de seus melhores oficiais para participarem de cursinhos intensivos. Estes militares teriam três meses para se familiarizarem com os métodos e regulamentos norte-americanos para o combate, esquecendo de vez as doutrinas francesas. Além do mais, este aprendizado nos EUA deveria ser o suficiente para estes

⁹⁸ ARRUDA, Demócrito Cavalcanti. *Depoimento de oficiais da reserva sobre a FEB*. Rio de Janeiro: Cobraci, sd., p.57.

oficiais traduzirem e repassarem para os soldados brasileiros. Entre os oficiais designados estavam os coronéis Floriano de Lima Brayer e Henrique Lott, e os tenentes-coronéis Humberto de Alencar Castello Branco e Amaury Krueel. Estava lançado o desafio e o Brasil não podia fazer feio na Itália.

Mas nem todos os oficiais do nosso Exército se empenharam em participar da guerra. O voluntariado entre os militares da ativa também era escasso. Como nos conta o segundo-tenente do 6º Regimento de Infantaria, Gérson Machado Pires, na época em que ele cursava a Escola Militar do Realengo, no término do curso, foi feito o convite, mas nem o primeiro e nem o segundo alunos da turma quiseram ir. Lá pelo 15º aluno, este se alistou como voluntário da FEB. O que para Pires confirma “Ninguém da minha turma tem moral para dizer ‘não fiz a guerra porque não me mandaram’. Se não foi, foi porque não quis”.⁹⁹ Na verdade, não foram apenas os filhos da elite brasileira que deram um famoso “jeitinho” para escaparem da incorporação à FEB, e muitos oficiais da ativa fizeram o mesmo. Era comum aos sábados o jornal *O Estado de São Paulo* trazer a relação dos oficiais que completariam o 6º RI, mas quando chegava o domingo a lista tinha sido alterada. Era a vez do “padrinho” agir, e aqueles oficiais antes convocados apareciam, no dia seguinte, transferidos para outras unidades não-expedicionárias.¹⁰⁰

Como se vê, a FEB passou a ser um incômodo para as Forças Armadas brasileiras. Tanto que o próprio Ministro da Guerra, general Eurico Gaspar Dutra, e o Chefe do Estado-Maior do Exército, o general Góis Monteiro, passaram a boicotar a FEB, por não acreditarem que seria possível enviar uma tropa para a Itália. Da declaração de guerra do Brasil à Alemanha em 31 de agosto de 1942 a 2 de julho de 1944, quando ocorreu o primeiro embarque das tropas brasileiras — quase dois anos —, uma verdadeira lentidão tomou conta de todas as decisões em relação à FEB. O que é explicado pelo marechal Cordeiro de Farias da seguinte maneira:

É preciso que nos desloquemos para 1942. A posição do Eixo, naquela época, era ainda extremamente forte. Alemães, japoneses e italianos triunfavam sobre os Aliados. Nós havíamos reconhecido o estado de guerra com os países do Eixo, mas não precisaríamos, necessariamente enviar

⁹⁹ PIRES, Gérson Machado apud MAXIMIANO, César Campiani. Neve, fogo e montanhas: a experiência brasileira de combate na Itália (1944/45). In: CASTRO, Celso; IZECKSOHN, Vitor; KRAAY, Hendrik (orgs.). *Nova história militar brasileira*. Rio de Janeiro: FGV/ Bom Texto, 2005, p.349.

¹⁰⁰ GONÇALVES, José. apud. Ibidem, idem, p.349.

tropas. Poderíamos retardar a providência até que as posições se tornassem mais claras na balança internacional de forças. E foi o que se fez. Mesmo depois do reconhecimento do estado de guerra, Dutra vetou o envio de tropas para a guerra, só comunicando a decisão a um pequeno número de generais da ativa. Vamos ser claros. Aquela era uma guerra de grande envergadura. E nós, o que éramos? Desgraçadamente, meros pigmeus numa terra de gigantes. Além disso, Getúlio negociava com Roosevelt algumas concessões americanas ao Brasil em troca do envio de tropas. [...]. A demora se justifica também porque não estávamos tecnicamente preparados. Não dispúnhamos de armas e munições, que eram material escasso na época. Mesmo os Estados Unidos estavam carentes e não contavam com meios materiais para ações militares de envergadura. Sua indústria apenas começava a alterar seu perfil de produção, passando a operar para a guerra. Estava prioritariamente comprometida com fornecimentos de armas e munições aos ingleses.¹⁰¹

Na época, Cordeiro de Farias já aos 40 anos era General-de-Brigada, o mais jovem oficial a atingir o generalato na história militar do Brasil. E aquele que comandaria a Artilharia Divisionária da FEB em setembro de 1944. O general conhecia os bastidores do poder militar nacional e refuta, mais tarde, a versão de que Góis Monteiro teria manobrado Dutra, a ponto de convencê-lo do desastre que seria o envio das tropas brasileiras. Na opinião de Cordeiro de Farias, o general Dutra jamais tinha sido manobrado por ninguém: “Era um homem sabido. Falava pouco, mas tinha o seu rumo, sabia o que queria”. Já o general Góis Monteiro, este era brilhante, extrovertido, o que impressionava mais, no entender de Cordeiro de Farias. “Por conta dessa diferença de temperamento, a oficialidade da época exagerou na influência de Góis sobre Dutra, especialmente quanto às idéias germanófilas, que os dois defendiam. Não creio que um fosse manobrado pelo outro”.¹⁰² Agora, é verdade que o Estado-Maior do Exército, chefiado por Góis Monteiro, não tomou conhecimento da FEB. Em inúmeras conversas com Góis Monteiro, Cordeiro de Farias nos conta que tivera sérias divergências a respeito da Força Expedicionária. O Chefe do Estado-Maior do Exército teria dito em uma destas conversas que achava uma tolice o envio da FEB, “que não tínhamos significação para nos envolvermos naquela luta”. O que Cordeiro de Farias discordou enfaticamente do general: “De fato, não temos significação, mas é a ocasião de procurar adquiri-la. A

¹⁰¹ FARIAS, Cordeiro de. apud. CAMARGO, Aspásia; GÓES, Walter de. *Meio século de combate: diálogo com Cordeiro de Farias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. p.306.

¹⁰² *Ibidem*, Idem, p.305.

participação do Brasil será uma afirmação de nossa personalidade. Uma espécie de ‘arrombamento’ do mundo ocidental, para que possamos penetrar nele.”¹⁰³

Mas parece que Cordeiro de Farias era um dos poucos oficiais que de fato acreditava na FEB e na sua partida para a Europa, apesar da lentidão assombrosa. Em geral, era predominante a desconfiança dos oficiais superiores no soldado brasileiro, no entanto, os praças também não se simpatizavam com aqueles que os iriam comandar no *front*. Nas palavras de Demócrito Cavalcanti Arruda, na época 1º tenente da FEB, o Comando da Força Expedicionária não tinha deixado uma boa impressão no tocante ao aspecto humano ao tratar os soldados, pelo contrário, nas fileiras da FEB ao invés de cordialidade com os superiores era marcante um sentimento de hostilidade, no lugar da cooperação, via-se apenas má vontade dos expedicionários.¹⁰⁴

Arruda relembra em suas memórias que, para aumentar ainda mais o desânimo entre os soldados brasileiros, era de conhecimento geral da tropa que o tom da relação entre o Chefe do Estado-Maior do Exército, general Góes Monteiro, e o Comandante da Divisão, general Mascarenhas, não era de amizade. Hostilidade que se estendia entre os chefes da FEB, Mascarenhas e Zenóbio da Costa. O primeiro respondia pela Divisão, enquanto o general Zenóbio da Costa apenas ficara com o Comando da Infantaria, o que lhe impossibilitava de qualquer contato com órgãos superiores do Exército. Ressentimentos à parte, prevaleceu durante toda a campanha da FEB um trato cordial entre os generais, nos conta o autor.

Então, todos estes aspectos, entre outros, colaboraram para ampliar a desconfiança de que realmente o Brasil enviaria tropas para o teatro de operações em Nápoles. O descrédito na FEB era tanto que chegaram a espalhar uma história de que Hitler teria dito que o Brasil só conseguiria enviar seus homens para a guerra no dia em que uma cobra fumasse. Se a própria oficialidade “batia cabeça” e desacreditava no soldado brasileiro, o que dizer do povo? Para o marechal Floriano de Lima Brayner, na época, coronel e oficial do Estado-Maior da 1ª Divisão de Infantaria Expedicionária, a população brasileira só teve a certeza do que tinha significado a FEB quando as primeiras notícias de sua participação na guerra ganhavam as manchetes dos jornais do país. No entanto, foram os insucessos e as baixas dos soldados brasileiros no *front* que primeiro invadiram a imprensa. Neste sentido, “a grande aventura em que nos envolvemos”, recorda o ex-combatente mais tarde em 1968, quando

¹⁰³ FARIAS, Cordeiro de. apud. CAMARGO & GÓES (1981), Op. cit., p.309.

¹⁰⁴ ARRUDA, Op. cit., p.64.

publica o seu livro de memórias, só foi percebida tardiamente pelo povo brasileiro, que preferiu acreditar “muito mais no Carnaval e no Campeonato de futebol do que numa Força Expedicionária para lutar ombro a ombro com os Aliados e face a face com os alemães.”¹⁰⁵

2.1 A FEB em combate

Há quem diga que a FEB teve que lutar em duas frentes de batalha: uma política e outra militar. Joel Silveira, correspondente de guerra na época, enviado pelos *Diários Associados* de Assis Chateaubriand, era um deles. O jornalista sempre acreditou que a FEB não só teve que combater os alemães e italianos nos apeninos, como em um *front* interno teve que lutar contra a política do Estado Novo, uma vez que para os antigetulistas a vitória dos pracinhas seria um fator determinante para a derrocada da ditadura de Getúlio Vargas.

Então, a partir de fevereiro de 1945, a FEB teria passado a ser uma peça imprescindível para a oposição a Getúlio Vargas. A verdade é que somente entre os oficiais do corpo expedicionário prevalecia a idéia de que a FEB lutava pela liberdade tanto na Itália quanto também no Brasil. Foram os oficiais e os setores mais politizados da FEB que providenciaram um abaixo-assinado, pedindo a volta da democracia no Brasil, que correu por todo o acampamento.¹⁰⁶ Enquanto isto, entre os praças não havia uma consciência generalizada desta contradição. Pelo contrário, acreditavam que estavam na guerra porque “quem nos mandou para cá foi o homem dos americanos, que nos vendeu por uma garrafa de uísque”. Falavam de Osvaldo Aranha, Ministro das Relações Exteriores do Governo Vargas.¹⁰⁷ Em agosto de 1944, a notícia da demissão de Aranha do cargo soou nos acampamentos da FEB como a certeza de que agora “O velho [Getúlio Vargas] vai chamar a gente de volta”, afinal, tinham sido poupados, “Não vê que nem nos ensinaram a atirar direito, todo esse tempo? O velho ficou nos poupando, não deixou que nos pusessem na

¹⁰⁵ BRAYNER (1968), Op. cit., p.49.

¹⁰⁶ FERRAZ (2002), Op.cit., p.118.

¹⁰⁷ Osvaldo Aranha foi nomeado em março de 1938 para chefiar o Ministério das Relações Exteriores. Nome que agradou aos EUA, devido Aranha já ter demonstrado alimentar simpatia àquela nação. A tarefa do novo ministro, no contexto de uma guerra eminente na Europa, foi aproximar e reforçar a relação entre os dois países, principalmente no tocante aos problemas econômicos, políticos e militares. A “Missão Aranha”, em janeiro de 1939 em Washington, estava responsável de convencer o governo norte-americano da importância de investimentos no campo da economia e de novos equipamentos militares no Brasil. O prestígio de Osvaldo Aranha cresce com a declaração de guerra do Brasil, mas em 1944, com a FEB na Itália, o seu nome é envolvido em um movimento de oposição a Getúlio Vargas, por ser um opositor a figura de Dutra, no governo. Não encontrando apoio no presidente, acaba renunciando em 23 de agosto, sendo substituído então por Pedro Leão Veloso.

frigideira de uma vez”. O retorno ao Brasil era uma questão de dias, “[...] o jeito é tratar de arrumar o saco, que a coisa não demora. Já deve ter navio brasileiro esperando a gente num porto por aí”. Mas foi preciso esperar mais um ano para o retorno, e amargar um saldo triste de mais de 400 mortes e cerca de 2000 feridos e acidentados em toda a campanha. De fato, do ponto de vista da política interna do Estado Novo, os quadros da FEB (oficiais e praças) não entravam em um acordo, eram mundos diferentes incapazes de uma sintonia, como nos conta Boris Schnaiderman:

Desisti de brigar e discutir. Os homens do povo têm idéias próprias, o seu modo particular de ver os acontecimentos. Tenho convivido com eles, dormimos na mesma barraca, comemos às vezes da mesma marmita, e, no entanto, que distância. A lenda de um ditador bonzinho, o pai do seu povo, que só deixou enviar os homens para a guerra porque o ministro malvado, vendido aos americanos, obrigara-o a isto, deixa-me profundamente irritado. Mas, sobretudo, estou diante de algo que não compreendo. [...]. Assim como o homem do povo não penetra no meu mundo, historicamente exato, creio eu, onde o ditador aparece com as suas características próprias e a ditadura com todo o seu cortejo de infâmias, não posso ter qualquer acesso ao mundo mitológico dos meus patrícios. E a conclusão a que chego é que eu, Alípio e os demais rapazes da mesma condição social, estamos submergidos num mar humano que nos domina e contra o qual é inútil qualquer resistência.¹⁰⁸

Na análise de Ferraz, ao contrário do que se acreditava, Vargas dispunha de significativa popularidade com os pracinhas e, portanto, o retorno da FEB não representava ameaça para ele, como veremos mais adiante. No entanto, a FEB teria sofrido algumas derrotas nesta luta interna, segundo Joel Silveira. Antes mesmo de retornar ao Brasil, a FEB tinha sido dissolvida pelo Ministro da Guerra Eurico Gaspar Dutra. O golpe foi certo, ocasionando uma precária desmobilização dos quadros do corpo expedicionário, gerando diversos fatores que irão mais tarde corroborar com a imagem depreciativa dos ex-combatentes. A outra derrota se daria nas primeiras eleições democráticas ocorridas no país. O candidato da oficialidade da FEB, o brigadeiro Eduardo Gomes, não foi o vitorioso. Quem assumiu a presidência foi o general Dutra que, por ironia, representava, para muitos

¹⁰⁸ SCHNAIDERMAN, Op. cit, p.88.

dos expedicionários, o verdadeiro inimigo da FEB. Juntamente com Dutra, Góis Monteiro era outro nome odiado pelos febianos.¹⁰⁹

E a outra frente de batalha da FEB? E a guerra na Itália? Esta sim merece um estudo aprofundado, que este trabalho não propõe. Nestes 60 anos de pós-guerra, como sabemos, poucos foram os estudiosos que se debruçaram sobre a atuação dos brasileiros na Segunda Guerra Mundial, sem ressentimentos de outras épocas, sem a aversão ao espírito militar. Por outro lado, em geral, o que prevaleceu foi uma memória auto-glorificante dos feitos da FEB, que também não dá conta de apresentar quem de fato foi este combatente brasileiro que deixou família, amores, para enfrentar o frio e os medos da guerra, mesmo que de forma obrigatória, no cumprimento de um dever imposto.

Massaki Udihara foi integrante do primeiro escalão da FEB, como 1º Tenente do 6º Regimento de Infantaria. Dentre a prontidão para a viagem e o retorno ao Brasil (9 jun. 1944 a 16 jun. 1945), atuou como médico expedicionário e aproveitou para escrever um diário com as suas impressões da guerra. Em uma de suas primeiras anotações, revela uma FEB indiferente com a guerra. “A preocupação, o receio ou mesmo alegria, se existiam, não se demonstravam por atos ou expansões que as revelassem. Havia mais, ao contrário, um como quê de indiferença, quase todos encarando o fato com naturalidade”, escrevia o médico da FEB. Este seria o estado de ânimo daqueles cidadãos que, muitos, de forma abrupta tiveram que aceitar a penosa tarefa de combater e aniquilar as tropas do nazi-fascismo. Para muitos a convocação surgia como o cumprimento de uma obrigação, de uma ordem, que somente mais tarde teria outras conotações. Como escreve Udihara, “Se todos pudessem avaliar o que ele [o fato da convocação] iria representar na vida de todos talvez outras fossem as impressões.”¹¹⁰

Então, a FEB desembarca na Itália, em Nápoles, no dia 16 de julho de 1944, com um contingente de 5000 soldados sob o Comando do General Zenóbio da Costa. Esta 1ª Divisão fora incorporada ao V Exército norte-americano, chefiado pelo General Mark Clark. Mas a primeira noite dos brasileiros na Itália não foi nada agradável. Devido a uma falha de comunicação entre o comando da FEB e o Exército norte-americano, não havia barracas para os febianos levantarem acampamento já no primeiro dia. Então, restou aos nossos soldados dormirem no relento, enfrentando o chão duro e o frio. Esta era a primeira recepção que a

¹⁰⁹ SILVEIRA, Joel. *Segunda Guerra Mundial*: todos erraram, inclusive a FEB. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1989, p. 202-204.

¹¹⁰ UDIHARA, Massaki. *Um médico brasileiro no front*: diário de Massaki Udihara na II Guerra Mundial. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002. p.41.

guerra lhes oferecia. O contato com o teatro de operações imediatamente transformou as impressões dos febianos, não era mais possível ser indiferente.

Como ter sentimento de indiferença diante da paisagem de uma cidade totalmente em ruínas, com crianças esfarrapadas correndo atrás dos soldados para disputarem algumas migalhas, cigarro e chocolate. E o que sentir diante da impressão de ver mulheres prestando favores sexuais em troca de alimentos? Nas cidades destruídas, o único lugar que ainda se mantinha conservado era o prostíbulo. Era comum na guerra um pai ou um menino italiano abordar os combatentes lhes oferecendo uma filha ou irmãs, a esposa. Apesar do espanto, o soldado logo compreendia que na Itália devastada a prostituição tinha assaltado as famílias e aparecido como último subterfúgio contra a miséria. Tinha se tornado uma prática natural, como nos conta o ex-combatente Nilson Vasco Gondin, ao recordar em suas memórias que

De uma feita, em um bar, conheci uma mocinha dos seus 19 a 20 anos, que me convidou para fazer um programa [grifo do autor]. Tudo bem, vamos, onde? Lá em casa, disse ela. OK, vamos. Lá chegando, entramos numa peça ao rés do chão, porão, onde se encontrava toda a família. Avós, pais, irmão, irmãs, filhos, enfim toda a família. A um sinal da mocinha, todos foram saindo, rindo, fazendo gracejos, etc. Esse fato era um procedimento normal em toda a Itália.¹¹¹

A verdade é que a guerra transforma o homem, de cordeiros a lobos são metamorfoseados diante da brutalidade, da humilhação e do medo. É a guerra que faz o soldado e não o inverso. Com os pracinhas brasileiros não foi diferente. A maioria de nossos soldados-cidadãos quando embarcaram para a Itália, como nem mesmo conheciam os motivos daquele conflito, não odiavam os alemães e os italianos. Os discursos patrióticos e a propaganda ideológica não foram suficientes para garantir este sentimento em meio a tropa.

Mas há um episódio curioso entre os expedicionários brasileiros. Incorporados ao V Exército dos EUA, estes homens tiveram que suportar alguns meses de espera antes de entrarem na linha de frente do combate. O tempo em que esperavam era um misto de incerteza e abatimento geral, logo superado com a chegada do caminhão com o armamento, vindo de Civitavecchia. Cada soldado não via a hora de receber a sua arma, foi uma confusão

¹¹¹ GONDIN, Nilson Vasco. *Liberdade escrita com sangue: um manezinho na Segunda Guerra Mundial*. Florianópolis: Insular, 2006, p.79.

geral no acampamento. Os jipes, carros-comando, as Dodge de três quartos de toneladas, os canhões, as metralhadoras em questões de segundos passaram a ser os mais novos objetos de fascínio de nossos expedicionários. As carabinas semi-automáticas, pequenas, leves e bonitas, pareciam saídas de uma loja de brinquedo. “Fica-se limpando o armamento com carinho, com verdadeira paixão. Hoje se recebeu a munição, e muitos afastavam-se do acampamento para atirar à toa. Lembram crianças com um brinquedo novo”,¹¹² assim nos conta Schnaiderman a respeito daqueles momentos que sinalizavam para os brasileiros a saída da inatividade forçada e a entrada no combate.

Nem mesmo as instruções aos febianos, antes de serem enviados ao *front*, foram suficientes para forjar o soldado que iria combater os “inimigos” nazi-fascistas. Eles sequer estavam cientes dos riscos a que estavam sujeitos no campo de batalha. A compreensão de tais riscos pelos soldados inexperientes, como a tropa brasileira, poderia provocar uma desorganização que os comandos, da FEB e do Exército norte-americano, não desejavam, aponta Maximiano. Então, no começo da campanha, a FEB era um grupo de homens simples, lavradores, estudantes, operários etc. que não estava ali por um ideal nem mesmo por patriotismo. O que motivava estes homens à guerra era tão somente o cumprimento de um dever imposto e obrigatório. O treinamento precário era somente mais um sinal de que aquela guerra não era do brasileiro, como fica evidente no depoimento de Ferdinando Palermo. O jovem alfaiate, na época, relembra de forma jocosa mais tarde o quanto eram despreparados, mas que somente hoje soa como um perigo eminente para a vida de inúmeros brasileiros:

Nós tínhamos mania de arrumar pilhas pra acender luzinhas. Molecagem. Passamos num lugar, tinha um buraco, mas tinha canhão, peças de artilharia alemã, o que tinha de fuzil, o que tinha de revolver, pistola, tudo arrebitado. E tinha um negócio redondo desse tamanho, e um pequeno, quadrado. Ele passou a mão em uma e eu em outra. Passamos pela casa do italiano, ele “má”, e tava escrito em inglês naquelas tabuletas, “off limits”. Eu não sabia nada de inglês. O italiano viu aquilo na nossa mão “mina, mina”. Eu falei, vá encher o saco, não tou procurando mina. E fomos na barraca rapaz. Você vê a imprudência, a falta de preparo do soldado. Ele com a faca de trincheira, tira aquela rosca da mina antitanque, e aparece tudo bloqueado, de cobre, bonito, sabe. A minha tinha uns grampos, arranquei um e outro. E nós com um pedaço de fio com uma luzinha. Eu desmontei aquela pequena, eu com a ponta da faca de trincheira, fui

¹¹² SCHNAIDERMAN, Op. Cit, p.80.

batendo, consegui tirar aquela capa dela. O que saiu de bolinha, tipo rolemã, era o estilhaço né. Eu falei, pô, isso aqui é um gerador. Não deu resultado. E o Armando lá, bate. Nós largamos aquilo e fomos para o rancho. À noite, ia ter instruções sobre armadilhas alemãs. Os americanos falavam português, começaram a mostrar que o soldado nunca devia entrar numa casa pela porta e abrir o trinco. Você abre o trinco, detona um negócio e cai a casa. Nunca bater numa tecla de piano, não abrir torneira dentro de casa. Uma série de armadilhas que eles conheciam e que os alemães faziam. Canetas booby trap, não abrir guarda roupas, não abrir caixinha de jóia. Aí chegou na hora de mostrar minas antitanque. Puta, o cara pega aquela mina. Nós podíamos ter nos matado, ter arreventado com metade do acampamento.¹¹³

Como se vê, foi somente com a realidade da trincheira que o soldado brasileiro teve que aprender a familiarizar-se com a morte, a perda do amigo, e principalmente a lidar com uma única certeza no *front*: matar ou morrer. É no cotidiano do combate que ocorre a transformação, que se aprende a natureza da brutalidade, de que “é preciso ser lobo entre os lobos”. De fato a experiência da guerra tinha modificado aqueles brasileiros.

Enquanto o combate se resumia a efeitos pirotécnicos, com tiros tracejando a noite como em uma festa de São João, tudo ainda era suportável, diria um ex-combatente da FEB. Mas quando se via as feridas, os corpos dilacerados e os mortos empilhados, o horror ditava a cena. Isto sim era insuportável. A revolta era maior quando se dava conta de um amigo ou conhecido ferido, mutilado ou morto. Aos poucos o soldado ia se transformando, a ponto de ter prazer em caçar o seu semelhante, em um instinto animalesco pela sobrevivência. Uma caça longe de qualquer traço de sentimento humano, pelo simples desejo de atirar para matar. Isto se ampliava com outro estímulo: não se podia sair deste confronto sem marcas, ao saber que os inimigos alemães tinham como prática minar os corpos dos soldados brasileiros mortos em combate; não era sequer permitido dar a estes um enterro digno de um combatente.

E o que dizer da sensação de omitir-se na morte de um companheiro? Um soldado que escapa das notas cantadas da lurdirinha (assim os brasileiros chamavam a metralhadora dos alemães), mas que presencia o olhar do amigo atingido no chão, não suporta a tristeza e a inconveniência da consciência, de saber que bastava uma corrida rápida para salvá-lo. Atitude que, por outro lado, poderia custar-lhe a vida também. E o pior, durante um serviço de vigilância à noite em um *fox-boles*, ouvir o gemido deste e outros companheiros pedindo por

¹¹³ PALERMO, Ferdinando apud. MAXIMIANO (2004), Op. Cit., p.177-178 (entrevista concedida ao autor em 2002).

socorro. É desumano saber que homens estavam ali abandonados à sorte e não poder fazer nada, não era permitido descumprir ordens, abandonar o posto. Teriam que passar a noite toda ouvindo os gemidos, convivendo com a sensação de covardia diante da dor do *outro*. Era necessário acalmar a consciência.¹¹⁴

Por estas e outras situações, o soldado brasileiro nutria rancor em relação ao inimigo. Também era preciso sobreviver. Entretanto, no caso dos brasileiros, não havia um motivo que os tivesse levado a odiar alemães e italianos, diferente dos norte-americanos que tinham motivos para odiarem os japoneses após o ataque em Pearl Harbor. Para os norte-americanos não era difícil identificar os japoneses com aquele inimigo que havia ferido o orgulho nacional americano. Já entre os brasileiros, os afundamentos dos navios mercantes e suas vítimas não foi um fato que os impulsionou a guerra, lembrando que os voluntários na FEB eram um grupo reduzido de poucos homens. A maioria era reservista, cidadãos comuns que tinham sido convocados para uma guerra sem saber muito o porquê lutavam; estavam ali para cumprir um dever que, por sua vez, lhes tinha sido imposto. Assim, a tarefa e a coragem de matar só ganhava o seu verdadeiro contorno com a perda do amigo; era preciso vingar o companheiro e acabar logo com aquele estado de sofrimento, privações e angústias a que estavam submetidos os combatentes. Segundo Dennison de Oliveira, o contato pessoal de nossos combatentes brasileiros com os civis italianos, vítimas da política de deportação forçada da população civil ou represálias contra as atividades guerrilheiras, pode ser um outro elemento para explicar o comportamento agressivo dos febianos diante dos alemães.

À medida que avançavam rumo ao norte da Itália, nossos pracinhas viam e ouviam os relatos de massacres, seqüestros em massa, estupros e pilhagens generalizados por parte das tropas de ocupação alemãs, o que certamente contrastava com a sua predisposição para se solidarizar com os civis italianos.¹¹⁵

¹¹⁴ Para mais informações sobre as impressões dos ex-combatentes sobre os sentimentos no campo de batalha ver MAXIMIANO (2004), Op.cit.

¹¹⁵ OLIVEIRA, Dennison de. Poder militar e identidade de grupo na Segunda Guerra Mundial: a experiência histórica da psiquiatria militar brasileira. *História: questões e debates*, Curitiba, Editora da UFPR, n.35, 2001, p.128-129.

A realidade da trincheira não perdoava. O perigo era sempre iminente, a tensão quebrava o ânimo de qualquer soldado que não resistia muito tempo em desencadear um ataque de nervos. Com o passar dos meses na linha de frente os homens já não eram mais os mesmos, eram evidentes as transformações que tinham sofrido. Já não se reconhecia mais aquele soldado alegre que embarcara no *General Mann* com destino à Itália, nem mesmo traços da sua cordialidade dos tempos de contato com a população italiana, que amargava a vida de um país destruído, era possível encontrar nos rostos daqueles combatentes. A verdade é que até mesmo aqueles que no Brasil gritavam “Vamos à luta, abaixo ao nazismo!”, não sabiam o que lhes esperava do outro lado do Atlântico. Os relatos de Boris Schnaiderman e Agostinho José Rodrigues, apesar de longas citações, nos dão o sentido destas impressões mencionadas acima, a de soldados que presenciaram de perto o ditado “Ver Nápoles, depois morrer”:

Não pode ser! Olhos os soldados, os mesmos que eu vi em Pozzuoli, bons e compassivos com a população. Há uma dureza e impassibilidade que, pensava eu, jamais apareceriam em seus rostos. A guerra tem a sua lógica implacável. E eu queria esta guerra! Eu não tenho direito de protestar contra nada! Olho por olho, dente por dente, as feras dominam o campo, para vencer é preciso ser lobo entre os lobos. E eu, na realidade, tenho espírito de carneiro. Vamos à luta, abaixo o nazismo! Tudo isto é muito bom, é mais que certo, mas, quando se grita isto, não se pensa em que será preciso apertar o gatilho.¹¹⁶

Ao soldado no ataque, circulado pelo fogo, restam apenas duas alternativas: Ou se abriga acuado pela metralha, ou arma a baioneta e atira-se à frente. Baioneta armada, para que? Absurdo! Não lhe ordenou o tenente. Não é hora para isso. Muito remoto um entreve: o “corpo-a-corpo”. Mas a armou. Instinto, ou inconsciente gesto de autodefesa? E o pracinha segue à frente. Para a frente, “pé-de-poeira”! E por que avança, assim, resoluto? Ouso confessar (passei por isso), mais por um impulso de medo, que de coragem! E, qual alucinado, parte de encontro ao objetivo, que nem chega a distinguir, assim como se acha oculto, por entre as ondulações do terreno e a barreira de fogo que o cega. Então, sua personalidade se transmuda. E o jovial, o pacifista, o inofensivo, o temente a Deus, retorna ao primitivo na luta pela sobrevivência. Quem quer morrer na juventude, mal começando a vida? Não, absolutamente não quer! E atira com raiva. Aciona o gatilho para matar. E mata. Friamente. Remorso? Foi apenas um alvo a mais. E muitas vezes consegue praticar feitos incríveis. De repente, vira notícia. Torna-se um herói. [...] Mas o pracinha não se dá conta disso. Sobreviveu. É o que importa! [...] Quando parte para o ataque, sabe que deve obedecer a um escalão de comando. E também a um sentimento sobreposto ao medo que o domina. O sentimento de honra. Lembra-se claramente de uma tocante

¹¹⁶ SCHNAIDERMAN, Op. Cit., p.129.

cerimônia de que foi personagem principal, perante o lábaro sagrado da Pátria. Do que solenemente jurou cumprir: “se necessário, com o sacrifício da própria vida.”¹¹⁷

Mas a prova de que os brasileiros não odiavam os alemães e italianos, e de que estavam apenas cumprindo ordens e lutando pela sua própria sobrevivência, longe de qualquer sentimento de patriotismo ou ideal, como desejou cristalizar a “memória enquadrada” da FEB, dar-se-ia mais tarde com a chegada dos primeiros prisioneiros. Dentre os inúmeros relatos sobre a maneira como os febianos tratavam os prisioneiros alemães, permaneceu a imagem de benevolência do nosso soldado com os “inimigos”, assim que eram capturados durante uma patrulha ou quando se entregavam a alguma sentinela. É verdade que houve momentos de descontrole de um ou outro combatente que, ao recordar a morte de um amigo, passou fogo nos alemães enquanto marchavam em direção à retaguarda, já rendidos pela tropa brasileira. “Eu fiz uma coisa que eu pedi perdão a Deus. Eu quebrei um fuzil *Springfield* nas costas de um prisioneiro alemão. Ele tava rindo porque eu tava chorando, por causa de um companheiro meu que tinha morrido”, admitiu o ex-combatente Antonio Corrêa, durante entrevista ao historiador César Campiani Maximiano em 1997. Foi o único veterano que assumiu ter pessoalmente agredido um prisioneiro em Montese; os outros entrevistados sempre mantinham um tom impessoal ao tratar do assunto, como procurou demonstrar o historiador ao apontar que termos como “eles atiraram”, “eles mataram” são indícios de que o tema ainda é um tabu entre os ex-combatentes. No entender do autor, entretanto, estes não seriam sinais de que estes homens sentiram orgulho em ter matado.¹¹⁸

Até mesmo alemães e italianos que na época foram presos pelos soldados brasileiros, declararam no pós-guerra terem sido bem tratados. Silvano Layn, ex-combatente da Divisão Monterosa da Itália, conta-nos dois episódios de quando foi feito prisioneiro pela FEB. Quando marchavam para a retaguarda houve um instante para o descanso, mas logo um grupo de civis resolveu agredir os prisioneiros. Mas diferente de outras unidades, os brasileiros rapidamente contiveram os ânimos da população. Durante esta rápida parada, os febianos davam exemplos de como tratar de forma humana os presos, até compartilhar com os prisioneiros italianos, do vinho presenteado pelos civis, o brasileiro foi capaz. Em outra situação, munidos de metralhadoras os *partigiani* ameaçavam os presos e furtavam-lhes tudo

¹¹⁷ RODRIGUES, Agostinho José. *Terceiro Batalhão, o Lapa Azul*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1985. p.140-141.

¹¹⁸ MAXIMIANO (2004), Op. Cit., p.228.

que tinham de valor, dinheiro, anéis, correntes etc. Mas sem o consentimento do soldado brasileiro, que ao saber desta atitude foi logo fazendo os *partigiani* restituírem aos prisioneiros tudo que lhes tinham roubado.¹¹⁹

A esta imagem de benevolência do expedicionário se contrapõe a de combatentes de outras nações, como os norte-americanos que traziam o prisioneiro com toda a formalidade do militar, de baioneta em punho, mantendo-o alguns passos à sua frente. Enquanto isto, o febianos não era assim tão severo. É o que nos relata em suas memórias o ex-combatente Ramos: “Uma vez que o ‘tedesco’ se entregava mesmo, era quase um amigo. O pracinha batia-lhe no ombro, dizendo: ‘Alemão, heim?’ E lhe oferecia um cigarro.”¹²⁰ A verdade é que o soldado brasileiro estava longe de nutrir uma cultura assassina, como condição *sine qua non* do militar em situação de guerra, mas não há dúvidas de que estes homens sofreram as agruras do combate e viram-se transformar em civis pacatos prontos para apertar o gatilho. E muitos não hesitaram em matar.

2.2 Ressentimentos internos na FEB

Com a desorganização da FEB e o despreparo dos soldados brasileiros para enfrentar as intempéries do inverno italiano e o temível soldado alemão, as vidas dos nossos combatentes estavam na mão do Estado-Maior da 1ª Divisão de Infantaria Expedicionária (DIE). No entanto, os depoimentos dos veteranos a respeito de seus comandantes revelam os mais diversos sentimentos, há aqueles que são respeitados e admirados, como o Comandante da Artilharia o general Cordeiro de Farias, que é lembrado como um homem simpático e delicado ao lidar com a tropa, e o Comandante da FEB o general de Divisão João Batista Mascarenhas de Moraes que, mesmo pouco afeito a manifestações de apreços aos subordinados, com espírito de rabugento e autoritário, manteve entre os soldados o respeito pela sua liderança. Por outro lado, já há aqueles que são depreciados e odiados pelos febianos, devido aos maus tratos com a tropa e as imprudências de comando durante os combates. É o caso do general Euclides Zenóbio da Costa, Comandante da Infantaria, apontado por vários ex-combatentes como o responsável por todos os males que afligiram os soldados brasileiros durante a sua participação na Segunda Guerra Mundial.

¹¹⁹ LAYN, Silvano apud. MAXIMIANO (2004), Op. cit., p.227-228.

¹²⁰ RAMOS (1949), Op. cit., p.246.

De acordo com Maximiano, Zenóbio da Costa era um oficial rígido, de trato difícil, não deixava escapular a chance de esculhambar um soldado ou a tropa inteira, chegando a até chamar um capitão de “negro covarde”. Pesava ainda sobre a sua pessoa a acusação de transferir o comando de operações para subordinados quando estas sinalizavam um fracasso iminente. Nas operações de conquista de Monte Castelo, Zenóbio da Costa insistiu em atacar frontalmente a elevação por duas vezes, em novembro e dezembro de 1944, toda guarnecida lá em cima por alemães bem armados. São por estas e outras teimosias do general que os veteranos da FEB nutrem um grande rancor contra o seu comandante, culpando-o pela morte de companheiros.¹²¹

O próprio relacionamento conflituoso do general com outros oficiais do Estado-Maior da FEB é uma das marcas da passagem deste corpo expedicionário pela Itália. Entre Zenóbio e Mascarenhas reinava uma enorme discórdia desde a preparação do envio das tropas para a Europa, como mencionado anteriormente. Isto viria a causar no *front* uma desarmonia no grupo e produzir significativos ressentimentos.

O entrave entre estes dois generais não era fruto apenas de suas distintas formações. Mascarenhas viera da artilharia e, portanto, como comandante da 1ª Divisão Expedicionária estava mais próximo do general-de-brigada Osvaldo Cordeiro de Farias, comandante da Divisão de Artilharia, do que de Zenóbio da Costa, que chefiava a Divisão de Infantaria. Na verdade, Mascarenhas sofria constantes ataques do Ministro da Guerra, o general Dutra, e sequer podia contar com a ajuda do Chefe do Estado-Maior do Exército o general Góis Monteiro, que era também um de seus severos críticos.

Sobre como Mascarenhas era tratado pelo Ministério da Guerra, o general Cordeiro de Farias relata que não passava de um efeito da sucessão presidencial. Dutra já estava de olho na presidência. Desta forma, Dutra e Góis Monteiro temiam que a vitória da FEB na Itália fizesse de Mascarenhas um candidato em potencial para suceder Getúlio Vargas. Idéia que, segundo Cordeiro de Farias, não passava pela cabeça do comandante da FEB.

Entretanto, a política do ministério era dura contra Mascarenhas. Até proibido ele foi de promover, no campo de batalha, os soldados que se destacavam. Ou seja, tiraram do comandante das tropas uma de suas principais atribuições no *front*. Assim, todas as propostas deveriam ser encaminhadas ao Ministério da Guerra, no Rio de Janeiro, que se arrastavam em um processo burocrático durante dois ou três meses. Em geral, os pedidos eram atendidos,

¹²¹ Para mais informações sobre o descontentamento e rancor dos expedicionários contra os seus comandantes ver MAXIMIANO (2004), Op. cit., p.329-337.

mas quando as decisões chegavam à Itália já era tarde, não eram mais úteis no trabalho psicológico com os combatentes.¹²²

Já nos últimos meses de 1944, quando a FEB sofreu derrotas seguidas diante do Monte Castelo, segundo Cordeiro de Farias, o que se arquitetava no Ministério da Guerra, no Brasil, era que Mascarenhas seria destituído do comando da FEB, sendo indicado para uma função meramente burocrática e simbólica dentro das Forças Armadas brasileiras, enquanto o comando efetivo das operações seria transferido ao general Zenóbio da Costa, responsável direto pelos sucessos iniciais da campanha brasileira na Itália. Afinal, Zenóbio gozava de maior confiança nos círculos militares no país, inclusive do general Dutra.

Mas os ressentimentos internos da FEB não eram exclusivos dos altos escalões, outros oficiais dentro da hierarquia também protagonizariam conflitos e divergências na arte de comandar. Em um destes episódios, uma amizade de infância iria ser interrompida. Como nos relata Lira Neto, após uma das operações fracassadas da FEB ao Monte Castelo, o coronel Floriano de Lima Brayner, Chefe do Estado-Maior de Mascarenhas, adiantando-se à plenária da FEB, convocou os tenentes-coronéis Amaury Krueel e Humberto de Alencar Castello Branco para uma prévia em seu escritório. Krueel e Castello Branco se conheciam desde o Colégio Militar e tinham sido da mesma turma na Escola Militar de Realengo.

O que o coronel Brayner queria saber do chefe da Seção de Informações era em que dados se baseara para avaliar tão mau reação da força inimiga ao ataque. Amaury Krueel respondeu que a estimativa não tinha sido feita por ele, mas sim pela chefia da Seção de Operações, ou seja, por Castello. Naquele momento, a amizade entre os dois tenentes-coronéis ruíra. Os dois começaram a trocar olhares pesados e acusações. No final, o coronel Brayner, diante do depoimento taxativo de Krueel, atribuiu a Castello toda a responsabilidade pelo insucesso da operação.

E na reunião principal da FEB, mais tarde, não seria diferente. Compareceram à reunião o general Mascarenhas, os chefes de serviços e todos os comandantes de regimento e mais uma vez a seção coordenada por Castello foi responsabilizada pelo fracasso. Para os presentes havia se cometido um erro primário: partira da Seção de Operações a informação equivocada de que, durante o calor da batalha, algumas posições estratégicas já haviam sido devidamente tomadas das mãos do inimigo, o que provocou um imediato cessar-fogo da artilharia, no entanto, tais pontos ainda estavam dominados pelos alemães que, desse modo, ficaram à vontade para contra-atacar. Como se vê, ao final da plenária, pesava sob os ombros

¹²² FARIAS, Cordeiro de. apud. CAMARGO & GÓES, Op. Cit., p.331-332.

de Castello Branco a responsabilidade por quase 150 baixas entre os soldados brasileiros, aponta Lira Neto.¹²³

Sobre este episódio, ainda no *front*, Castello Branco interpretou-o como uma aliança de Krueel e Brayner, que “inativo, indeciso, nunca dando solução a nada”, preferiu atacá-lo pessoalmente devido ter conquistado a confiança dos generais, inclusive dos americanos. Em uma carta à sua esposa em 17 de maio de 1945, confessou-lhe o tom da discórdia: “Resolveu [o coronel Brayner], então, fazer guerra à minha pessoa. Guerra surda, impiedosa, visando até aniquilar-me. Todos os fracassos atribuía a mim, todos os sucessos a outrem”; no entanto, o maior pesar de Castello Branco de toda esta história era Krueel, o único! — exclamaria o tenente-coronel — a auxiliar Brayner na campanha para a sua difamação. “Fiz tudo para fazê-lo sair da sua atitude inamistosa, ao lado de Brayner. Foi em vão [...]. Perdeu a cabeça e coração [...]. Eis aí um dos maiores desapontamentos de minha vida. Como se fora um irmão”, desabafou em correspondência do *front* Castello Branco.¹²⁴

Segundo Lira Neto, Mascarenhas assumiu junto aos norte-americanos toda a responsabilidade pelo que ocorrera durante os ataques a Monte Castelo e chegou a confidenciar ao general Cordeiro de Farias sua disposição em renunciar ao comando da FEB. Na época, havia rumores de que tanto a cabeça de Mascarenhas quanto a de Castello Branco estavam a prêmio no Ministério da Guerra. No entanto, Cordeiro conseguiu dissuadi-lo de tal idéia e aconselhou Mascarenhas a centralizar ainda mais o comando. Assim, ao contrário do que se esperava, Mascarenhas esqueceu a idéia de renúncia e, para espanto e indignação da dupla Krueel e Brayner, o general passou a receber Castello Branco em audiências reservadas, transformando o chefe da Seção de Operações em seu braço direito e, principalmente, em seu conselheiro. Mas o que deixaria ainda mais irritado Krueel, conforme relata o autor, foi a descoberta de que, três dias após o fracassado ataque a Monte Castelo, a Seção de Operações passara novamente por cima da alçada da Seção de Informações enviando para o Brasil uma mensagem afirmando que não havia nada de novo no *front* e que tudo ocorria sob a mais perfeita ordem. Já Brayner, ao viajar ao Brasil em missão oficial, era substituído por Castello Branco, nomeado chefe interino do Estado-Maior da FEB, por indicação de Mascarenhas.

Assim, segundo nos conta o autor, Castello Branco teria ficado encarregado de apresentar ao general Mascarenhas o planejamento para a quinta ofensiva contra Monte

¹²³ NETO, Lira. *Castello: a marcha para a ditadura*. São Paulo: Contexto, 2004, p.126.

¹²⁴ BRANCO, Humberto de Alencar Castello. *apud*. COSTA, Octavio. Pequena memória de um grande homem: como vi Castello Branco ao longo de minha vida. In: MATTOS, Carlos de Meira (coord.). *Castello Branco e a revolução*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 2000. p.44.

Castello. Desta vez, nada poderia dar errado, qualquer falha colocaria as cabeças de ambos em uma bandeja aos adversários. Na manhã de 13 de fevereiro de 1945, Castello demonstrara os seus planos aos seus superiores: tratava-se de uma ação que previa um ataque pela frente e outro pela esquerda do monte, ao contrário das anteriores resumidas a combates frontais; além disto, era prevista uma ação diversionária à direita, no intuito de confundir e dividir a atenção das tropas alemãs. Nesta ocasião, Cordeiro e Zenóbio concordaram na íntegra com os planos de Castello. Já Brayner, não levantou nenhuma objeção. O general Mascarenhas ficou visualmente entusiasmado com o trabalho realizado por Castello e deu a aprovação final. O início da ofensiva ao Monte Castelo se deu em 21 de fevereiro de 1945, e agora a FEB contaria com todo o seu pessoal e o reforço da 10ª Divisão de Montanha norte-americana, convocada para neutralizar as elevações vizinhas, Monte Belvedere e Monte Gorgolesco.

A investida foi um sucesso de estratégia militar e dois mitos da FEB começavam a ganhar contornos: o primeiro, o Monte Castelo, que representava uma “vitória moral” dos expedicionários depois de quatro tentativas frustradas e inúmeras baixas; e, segundo, o tenente-coronel Castello Branco que ainda desempenharia importantes funções de comando em novas conquistas da FEB.

Assim, mesmo após a queda de Monte Castelo, as hostilidades mútuas entre Brayner e Castello prosseguiram. Segundo Lira Neto, o coronel Brayner procurava amenizar o papel de Castello no triunfo, preferindo atribuir os méritos da conquista ao planejamento geral imposto às tropas brasileiras pelo IV Corpo de Exército norte-americano, alegando que a FEB nunca havia participado de operações que exigissem de seus oficiais altos conhecimentos estratégicos. Já Castello e Amaury Kruehl romperiam relação por mais de vinte anos, voltando a se falar apenas às vésperas do golpe de 1964, quando retornariam a marchar do mesmo lado. Mesmo depois da nova vitória da FEB, em 5 de março de 1945, em Castelnuovo, a nordeste de Monte Castelo, arquitetada por Castello Branco, Kruehl e Brayner manteriam sua opinião a respeito do tenente-coronel. Por esta ação, Castello Branco seria condecorado por bravura com a Cruz de Guerra de Primeira Classe, a única medalha do gênero outorgada na II Guerra a um membro do Estado-Maior da FEB. Ao final da guerra, Mascarenhas decide nomeá-lo chefe efetivo do Estado-Maior da FEB, substituindo definitivamente Brayner, que era deslocado para a coordenação do recém-criado Destacamento Precursor, encarregado dos preparativos do retorno dos pracinhas ao Brasil.

Ainda sobre o prestígio conquistado por Castello Branco na Segunda Guerra Mundial, o general Cordeiro de Farias é contundente ao afirmar que a FEB não teve um Estado-Maior durante toda a campanha na Itália, quando este foi chefiado pelo coronel Brayner, portanto, coube a Castello Branco tirar o melhor proveito da situação, sendo ele um grande estrategista: “Sabia perfeitamente que não havia outro caminho senão aquele. Ele teve um desempenho notável. Chegou a exercer funções além de seu cargo específico, ligadas à chefia do Estado-Maior, porque Brayner se apagou por falta de espírito de decisão.”¹²⁵

Quando voltou ao Brasil, depois da guerra, Castello Branco não apoiou o golpe para destituir do poder o ditador Getúlio Vargas, no entanto, sentia um certo alívio diante do fracasso da manobra comunista de se aproximar do poder. O Partido Comunista Brasileiro, comandado por Luís Carlos Prestes, apoiava a “Constituinte com Getúlio” e o movimento do queremismo. Mesmo durante o governo de Dutra que colocou o PCB na ilegalidade, rompeu relações diplomáticas com a URSS e cassou os mandatos dos parlamentares comunistas (destaque-se, entre os cassados o próprio Prestes), Castello Branco continuava a enxergar a ameaça vermelha por todos os lados. Por ironia, ele acompanhava o avanço comunista na diretoria da Associação dos Ex-Combatentes do Brasil, uma de suas maiores preocupações. Diante desta situação, Castello tentou fundar uma instituição paralela em 1946, mas foi convencido de que isto apenas dividiria uma instituição que ainda tinha vários problemas para se constituir como defensora dos interesses dos ex-combatentes. Este sentimento anticomunista de Castello Branco ainda ganharia novos contornos anos mais tarde, escrevendo páginas tristes de nossa história: o golpe de 1964 e a conseqüente repressão dos militares.

2.3 Monte Castelo, Montese...: a FEB vitoriosa

Como se pode notar, em torno de Monte Castelo giram todos os fantasmas da FEB. É diante deste elevado que surgem as derrotas mais acentuadas que mexeram com os ânimos e a honra dos soldados brasileiros, que desestabilizaram o alto comando do corpo expedicionário. À medida que iam se sucedendo os fracassos em relação ao Monte Castelo, o corpo expedicionário ia acumulando depressões e traumas que somente seriam superados com a tomada daquela posição aos alemães. No período que corresponde ao forte inverno

¹²⁵ FARIAS, Cordeiro de. apud. CAMARGO & GÓES, Op. cit., p.326-328.

italiano e às sucessivas tentativas de tomar o Monte Castelo (de novembro a fevereiro de 1945), o Posto Avançado de Neuro-Psiquiatria da FEB, o PANP, registrou os maiores índices de baixas no *front* por motivos psiquiátricos, que variavam do estado de ansiedade, ataques de histeria, fobia de *obuzes* a esquizofrenia, depressão melancólica e personalidade psicopática. No total, deram entrada no PANP neste período 235 pacientes, sendo que de setembro de 1944 a maio de 1945, durante toda a campanha da FEB na Itália (levando em consideração o contato com o inimigo), foram registradas 384 baixas psiquiátricas.¹²⁶

Mas Monte Castelo deixou de ser um incômodo para a FEB, oficiais e praças, quando foi tomado finalmente depois de cinco tentativas. O pico que tinha assumido uma conotação de dever moral para cada febiano, começava a ser ressignificado em favor das Forças Armadas, na tentativa de valorizar a sua participação na Segunda Guerra Mundial. Com a elevação conquistada, o discurso oficial tratou logo de glorificar as ações dos expedicionários, menosprezando outras ações de combate da FEB tão importante quanto esta. O MONTE CASTELO surgia como um objeto de devoção da mística febiania.

Segundo nos conta Joel Silveira em seus relatos sobre a guerra, a ofensiva sobre Monte Castelo teve início em novembro de 1944. A oeste de Bolonha, o cume estava situado em uma região na qual os alemães mantinham uma posição bastante sólida, com defesas bem situadas também nos montes Belvederes, Gorgolesco e Della Toraccia. Para o exército alemão, manter o domínio destas fortificações significava proteger a região sudeste, evitando que as tropas aliadas tivessem o livre acesso ao vale do rio Pó pelas estradas 64. Já para o esforço de guerra dos aliados era imprescindível a conquista da cidade de Bolonha, o que resultaria no acesso direto ao Passo de Brenner, na fronteira com a Áustria, conseqüentemente comprometendo o recuo alemão em um eventual reforço em outras frentes.

Para os soldados brasileiros, Monte Castelo assumiu a imagem de uma “muralha germânica” que colocara a teste sua bravura e sua habilidade, diria o jornalista. Entre 24 de novembro e 12 de dezembro de 1944 a FEB realizou quatro tentativas fracassadas para conquistar a elevação, tendo sofrido um assustador número de baixas. Para o correspondente de guerra dos Diários Associados, a ofensiva de 12 de dezembro entrou para a história daquele Corpo Expedicionário como um dia que qualquer ex-combatente brasileiro gostaria de esquecer. Pela quarta vez seguida o general Willis Dale Crittenberg, comandante do IV Corpo do Exército norte-americano, ao qual a FEB estava subordinada, insistia na tomada de

¹²⁶ OLIVEIRA (2001), Op. cit., p.137-138.

Monte Castelo apenas por um regimento brasileiro, sendo que o sucesso da operação exigia o empenho de toda a Divisão que constituía a FEB, como acreditava o general Mascarenhas de Moraes.

Sobre os ataques a Monte Castelo, Cordeiro de Farias revelou que desde a primeira investida todos sabiam que seria um fracasso, inclusive o general Mark Clark, comandante do V Exército norte-americano. “E o general Clark, queria que morrêssemos?”, pergunta Cordeiro de Farias, que de prontidão responde a si mesmo: “Não”. Segundo ele o general americano queria dar aos alemães a impressão de que as Forças Aliadas haviam desistido da tomada de Bolonha e decidido tomar Monte Castelo. O plano era forçar o movimento das tropas alemãs até a região de Monte Castelo para depois, com a chegada do inverno, lançar um ataque decisivo a Bolonha. Cordeiro de Farias assume que os ataques de 24, 25, 29 de novembro e 12 de dezembro foram todos suicidas e que toda a oficialidade brasileira sabia disto, no entanto, “nada podíamos transmitir aos nossos subordinados”. O mesmo acontecia com o general Clark, que não podia assumir formalmente e publicamente as verdadeiras razões do ataque ao elevado, uma vez que “ninguém diz à sua própria tropa que ela vai ser lançada numa manobra sem perspectivas de vitória”, completa Cordeiro de Farias. Se o general Clark não tinha escolhas ou se a operação se justificava em termos militares, o que dizer sobre o aspecto humano. O sacrifício de mais de 400 vidas, entre mortos e feridos, justificava a operação? Ao que Cordeiro de Farias respondeu da seguinte maneira: “Os ataques preencheram completamente suas finalidades. Durante todas as minhas conferências sobre a FEB, aliás, eu disse sempre que, por mais paradoxal que pareça, as derrotas da FEB foram o melhor auxílio dado pelo Brasil às tropas aliadas.”¹²⁷

Com a chegada do inverno a guerra teve uma “trégua” informal e a situação pôde ser melhor avaliada e planejada. Então, no dia 20 de fevereiro as tropas brasileiras colocaram-se em posição de combate, mas agora conforme uma estratégia mais adequada aos seus objetivos. Desta vez, para a ofensiva a FEB contava com todo os seus três regimentos, com toda a sua artilharia e o apoio da 1ª Esquadrilha de Ligação e Observação (1ª E.L.O.) da Força Aérea Brasileira (FAB), comandada pelo general Osvaldo Cordeiro de Farias, além de atuar em conjunto com a experiente 10ª Divisão de Montanha norte-americana, que tinha como missão tomar o vizinho Monte Belvedere. Finalmente, os soldados brasileiros conquistaram Monte Castelo em 21 de fevereiro de 1945, fazendo mais de 80 prisioneiros.

¹²⁷ FARIAS, Cordeiro de. apud. CAMARGO & GÓES, Op. cit., p.320-322.

Para Silveira, entre os maiores feitos da FEB estavam também a vitória de Castelnuova, a 4 de março de 1945, e a de Montese, a 14 de abril do mesmo ano, culminando com o cerco e rendição de toda a 148ª Divisão de Infantaria alemã, contabilizando cerca de 15 mil prisioneiros. Mas foi também em Montese que os expedicionários enfrentaram o maior número de baixas em sua campanha na Itália, um total de 426 baixas, entre mortos e feridos. Durante todo o conflito 457 expedicionários morreram e mais de 2700 ficaram feridos.

Entretanto, Montese, Castelnuova entre outros feitos dos pracinhas brasileiros na Itália não mereceram o mesmo tratamento dado à conquista de Monte Castelo. A primeira memória que se construía da FEB tratou de transformar as frustradas tentativas de assalto ao elevado em um episódio heróico, em que os astutos e bravos soldados brasileiros souberam resistir ao duro inverno e à guarnição alemã, que fortemente equipada protegia o cume. Isto não deixa de ser uma meia verdade, só esqueceram de dizer do medo que atormentava os febianos, sentimento comum diante das atrocidades da guerra, dos traumas que acometeram centenas de nossos combatentes. O brasileiro como um “guerreiro improvisado” era o mote do trabalho de enquadramento da memória oficial da FEB, que reconhecia que “Monte Castelo não foi apenas uma vitória militar, mas uma vitória brasileira”. 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 neste conflito mundial.

Enquanto isto, no Brasil do pós-guerra, cristalizava-se uma imagem de que a FEB tinha desempenhado um papel preponderante e decisivo na luta na Itália. Criando-se, então, a idéia de uma “Campanha da Itália”, na qual Mascarenhas de Moraes aparecia como o herdeiro das tradições de Caxias, que de forma inabalável conduziu os pracinhas à heróica vitória nos apeninos. Este enquadramento da memória, segundo Maximiano, desprezou qualquer tentativa de compreender o verdadeiro papel e relevância da FEB ao ser incorporado ao V Exército norte-americano, juntamente com algumas dezenas de outras divisões naquele teatro de operações. Lembrando que a FEB não representava mais do que 10% do V Exército em 1945. Também não faz parte desta memória o fato de que

Mascarenhas contava com um limitado poder de decisão, como mencionado anteriormente, o que os colocava em uma situação desqualificada de retransmissor de ordens do então general Willis Crittenberger, comandante do IV Corpo de Exército norte-americano, unidade de comando imediatamente acima da divisão brasileira.

O trabalho de memória também procurou difundir a imagem de um soldado brasileiro que munido de sua “malandragem” conseguiu conter e superar os alemães em combate. Histórias como a da enfermeira da FEB, Elza Cansanção, que fazia questão de inúmeras vezes reafirmar que o “tedesco tinha medo de faca”, ou de Joel Silveira que alude a um episódio em que alguns praças teriam se desvencilhado de cercos inimigos dando berros insanos e golpes de capoeira, integram o imaginário do combatente brasileiro. Mas, para Maximiano, o fato de Cansanção e Silveira não terem nenhum contato com soldados alemães, a não ser prisioneiros, inviabiliza seus relatos que, por sua vez, não passavam de tentativas de reforçar a moral do corpo expedicionário ou de reverberações de discursos surgidos durante a campanha. No entender do autor, estes relatos não encontraram ressonância nas opiniões pessoais daqueles que tiveram que lidar frente a frente com os soldados alemães:

As lembranças a respeito dos alemães de forma geral fazem menção à estatura física dos soldados, à eficiência de suas armas, à cega obediência à disciplina, dentro do mais estrito estereótipo referente aos alemães, criado desde a Primeira Guerra Mundial, e fomentado pela pregação militarista dos oficiais prussianos.¹²⁸

O que se viu no pós-guerra foi uma literatura que não cansou de fazer alusão à inventividade, criatividade, espontaneidade e “malandragem” como características do “homem brasileiro”, fatores que na certa estariam presentes na constituição da identidade do febianos, já que o corpo expedicionário era em geral composto por homens do povo convocados a exercer o seu tributo de sangue. Eram negros, caboclos, descendentes de europeus e japoneses, uma mistura étnico-racial de dar inveja. O general Octavio Costa, na época tenente, conta-nos que o comportamento nas ruas dos jovens convocados que chegavam a São João Del Rei, onde estava localizado o 11º Regimento, era de baderna,

¹²⁸ MAXIMIANO (2004), Op. cit., p.214.

arruaças. Dava medo imaginar que aqueles seriam os nossos combatentes, confessou o general em suas memórias. Entretanto, sua visão mudaria no decorrer do convívio com eles, seja nas horas que antecederam a chegada da tropa na Itália ou durante o conflito. Mais tarde ele definiria o “verdadeiro homem brasileiro” da seguinte maneira: “Gente diversificada, heterogênea, desigual, inquieta. Gente movimentada, aberta e colorida; ativa, musical, humana e viva”.¹²⁹ Por outro lado, segundo Maximiano, parte dos ex-combatentes da FEB gosta de nutrir este imaginário de guerreiros maliciosos, em que a brasilidade (entendida como esperteza, uma qualidade inerente ao brasileiro) teria sido um fator decisivo diante das agruras da guerra, como sugere o depoimento do febiano Geraldo de Figueiredo:

O brasileiro logo que chegou lá descobriu uma maneira muito simples. Então tinha o borzeguim e depois a galocha pra por em cima. Então nós eliminamos o borzeguim. A gente cortava uma faixa de manta, lavava os pés e calçava a meia né, passava talco e depois embrulhava aquela faixa e punha a galocha. Ah, pronto! A gente tava com os pés quentinhos e leve. Por que a pior coisa é andar na neve. Fazer uma patrulha na neve, a pessoa tem que dosar, porque é como andar num pântano, é a mesma coisa.¹³⁰

O problema desta imagem do febiano é o quanto ela é capaz de confundir e esconder algumas verdades sobre a FEB, favorecendo a memória que se quis forjar. O melhor seria invertê-la: o quanto a inventividade do soldado brasileiro no *front* não foi uma resposta assertiva ao despreparo e à desorganização de toda a FEB?

Ainda sobre a participação deste “homem brasileiro” na guerra, a memória oficial também iria insistir em propagar a idéia de que os homens conclamados ao cumprimento do dever também não hesitaram em atender ao chamado da Pátria, prontos para morrer por um ideal. O que não se confirmou, lembrando que a maioria dos conscritos da FEB eram de cidadãos convocados, poucos foram aqueles que se alistaram voluntariamente para a frente de batalha. O corpo expedicionário se valia de brasileiros que desconheciam, na sua maioria, os motivos daquela guerra, logo, estavam distante de qualquer jogo ideológico. E o fato de terem respondido imediatamente à convocação não sinalizava qualquer vestígio de

¹²⁹ COSTA, Octavio. *Cinquenta anos depois da volta*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1995. p.39-40.

¹³⁰ FIGUEIREDO, Geraldo de. apud. MAXIMIANO (2004), Op. Cit., p.214 (entrevista concedida ao autor em São Paulo, 1999).

patriotismo de sua parte, pelo contrário, estavam ali por um puro sentimento de cumprir um dever moral, mas que lhe tinha sido imposto. O soldado-cidadão da FEB poderia ser traduzido pelo depoimento do ex-combatente Alfredo Arello, que de forma honesta descreveu o sentimento diante de sua convocação:

Eu pulei muito no Exército. Eu acendi muitas tochas. Eu fui preso em Barra Mansa, fui preso em Juiz de Fora. Eu fiz um monte de coisas para não ir mesmo. Agora eu vou dizer que eu fui porque quis? Não, eu pulei mesmo para não ir. Mas depois que eu estava em Nápoles, eu falei, agora seja o que Deus quiser, aqui não tem mais jeito!¹³¹

Sendo assim, estes e outros relatos dos ex-combatentes ajudam a desconstruir uma FEB vitoriosa, auto-glorificante, que ainda hoje insiste em seus mitos como maneira de manter viva uma memória da única campanha essencialmente militar do Brasil em todo o século XX.

Mas é preciso um alerta. O trabalho de enquadramento da FEB já podia ser encontrado na própria imprensa do Brasil de 1944. Desde o envio das tropas era preciso garantir uma memória. Quem chama a nossa atenção para isto é o ex-combatente Massaki Ujihara que na época escreveu o seguinte em seu diário de campanha:

Tive a surpresa de ler um jornal de casa. Um general que chegou trouxe-o. “O Jornal” do Rio. Na primeira página, em letras garrafais o anúncio da nossa chegada. A descrição confirmou o que sempre pensei de notícia de jornal: falsidade e deturpação consciente e criminoso da verdade. Diziam que viemos preparados. Nada disso. Que trouxemos barracas. Passamos um dia ao relento por não termos trazido. Fomos recebidos com ovações de uma grande multidão. Cais desertos, sem ninguém. Só alguns oficiais nossos e americanos e um grupo de italianos que estavam carregando caixas e nem por curiosidades nos olharam. Ruas vazias com poucas pessoas. Só moleques que corriam ao nosso lado pedindo cigarros. Descalços e esfarrapados, foi essa a multidão entusiasta que nos recebeu.¹³²

E uma demonstração do quanto é atual os traços desta memória “enquadrada” da FEB pode ser encontrada no *Noticiário do Exército*, uma publicação do Exército Brasileiro, desde 18 de junho de 1957, que agora conta com a sua versão eletrônica. Em matéria de 21

¹³¹ ARELLO, Alfredo. apud. MAXIMIANO (2004), Op. cit., p.362 (entrevista concedida ao autor).

¹³² UDIHARA, Op. cit., p.63-64.

de fevereiro de 2003, o veículo editado pelo Centro de Comunicação Social do Exército (CCOMSEx), faz um discurso alusivo aos mais excêntricos elementos de enquadramento apontados acima:

Monte Castelo é ícone da vitória brasileira [grifos nossos] no teatro de operações europeu. Na data de hoje, 58 anos atrás, a FEB tomou de assalto a localidade escarpada, gelada, açoitada por ventos e neve que a presumiam inexpugnável. Nossos pracinhas lançaram-se com ímpeto irresistível ao ataque esmagando resistências, desentocando os defensores das casamatas, conquistando o objetivo que há muito os desafiava. A fortaleza organizada não mais era escudo protetor do adversário; ela tombara perante nossos heróis. Ao evocarmos o feito heróico de Monte Castelo, motivo de justo orgulho para todos os brasileiros, rendamos as nossas homenagens a todos aqueles que atenderam, solícitos, ao chamamento da Pátria em perigo.¹³³

Como se vê, mais uma vez aparece no discurso oficial o Monte Castelo como uma “vitória brasileira”, um “motivo de justo orgulho para todos os brasileiros”. E os soldados brasileiros com seu “ímpeto irresistível ao ataque” não foram esquecidos, pelo contrário, a fortaleza alemã organizada só “tombara perante nossos heróis” (desorganizados), por isto devíamos, segundo o periódico, render homenagens a estes homens que “atenderam, solícitos, ao chamamento da Pátria em perigo.”

Por estas e outras, é preciso que aceitemos que este trabalho de memória que vem desde 1945 ainda resiste hoje em dia, mas que também extrapola os discursos oficiais e encontra refúgio em produções cinematográficas das últimas décadas. Os realizadores da nova geração eram adolescentes nos anos de 1980, pouco vivenciaram as atrocidades cometidas pelos militares, pelo contrário, herdaram um país que precisava se reconstruir democraticamente, e que para tanto resolveu colocar panos quentes nas feridas abertas entre os militares e uma parcela da sociedade civil organizada. Esquecer era o melhor remédio. Assim, por mais que nestes últimos 20 anos tenha havido uma preocupação em rememorar a ditadura militar, esta nova geração não tem porquê odiar os militares, cresceu distante de toda esta história sombria que assenta em parte da memória dos brasileiros. Para esta geração as torturas, as humilhações, os assassinatos executados pelos militares são apenas lembranças fugazes de um tempo de que ouviram falar, que “experimentaram” nas telas do cinema ou que “aprenderam” em pinceladas nas aulas de história.

¹³³ TOMADA DE MONTE CASTELO: 21 de fevereiro de 1945. Noticiário do Exército, ano XLVI, n.10054, 21 fev.2003, ver <<http://www.exercito.gov.br/NE/2003/02/10054/capa054.htm>> (consultado 23 nov. 2007).

É neste processo de esquecimento da atuação dos militares no poder que a memória “enquadrada” da FEB vai encontrando algumas brechas no imaginário do brasileiro. Se na geração dos anos de 1960 o ódio aos militares resulta em ironia, sátira ao tratar da participação do Brasil na Segunda Guerra Mundial, em filmes recentes se prefere o enaltecimento ao tratarem dos ex-combatentes brasileiros. Assim, de forma disfarçada ou inconsciente vão surgindo alguns pequenos traços da memória “enquadrada”, imagens de uma FAB e de uma FEB heróicas. Por mais que estes novos realizadores reclamem para si um cinema preocupado com os aspectos humanos dos ex-combatentes, o que não deixa de ser verdade, é possível encontrarmos nele um certo gosto pelo militarismo e pela tecnologia de guerra.

Ao realizar o filme documentário *Senta a Pua!* (1999), o cineasta Erik de Castro diz ter tido uma única premissa: não trabalhar com símbolos nacionais, marchinhas e hinos militares, uma vez que pretendia partir primeiramente do aspecto humano e do fato daqueles homens serem brasileiros, para somente depois chegar nos militares.¹³⁴ Mas mesmo comprometido com um novo projeto de memória destes ex-combatentes, *Senta a Pua!* não deixa em certos momentos de ser um filme que enaltece um pouco mais os ex-combatentes do que outros filmes desta mesma geração, como *A Cobra Fumou* (2002, Vinicius Reis). Mesmo que o diretor reconheça que em nenhum momento de seus encontros com os ex-combatentes da FAB, no decorrer da realização do documentário, estes tenham se glorificado como heróis, é o filme que por meio de alguns instantes de sua narrativa constrói este sentido, exerce uma certa idolatria.¹³⁵

Durante o relato do brigadeiro Joel Miranda sobre o episódio em que seu avião foi abatido em Castell Franco, nas proximidades de Verona, a câmera de *Senta a Pua!* em um pequeno movimento denuncia a estima para com o espírito militar, em especial as honrarias. Este depoimento é um dos mais comoventes do documentário e o primeiro do ex-combatente Joel Miranda desde 1945, com o fim da guerra. Depois deste depoimento para Erik de Castro, ele nem mesmo atendeu a imprensa na época do lançamento do filme. Quando Joel Miranda saltou de seu avião em chamas acabou fraturando um braço em um pouso mal sucedido. Procurou ajuda e foi acolhido por *partisans* — tropa irregular de italianos que se opunha à ocupação alemã da Itália. Parte de sua aventura foi conseguir fazer uma

¹³⁴ Estas e outras informações são fornecidas pelo cineasta Erik de Castro em um áudio extra que acompanha o documentário em sua versão para o DVD.

¹³⁵ Esta opinião também é compartilhada por Tetê Mattos em *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.

radiografia no braço fraturado em um hospital administrado, na época, pelos alemães. Quem o ajudou nesta investida foi um soldado sul-africano, Steven Groove, que depois virou seu amigo. Mas em uma operação dos *partisans* contra as tropas alemãs, Steven Groove foi capturado e um general da SS o matou friamente, como um prêmio.

Esta história do brigadeiro Joel Miranda é relatada por ele no filme com muita emoção; fazendo alguns silêncios, limpando com um lenço as lágrimas que não consegue conter relembra do que experimentou naqueles dias na Itália. No filme, o depoimento do ex-combatente é de mais de 8 minutos, sendo que uma vez ou outra é entrecortado por imagens de arquivo e ilustrações e animações que procuram ajudar o espectador a envolver-se com a história. Durante todo este tempo, a câmera reveza entre um plano aproximado, um plano geral ou um plano médio de Joel Miranda que ao chegar ao fim de seu relato, quando recorda da maneira como o seu amigo tinha sido morto pelo alemão, com dois tiros na face, não consegue segurar o pranto. E em um gesto simples, a câmera de *Senta a Pua!* parte de um plano médio do veterano da FAB que chora para, do seu próprio eixo, deslocar-se lentamente para a direita e terminar a seqüência em um quadro de medalhas e condecorações exposto no local das filmagens.

Desta forma, por mais que o filme dê um tratamento respeitoso aos ex-combatentes, não deixa de saudá-los como heróis. A câmera ao conduzir o nosso olhar para o quadro de medalhas, enquanto o veterano se emociona profundamente, é como se tentasse ser indiscreta, menos incômoda ao personagem, mas acaba tirando do espectador o acesso à intensidade da imagem-câmera, oferecendo-lhe uma imagem fria e estática de honrarias militares. O quadro de medalhas funciona aqui como um utensílio cinematográfico, é a síntese de tudo que foi dito em palavras, gestos, olhares naqueles longos 8 minutos recheados de sensações e sentimentos. Mas para a câmera de *Senta a Pua!*, pelo menos nesta seqüência, tudo se resume às condecorações. É como se o diretor quisesse dizer: “Aqui estão as honrarias que ele recebeu por tanto sofrimento.” Então, e aqueles que morreram? Que não podem ostentar no peito suas medalhas? Estes não possuem uma síntese. São uma eterna antítese, uma eterna negação.

E o diretor Erik de Castro insiste neste trabalho de síntese. É o que podemos ouvir quando assistimos ao filme na sua versão em DVD e habilitamos um áudio extra com os comentários do diretor seqüência a seqüência. Aos 29 minutos e 31 segundos, encontramos o diretor afirmando que as cenas de ataque e destruição perpetradas pelos aviões comandados pelos brasileiros davam a característica de todo o filme: “... documentário que tem seus

momentos de um drama de guerra mesmo, de um filme de ação.” As cenas a que ele se refere são fragmentos de um rolo de filme encontrado no baú de guerra de um dos ex-combatentes que, na época da realização do filme, ainda o guardava como parte da sua história, da sua experiência na Itália. Durante a Segunda Guerra Mundial, todos os aviões de combate tinham acoplado uma câmera para registrar as ações dos pilotos para depois da operação os filmes serem analisados em grupo.

Por uma incoerência ou não, o que está sendo valorizado aqui e colocado como traço principal de *Senta a Pua!* não são os aspectos humanos dos ex-combatentes, mas registros da destruição que a guerra é capaz de operar, que na película se materializam como artifícios de um bom filme de guerra ou ação, como uma “levada de ficção, aquilo que vai te pegando aos poucos, te envolvendo”, como prefere o cineasta.

Assim, a admiração pela técnica usada na guerra torna-se uma presença marcante nos filmes documentários dos novos realizadores. Isto é ainda mais evidente em *Um Brasileiro no Dia D*, uma produção de 2006 para a televisão brasileira e para a série de DVDs da revista Aventuras na História – Grandes Guerras, da Editora Abril. A direção é de Victor Lopes, mas quem assina o roteiro e a co-direção é João Barone, baterista do grupo musical Paralamas do Sucesso; o músico também é responsável pela produção do longa-metragem de não-ficção, juntamente com Sambascope e Tv Zero.¹³⁶

O filme nasceu do interesse de João Barone por veículos militares e pela Segunda Guerra Mundial. O pai dele, falecido em 2000 — o documentário começa a ser realizado em 2004 —, era funcionário público do Ministério da Agricultura em meados de 1940 e esteve entre os 25 mil brasileiros que lutaram na Itália. A lembrança do pai na guerra, em uma breve seqüência, já dá o tom: “meu pai foi um destes pequenos heróis”. No filme, Barone encontra na França com o único brasileiro a participar do teatro de operações na Normandia. Na verdade, trata-se de um franco-brasileiro, Pierre Closterman, que durante a Segunda Guerra Mundial voou pela Força Aérea da França Livre. Nascido em Curitiba (PR) em 1921, Closterman é filho de um diplomata e aprendeu a voar no Brasil. *Um Brasileiro no Dia-D* é como um diário audiovisual do músico que resolveu sair do Rio de Janeiro com seu jipe todo

¹³⁶ Este filme não foi citado no levantamento que fizemos e que consta na introdução deste trabalho, pois na época da consulta ao banco de dados da Cinemateca Brasileira o mesmo não constava. Por outro lado, *Um Brasileiro no Dia D* também não está em nossa lista de filmes documentários analisados, apesar de ter sido lançado em 2006, dois anos antes da defesa da tese. A ausência pode ser explicada por se tratar de uma película que não abordou diretamente a história dos ex-combatentes da FEB e da FAB, como os outros aqui estudados, mas da participação de um aviador de caça franco-brasileiro, Pierre Closterman, na operação na Normandia, conhecida como Dia-D.

incrementado em estilo militar — nas primeiras seqüências do filme acompanhamos o preparo do veículo, a nova pintura etc — com destino às praias de Normandia, na França, para participar das comemorações dos 60 anos do Dia-D. No documentário a tecnologia de guerra ganha destaque, tanques, armas, motocicletas, aeroplanos surgem como objetos de devoção de Barone e muitos outros que participam das festividades. E durante todo o filme, o músico brasileiro não dispensa o uso de trajes militares.

Apesar de acreditar que estes elementos apontados nos dão uma indicação de como a memória oficial da FEB encontra solo fértil na recente produção cinematográfica nacional, mesmo que seja por uma alusão ou outra aos valores militares e à cultura da guerra, não arriscaria dizer que filmes como *Senta a Pua!* e *Um Brasileiro no Dia-D* são exemplos de um cinema atrelado a uma representação heróica e vitoriosa da participação do Brasil na Segunda Guerra Mundial, como a maioria da produção que se estende de 1940 a 1980, como procurei demonstrar anteriormente. Na verdade, vejo que estes documentários nascem de um compromisso de rememorar para a história e o cinema o passado de nossos ex-combatentes, uma atividade de luto que não permite que esqueçamos do que significou para o Brasil e aqueles brasileiros o envio de tropas para o *front* italiano. Entretanto, este compromisso que os novos realizadores assumem não deixa de ser intencional, pelo contrário, na sua maioria há uma paixão pelo espírito militar e pela história da Segunda Guerra Mundial, seja ela qual for. Por estas e outras, é difícil para este cinema deixar de reconhecer nos veteranos da FEB e da FAB a personificação do legítimo herói brasileiro.

No entanto, nestes 60 anos que se passaram, é possível afirmar, segundo Maximiano, que os ex-combatentes da FEB não nutriram uma auto-imagem de heroísmo, o que se contrapõe ao discurso oficial que como vimos não cansa de elevar estes homens à condição de heróis nacionais. O que leva o historiador a confirmar isto é o contato e a convivência que teve com vários veteranos durante a elaboração de sua tese, um trabalho empenhado em investigar os aspectos humanos desta guerra que envolveu os brasileiros. Diante dos diversos depoimentos, alguns verdadeiros mergulhos em um passado dos febianos repleto de “agoras” — como diria Walter Benjamin —, foi capaz de concluir: “Heróis não demonstram medo, não admitem se questionar sobre se o que estavam fazendo na guerra era correto”.¹³⁷ E os febianos como qualquer homem na guerra sentiram medo. E eu complementaria: heróis não demonstram ressentimento, sofrimento, dor, como no relato do brigadeiro Joel Miranda, em *Senta a Pua!*. E isto tudo são ingredientes da vida humana.

¹³⁷ MAXIMIANO (2004), Op. cit., p.359.

2.4 A desmobilização da FEB: caminho aberto para a militarização

Se a participação do Brasil na Segunda Guerra Mundial ainda merece ser investigada pela historiografia brasileira, o que dizer dos aspectos políticos e sociais que envolveram o retorno destes combatentes ao país. Com o término do conflito mundial, em maio de 1945, a dissolução da FEB foi imediatamente preparada pelo Ministério da Guerra, por meio do Aviso n. 217.185, de 6 de julho. A Força Expedicionária Brasileira era dissolvida ainda na Itália, uma vez que o 1º Escalão de expedicionários somente desembarcaria no Rio de Janeiro em 18 de julho. As ordens de Dutra eram para que à medida que fossem chegando as unidades da FEB estas deveriam ficar subordinadas ao Comando da 1ª Região Militar, enquanto seus integrantes deveriam tomar novos destinos ou retornar “às atividades do tempo de paz.”

Esta dissolução e mais tarde a desmobilização da FEB de um modo geral é vista por historiadores e ex-combatentes como um ato apressado dos setores dirigentes do regime estadonovista, que temiam que entre os seus oficiais surgisse um forte candidato à presidência. Entretanto, segundo Francisco Ferraz, precisamos entender melhor a desmobilização no tocante às seus aspectos militares e políticos:

Do ponto de vista militar, a desmobilização teria de acontecer, cedo ou tarde. Desde a recusa das autoridades políticas e militares brasileiras à proposta dirigida à FEB de servir como tropa de ocupação de nações européias vencidas, fora posto o problema de “desmontagem” da estrutura divisionária, até o regresso ao Brasil e sua desmobilização completa. Há uma diferença, sutil, e às vezes desprezada pelos próprios expedicionários em suas memórias, entre dissolução da FEB e desmobilização dos expedicionários. A dissolução da unidade combatente é uma fase da desmobilização. Foi possível dissolver a DIE/FEB, isto é, a estrutura da FEB para a luta no T. O. da Itália, e manter os homens mobilizados, pois o que determinava a desmobilização de cada expedicionário é o fato de deixar de estar à disposição do Estado, ser vestido e alimentado por ele, estar sob sua responsabilidade e ficar submetido aos seus regulamentos de direitos e deveres. Dessa forma, os expedicionários que retornaram ao país, e ficaram alguns dias à espera do licenciamento, estavam ainda mobilizados, pelo menos até o licenciamento. O que se questiona é a pressa em dissolver a FEB e, portanto, equipará-la, jurídica e politicamente, a unidades comuns de recrutados do exército, isso antes dos expedicionários chegarem ao Brasil. Estes saíram da Itália já com seus certificados provisórios, impressos em tipografia de Milão. Com isso, as unidades expedicionárias que chegavam da

Itália ficavam sob autoridade (e passíveis de sanções disciplinares) do Ministério da Guerra, e não de Mascarenhas de Moraes.¹³⁸

Então, para o autor, de fato as motivações dessa dissolução e desmobilização foram fundamentalmente de cunho político, o que afetou não apenas a imagem que a FEB teria na história brasileira recente como também a reintegração social dos expedicionários. Na verdade, o que se objetivava era quebrar ou amenizar o impacto da chegada da FEB, evitar as declarações que pudessem comprometer a instituição militar ou envolvê-las nas questões políticas que fermentavam naquele momento. Os expedicionários foram proibidos de comentar sobre qualquer assunto relacionado à guerra de que acabavam de participar, tendo o Ministério da Guerra sido instituído o único lugar autorizado a pronunciar sobre os feitos da guerra. A verdade é que a desmobilização não permitiu que os ex-combatentes aderissem ao “cordão democrático”, uma vez que foram dispersados pelo vasto território nacional, como afirma Ferraz.¹³⁹

Mas a visão de que os febianos representavam uma iminente ameaça ao governo Vargas e seus interesses no pós-guerra não se sustenta, acredita o autor. Para ele Getúlio Vargas tinha uma significativa popularidade entre os pracinhas. Já os oficiais da FEB tinham consciência de que era necessário recompor a democracia no país. Assim, aqueles que teriam mais o que perder com a volta dos expedicionários, no entender de Ferraz, eram os generais Dutra e Góes Monteiro, que desde a partida da FEB já surgiam como desafetos de Mascarenhas de Moraes e mais adiante se consolidariam como os principais inimigos do corpo expedicionário brasileiro. O retorno da FEB tinha se tornado um problema exclusivamente político dentro do contexto das candidaturas à presidência de Dutra, pelo Partido Social Democrático (PSD) e do Brigadeiro Eduardo Gomes, pela UDN. Entretanto, como se sabe, Dutra jamais poderia fazer uso da FEB e de suas conquistas na Itália em sua campanha presidencial, sabia que raros seriam os oficiais febianos que o apoiariam, mesmo dentro do Exército. Neste sentido, a única saída do Ministro da Guerra foi “amortecer o impacto político do retorno da FEB, dentro e fora do Exército”, trabalho que continuou sendo operado por Góis Monteiro quando este substituiu Dutra no ministério.¹⁴⁰

Para Ferraz, um outro elemento deve ser acrescentado a esta discussão: a ameaça comunista. À medida que Vargas se aproximava pragmaticamente das esquerdas,

¹³⁸ FERRAZ (2002), Op.cit., p.122-123.

¹³⁹ Idem, p.123-124.

¹⁴⁰ Idem, p.126.

possibilitando-lhe, assim, uma maior mobilização das massas populares a seu favor, fortalecendo movimentos como o *queremismo* e a “Constituição com Getúlio”, apoiada pelo Partido Comunista, os articuladores do golpe militar começavam a endurecer com relação a FEB, reconhecendo-a como uma ameaça comunista. Já que Dutra não podia contar com o apoio dos expedicionários à sua candidatura, uma vez que nunca manifestara apreço pelo envio da FEB à guerra e ainda tinha dirigido o seu processo de dissolução e desmobilização, os militares e civis que preparavam a queda do Estado Novo temiam que a FEB pudesse ser usada por Vargas para se perpetuar no poder. Então, respaldados na luta contra o comunismo, as lideranças golpistas, Dutra, Góes e Cordeiro de Farias — entre os três o único febianos — teriam convencido o Exército a derrubar Getúlio Vargas em 29 de outubro de 1945.

Já sob um regime democrático os expedicionários, agora transformados em ex-combatentes, teriam que enfrentar uma outra batalha, no campo da memória lutariam contra o esquecimento. Em relação à reintegração social dos ex-combatentes promovida pelo Estado brasileiro, nota-se que nem o febianos estava preparado para retornar às suas atividades de tempo de paz, nem a população brasileira sabia como lidar com eles, não percebia que aqueles homens não eram mais os mesmos. Esta situação acabou por refletir um certo ressentimento no ex-combatente por ser “infelizmente um febianos”. Segundo Maria de Lourdes Ferreira Lins, “entre o povo em geral e, às vezes, mesmo entre os nossos familiares, lavrou-se o conceito de que *guerra e neurose* são sinônimos, e, daí a dificuldade em serem readmitidos nos antigos empregos. Arranjar novos, era quase impossível.”¹⁴¹

Outros fatores também reforçaram esses ressentimentos, acredita Ferraz. Os benefícios que, por lei, inicialmente deveriam ser privativos dos soldados da FEB acabavam sendo estendidos a praticamente todos os militares da ativa, como foi o caso da Lei n. 288, votada pelo Congresso Nacional em junho de 1948, que surgiu como uma recompensa e um amparo legal aos que haviam participado da FEB, mas que logo foi generalizada devido inúmeras pressões, ficando conhecida como Lei da Praia, por ampliar as vantagens para todos os oficiais que tivessem servido nas guarnições do litoral brasileiro durante o período de guerra. O fato é que a “carona” nos benefícios dos veteranos da FEB acabou se confirmando como uma tendência no pós-guerra.¹⁴²

¹⁴¹ LINS, Maria de Lourdes Ferreira. *A Força Expedicionária Brasileira: uma tentativa de interpretação*. São Paulo: Unidas, 1975. p.196.

¹⁴² Sobre a legislação a favor dos veteranos da FEB ver FERRAZ (2002), Op.cit., p.156-168,

Mas a partir de 1964, com o golpe instaurado, os veteranos tinham a esperança de que mudando o relacionamento com as autoridades pudesse lhes render o cumprimento dos direitos já adquiridos e a conquista de novos. Entretanto, as esperanças foram frustradas, mas mesmo assim os ex-combatentes ainda desfrutaram do apoio das Forças Armadas, especialmente o Exército. Superados os ressentimentos que predominavam, a partir dos meados dos anos 1950, entre muitos dos militares que não foram para a guerra e temiam que os febianos os ultrapassassem nas escalas de promoções, beneficiadas por legislações, o clima era de aproximação que lentamente fez com que os eventos comemorativos da participação dos brasileiros na Segunda Guerra Mundial tendessem a uma incorporação dos rituais e sentidos militares.¹⁴³

Como se vê, a desmobilização da FEB foi o 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 consolidava-se definitivamente esta imagem, FEB e Forças Armadas compartilhavam de uma mesma identidade. Assim, é 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.

¹⁴³ As primeiras cerimônias organizadas pelas seções da AECB possuíam caráter eminentemente “civil”, em que predominavam eventos e solenidades não-militares como palestras, passeatas, debates públicos, festas e bailes beneficentes, sessões de cinema e de teatro tendo a guerra e a FEB como temáticas. O objetivo era transmitir aos ex-combatentes uma noção de cidadania, na qual os verdadeiros homenageados eram os cidadãos-soldados, ao invés do Exército ou do Governo. Porém, segundo Ferraz, a tendência de militarização dos eventos da FEB pode ser percebida no desfile de 7 de setembro que passou a ser tradição em todos os municípios brasileiros, que contavam entre seus cidadãos ex-combatentes, incluir os veteranos da Segunda Guerra Mundial. “E o mais simbólico do desfile dos ex-combatentes no Rio de Janeiro era o fato de que os expedicionários desfilavam em frente ao palanque das autoridades, localizado justamente onde estava o Panteão do Patrono do Exército, Duque de Caxias. Era o ‘exército da FEB’ rendendo suas homenagens ao ‘exército de Caxias’. Quando o Monumento Nacional aos Mortos da Segunda Guerra Mundial foi concluído e inaugurado, houve a inversão: o desfile da Semana da Pátria começou a ser realizado em frente ao mausoléu dos combatentes. Eram as ‘armas da nação’ homenageando os mortos em nome da Pátria” (FERRAZ, Op. cit., 2002, p.313-314).



Em torno de uma mesa de um boteco alemão na Tijuca, Rio de Janeiro, estão reunidos os músicos Aldir Blanc e Fausto Fawcett, e o jornalista Arthur Dapieve. Todos são convidados de João Barone, colunista da Revista *Grandes Guerras* (Editora Abril) e co-diretor e produtor do filme *Um Brasileiro no Dia D*, além de integrante do grupo Paralamas do Sucesso.

Como a música, uma das paixões de Barone é a guerra, o motivo deste encontro, que acaba em uma conversa descontraída sobre a Segunda Guerra Mundial e a participação do Brasil, regada com muita cerveja, salsichas e chucrutes, em uma tarde de 2006, em pleno inverno carioca.

No decorrer do bate-papo, a desvalorização do soldado brasileiro que combateu na Itália não poderia ficar de fora. Fawcett reivindica um certo papel heróico dos pracinhas: “os soldados brasileiros deveriam ser tratados como heróis, mas ninguém se lembra deles”; é a memória “enquadrada” sendo atualizada em novos tempos. Já Dapieve, revolta-se com a ausência em 2005 do então presidente Luiz Inácio Lula da Silva na comemoração da vitória das forças aliadas na guerra. Para o jornalista: “Todo brasileiro deveria se orgulhar da nossa participação na guerra”. Por outro lado, o músico Aldir Blanc enfia o dedo na ferida. Apesar de seu discurso reproduzir sutilmente a mística do “guerreiro improvisado” da FEB, que munido da malandragem conseguiu conter as tropas do Eixo, é nele que encontramos uma tônica diferente dos outros que participam da conversa. É Aldir Blanc que deixa revelar uma associação muito comum no imaginário dos brasileiros quando o assunto é a FEB:

Muitos dos grandes feitos do nosso Exército foram devidos à habilidade dos nossos pracinhas. Os altos comandantes eram sujeitos próximos à imbecilidade: jogaram os pracinhas na fogueira para depois serem condecorados. Foram as suas crias, aliás, que fizeram a Revolução de 64 [grifos nossos].¹⁴⁴

¹⁴⁴ SGARIONI, Mariana. Conversa de bar: loucos pela Segunda Guerra. *Revista Grandes Guerras: Segunda Guerra, o Brasil em armas*. Editoria Abril, São Paulo, n.13, set. 2006, p.57.

Como se vê, por mais que o músico faça distinção, em sua fala, entre o alto comando da FEB e os praças, o tom (“imbecilidade”, “fogueira”, “crias”) denuncia como numa simples conversa de botequim é possível que imagens, sentimentos e ressentimentos de outras épocas sejam atualizados. O discurso de Aldir Blanc tem um lugar, uma origem certa: os anos de 1960 e 1970 no Brasil, quando os militares (“as crias” da FEB) no poder impõem o medo, a humilhação, o fim da liberdade de expressão à sociedade brasileira, colocando as artes e a intelectualidade em um silêncio de mais de 20 anos.

Vale lembrar que foi Aldir Blanc, em parceria com João Bosco, quem compôs em 1979 *O Bêbado e o Equilibrista*, canção que foi eleita o hino da Anistia no país, como um grito pela liberdade, na interpretação visceral de Elis Regina. Então, para a geração do compositor, como o cineasta Sylvio Back e outros, é difícil não associar a FEB às atrocidades cometidas pelos militares no poder, da censura às torturas e assassinatos, quando se sabe que entre os generais golpistas de 1964 estavam alguns febianos, aliás, nomes importantes para a própria memória “enquadrada” da FEB: Castello Branco e Cordeiro de Farias.

Até mesmo Joel Silveira, um dos principais jornalistas brasileiros que esteve no *front* italiano, em um de seus livros sobre a participação do Brasil no conflito mundial, não deixou de dar suas impressões sobre o golpe orquestrado pelos generais febianos. Segundo ele o golpe de 1964 seria o resultado de uma FEB – hoje seria mais correto dizermos alguns oficiais do corpo expedicionário – frustrada e ressentida pelo processo de marginalização a que tinha sido submetida desde 1945, quando da sua desmobilização e dissolução. Nem mesmo depois do fim do Estado Novo, durante o governo do general Dutra, a oficialidade da FEB teve alguma oportunidade no poder. Assim, o regime de exceção a que o Brasil foi submetido após 1964 seria a materialização de uma vingança de alguns oficiais da FEB contra a sociedade civil, escrevia o jornalista:

Mas, como já disse, a FEB chegava ao poder depois de dezenove anos de frustrações e ressentimentos. E como ressentidos e frustrados é que seus elementos, ou pelo menos a maioria deles, conduziram-se nos diversos comandos que assumiram — ou seja, com rancor e espírito de vingança. Essa necessidade de desforra — verdadeira obsessão — manifestou-se principalmente contra elementos civis. Professores, intelectuais, políticos, estudantes, trabalhadores, em todos os recantos do país, podem ser apontados como as principais vítimas dessa revanche.¹⁴⁵

¹⁴⁵ SILVEIRA (1989), Op.cit., p.205-206.

Como desforra, a FEB, antes marginalizada, agora colocava à margem da sociedade brasileira os estudantes, os intelectuais, os artistas, os operários e etc. A ditadura militar não só escrevia páginas sombrias de nossa história como também manchava definitivamente a imagem da FEB. Para Joel Silveira, aqueles que um dia combateram os horrores do nazifascismo na Europa criaram as condições para que práticas semelhantes encontrassem terreno fértil no Brasil de meados de 1960. O jornalista se atreveu a aproximar a FEB daquilo que um dia foi o seu maior fantasma:

No poder, novamente a FEB vez por outra fazia lembrar o exército alemão que fez de Hitler o seu comandante-supremo. Mas a semelhança não era mais de fardas,¹⁴⁶ mas outra, mais triste, de mentalidade e de processos. A FEB do 31 de março negava a FEB de Monte Castelo e de Montese.¹⁴⁷

Por fim, para uma parcela da geração de brasileiros que vivenciou aqueles anos de chumbo, parecia inevitável não condenar a FEB pela arquitetura do golpe e, como veremos mais adiante, pela participação direta na repressão e tortura. Entretanto, é importante ressaltar que foram os oficiais da FEB — que nos anos de 1960 já ocupavam altos escalões na hierarquia militar — que se envolveram com o regime; um grande número de febianos, na sua maioria praças, sequer tomaram partido dos acontecimentos, pelo contrário, preferiram o silêncio nas associações de ex-combatentes.

Assim, por estas e outras, a ditadura militar foi encontrar na memória da participação dos brasileiros na Segunda Guerra Mundial elementos que justificassem o regime e a caça aos comunistas e subversivos, apropriando-se das imagens vitoriosas e heróicas dos pracinhas. A luta da FEB contra o totalitarismo alemão na década de 1940 servia de inspiração para o regime colocar em prática as estratégias contra o “inimigo interno”. Os louros da FEB eram os louros da ditadura militar. Neste sentido, poderíamos arriscar que tomar a memória “emprestada” da FEB era para o regime uma questão de Segurança Nacional.

¹⁴⁶ Quando os soldados brasileiros desembarcaram em Nápoles foram confundidos com prisioneiros alemães do exército norte-americano, uma vez que o uniforme dos expedicionários era muito semelhante com o do exército alemão.

¹⁴⁷ SILVEIRA (1989), Op. cit., p.207.

3.1 Memória “emprestada”: a FEB e uma ditadura

3.1.1 A arquitetura do golpe

Quando terminou a guerra em 1945, um espírito de liberdade e democracia acenava no mundo, e no Brasil, com uma FEB vitoriosa, não havia mais espaço para a ditadura de Getúlio Vargas. Então, o país começava a reencontrar um caminho democrático que passasse por um novo modelo econômico e político. Nos anos seguintes, questões como a da nacionalização do petróleo e do desenvolvimento industrial pautaram o debate brasileiro e, neste cenário, começou a se destacar uma elite militar que, associada a um segmento da elite civil, colocava em prática as experiências adquiridas na Itália.

Foi em 1949 que a oficialidade da FEB fundou a Escola Superior de Guerra, a ESG, um equivalente brasileiro do *National War College*. Dentre os idealizadores da ESG estavam os febianos Humberto Castello Branco e Oswaldo Cordeiro de Farias etc., nomes importantes para a memória “enquadrada” da FEB. Era na ESG que seria fomentada as bases políticas, econômicas e ideológicas de militares e civis que, mais tarde, iriam arquitetar e colocar em prática um golpe de Estado em 1964.

A colaboração de oficiais norte-americanos na ESG se deu desde o seu início, o que foi determinante para cultivar nos formandos os traços da guerra ideológica que dividira o mundo em dois, alimentando a idéia de que o comunismo era uma ameaça presente na América Latina, segundo René Armand Dreifuss. Assim, a direita conservadora (civis e militares) do país encontrava na ESG um verdadeiro refúgio, de onde partiriam mais tarde as bases ideológicas do regime militar.¹⁴⁸

É a partir de 1954 que na instituição começam a pensar em uma doutrina de Segurança Nacional para o país, aproveitando em parte o aprendizado que os nossos oficiais da FEB tiveram na Segunda Guerra Mundial. Mas foi somente a partir do golpe militar que se atrelou a idéia de segurança ao desenvolvimento econômico da Nação. Assim, no projeto dos militares da ESG segurança e desenvolvimento eram peças-chave do tabuleiro do Brasil. “Não pode haver segurança sem desenvolvimento. E no mundo de hoje, não se tem

¹⁴⁸ DREIFUSS, René Armand. *1964: a conquista do Estado — ação política, poder e golpe de classe*. Petrópolis, Rj: Vozes, 1987, p.79.

desenvolvimento sem segurança: são coisas que se entrelaçam”, explicava o marechal Cordeiro de Farias que concebia a ESG como uma escola compromissada em “criar lideranças civis e militares para enfrentar a eventualidade de um novo estilo de guerra não mais circunscrita à frente de batalha [...], mas transformada em fato total, que afeta a sociedade por inteiro e toda a estrutura de uma nação.”¹⁴⁹

Nascia, assim, a Doutrina de Segurança Nacional e Desenvolvimento, a “cartilha” dos militares no poder. E é dentro do corpo teórico desta doutrina que encontramos o conceito de guerra revolucionária ou subversiva que tanto será aplicado pelo regime militar para classificar a oposição dos comunistas e os grupos de esquerda no país.¹⁵⁰ Assim, divulgava-se que estava em prática um plano do comunismo internacional orquestrado pela União Soviética que objetivava dominar progressivamente o Brasil, agindo a partir de grupos comunistas infiltrados em nossa sociedade. Para a direita conservadora e os militares o perigo era iminente, até mesmo porque a guerra revolucionária não implicava apenas no uso da força armada, mas em toda iniciativa de oposição organizada para derrubar o governo vigente. Então, o clima de medo ia se cristalizando na sociedade brasileira que começava a reconhecer um “inimigo interno” que já operava em nosso território da seguinte maneira, conforme o *Manual Básico* da ESG:

A guerra revolucionária comunista tem como característica principal o envolvimento da população do país-alvo numa ação lenta, progressiva e pertinaz, visando à conquista das mentes e abrangendo desde a exploração dos descontentamentos existentes, com o acirramento de ânimos contra as autoridades constituídas, até a organização de zonas dominadas, com o recurso à guerrilha, ao terrorismo e outras táticas irregulares, onde o próprio nacional do respectivo país-alvo é utilizado como combatente.¹⁵¹

Neste sentido, estimulava-se nos diversos setores da sociedade brasileira a idéia de que era necessário defender o país da ameaça estrangeira. A partir do imaginário criado em torno do comunista como “inimigo interno”, segundo Maria Helena Moreira Alves, a doutrina da ESG previa duas ações defensivas para o Estado: 1) a criação do aparato repressivo para impor a “vontade” da Nação e, se necessário, coagir a população; e 2) a consolidação de uma

¹⁴⁹ CORDEIRO DE FARIAS apud CAMARGO & GÓES, Op. cit., 413;419.

¹⁵⁰ Sobre os outros tipos de guerra concebidos pelos militares da ESG, como guerra total, guerra limitada e localizada, guerra indireta ou psicológica, consultar ALVES, Maria Helena Moreira. *Estado e oposição no Brasil (1964-1984)*. Rio de Janeiro: Vozes, 1987, p.36-37.

¹⁵¹ MANUAL BÁSICO da ESG apud ALVES (1987), Op. cit., p.38.

rede de informações políticas capaz de detectar os inimigos e anular a sua propaganda ideológica. Assim, no caso de um país imerso na guerra revolucionária, como acreditava a ESG e seus aliados, aqueles que coordenavam as forças repressivas e de informação seriam os verdadeiros detentores do poder no interior do Estado de Segurança Nacional.¹⁵² E, por ventura, no decorrer da ditadura militar, foram ex-combatentes da FEB que idealizaram e comandaram os órgãos de repressão e de informação, como veremos mais adiante.

Mas a ESG também foi responsável por aproximar gradativamente os militares do grande empresariado nacional e o multinacional, como demonstrou Dreifuss. O que mais tarde, nos anos de 1960, seria a base financeira para a derrubada de João Goulart. Na verdade, desde o início da década de 1950, a ESG era a encarregada de estimular nas Forças Armadas idéias de que o desenvolvimento do país estava diretamente associado aos valores empresariais. Acreditava-se que a industrialização do Brasil deveria ser comandada pelas multinacionais, enquanto que o Estado deveria ser guiado por razões técnicas e não políticas, explica o autor.

Começava-se, assim, uma crescente participação dos oficiais militares brasileiros nas empresas privadas. Apesar disto não ser tão difundido quanto a participação destes oficiais em agências tecno-burocráticas estatais ou como conselheiros de diretoria das corporações multinacionais após 1964, segundo Dreifuss, alguns militares eram importantes diretores ou acionistas de corporações privadas, como os generais Riograndino Kruehl e James Masson (Eletrônica Kruehl S.A), o general Paulo Tasso de Resende (Moinhos Rio-grandenses Samrig S.A — grupo Bung & Born), o brigadeiro Eduardo Gomes (Kosmos Engenharia S.A), o general Edmundo Macedo Soares e Silva (Volkswagen, Mesbla S.A, Banco Mercantil de São Paulo, Light S.A, Mercedes Benz), o general Euclides de Oliveira Figueiredo (Indústrias Químicas e Farmacêuticas Schering S.A — Schering Corporation e grupo Assis Chateaubriand) e etc.¹⁵³

Nesta época as multinacionais encontraram largo espaço para, junto aos militares, exercerem a liderança política no Brasil. Segundo Dreifuss,¹⁵⁴ o Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais (IPES) e o Instituto Brasileiro de Ação Democrática (IBAD) foram criados com o objetivo de funcionar como uma rede nacional do empresariado brasileiro de tendência modernizante-conservadora. O que os unia eram as suas relações econômicas multinacionais e associadas, o seu posicionamento anticomunista e a sua pretensão de

¹⁵² ALVES (1987), Op. cit., p.41.

¹⁵³ DREIFUSS (1987), Op.cit., p. 78-79.

¹⁵⁴ Idem, p.163.

readequar e reformular o Estado brasileiro. Assim, mais tarde, este grupo de empresas multinacionais e associados, juntamente com a elite brasileira, associou-se aos militares brasileiros, mais especificamente ao grupo da ESG.

Conforme demonstrou o autor, o complexo IPES/IBAD contava com diversos canais para colocar em prática suas ações ideológicas e sociais. Realizavam-se palestras, simpósios, conferências de personalidades famosas por meio da imprensa, debates públicos, filmes, peças teatrais, desenhos animados, entrevistas e propagandas no rádio e na televisão. Também publicavam diretamente ou com acordo com várias editoras uma série extensa de trabalhos, incluindo livros, panfletos, periódicos, jornais, revistas e folhetos. O IPES/IBAD também contava com o auxílio de jornalistas e escritores profissionais, artistas de cinema e de teatro, publicitários e peritos da mídia para lidar com a opinião pública. Do outro lado, certas empresas eram responsáveis pelos arranjos financeiros, incluindo estes intelectuais em suas folhas de pagamento.¹⁵⁵

No entanto, para Dreifuss,¹⁵⁶ a mais significativa conquista do IPES no campo da mobilização política e ideológica consistia na utilização da classe média como a nova clientela política do país, ou seja, as demandas da classe média eram vistas como um referencial para a identificação da legítima expressão popular. E o maior êxito do IPES, evidencia o autor, foi a descoberta dos grupos femininos de pressão, que funcionavam como “caixa de ressonância, uma máquina poderosa e de grande alcance” para difundir na sociedade brasileira o temor da “ameaça vermelha”. Então, no início de 1964, as principais ações cívicas contra o governo Goulart e contra a esquerda foram encabeçadas por estas organizações feministas e grupos católicos. A suposta “comunicação do Brasil”, como propagava a direita conservadora, surgia como um perigo para os adeptos do catolicismo.

O IPES era a instituição que financiava, organizava e orientava politicamente três das mais importantes organizações feministas do país: a *Campanha da Mulher pela Democracia* (Rio

¹⁵⁵ Segundo Dreifuss, na imprensa brasileira o IPES tinha o apoio indiscutível de jornais como Diários Associados (poderosa rede de jornais, rádio e televisão de Assis Chateaubriand, por intermédio de Edmundo Monteiro, seu diretor-geral e líder do IPES), Folha de São Paulo (Octávio Frias era associado do IPES), o Estado de São Paulo e Jornal da Tarde (do grupo Mesquita, também ligado ao IPES) e etc. Já no campo da cinematografia, o IPES encontrou nos filmes uma saída massificante para a sua propaganda ideológica. Além de fazer parcerias com as empresas distribuidoras e com os donos de salas de exibição no país, também contava com o apoio dos empresários que exibiam os filmes aos trabalhadores de suas fábricas. Jean Manzon, um dos principais produtores brasileiros de documentários comerciais do período, fez alguns filmes para o IPES e também ajudou a divulgá-los. Destaca-se entre estas películas: *O IPES é o seguinte*, *O que é o IPES?*, *História de um Maquinista*, *Nordeste Problema n. 1*, *Criando Homens Livres*. Outros temas integraram o circuito do IPES, ficando a cargo de José Rubem Fonseca e Luís Cássio dos Santos Werneck: *Que é a democracia?*, *Vida Marítima*, *Portos Paralíticos*, *Asas da democracia*, *Conceito de empresa*, *A boa empresa*, *Deixem o estudante estudar*, *Uma economia estrangulada*, *Papel da livre empresa*. Ver DREIFUSS (1987), Op. cit., p.250-251.

¹⁵⁶ DREIFUSS (1987), Op.cit., p.294.

de Janeiro), a *União Cívica Feminina* (São Paulo) e a *Campanha para a Educação Cívica* (São Paulo). Ele também financiava os grupos conservadores católicos e de cunho familiar, como a *Campanha da Mulher Brasileira*, o *Movimento de Arregimentação Feminina*, a *Liga Independente para a Liberdade*, o *Movimento Familiar Cristão*, a *Confederação das Famílias Cristãs*, a *Liga Cristã Contra o Comunismo*, a *Cruzada do Rosário em Família*, a *Legião de Defesa Social*, a *Cruzada Democrática Feminina* de Recife, a *Associação Democrática Feminina* de Porto Alegre e a *Liga de Mulheres Democráticas* de Minas Gerais.

O auge de todo este esforço do IPES concentrado nas associações femininas se deu com a *Marcha da Família com Deus pela Liberdade*, em São Paulo, reunindo aproximadamente 500 mil pessoas para protestar contra as idéias defendidas por João Goulart no dia 13 de março no Comício pelas Reformas de Bases. A *Marcha da Família...* representou para as Forças Armadas um indicativo de que a opinião pública brasileira estava favorável ao golpe, como ressaltou em 1981 o marechal Cordeiro de Farias, um de seus idealizadores:

Sempre faço questão de deixar claro que nós, os militares, fomos a retaguarda da Revolução de 1964. a vanguarda foi a opinião pública e, dentro dela, as mulheres. Minas Gerais terá sido a única exceção. Mesmo assim, a frente militar mineira somente se articulou em virtude da mobilização civil prometida pelo governador Magalhães Pinto. Nesse sentido, a Revolução não foi obra do Exército, mas uma reação espontânea iniciada pelas mulheres, e por elas alimentada até o fim. Em Minas e em São Paulo as mulheres fizeram o diabo! Veja o caso de São Paulo, onde me reuni dezenas de vezes com grupos e senhoras, líderes da mobilização feminina, para discutir a organização da Marcha da Família com Deus pela Liberdade. Durante tais reuniões, às vésperas da Revolução, as mulheres é que encorajavam os homens. Quando nos mostrávamos excessivamente prudentes, elas reagiam. Sei disso pelas desconposturas que levei das mulheres paulistas! Lembro-me dos preparativos que antecederam a última marcha. Elas nos assediavam: “O que é que os senhores querem mais que a gente faça?” Era um incitamento à ação. E elas organizaram marchas que superaram nossas expectativas. Na mobilização para a última marcha o trabalho foi tão violento que nos vimos obrigado a telefonar para os bairros pedindo que sustassem o fluxo de gente para a cidade, pois a massa, de tão compacta, já não podia caminhar. Supúnhamos que as mulheres iriam reunir duzentas ou trezentas mil pessoas, mas o que vimos foi um milhão de pessoas no centro de São Paulo.¹⁵⁷

Como podemos perceber no depoimento do marechal, entre os militares golpistas predominou a versão de que a “revolução de 31 de março de 1964” teria sido um evento

¹⁵⁷ CORDEIRO DE FARIAS *apud* CAMARGO & GÓES, Op. cit., 548.

espontâneo, com amplo apoio popular. É verdade que o golpe não foi desejado e idealizado apenas pelos militares. O clima de incertezas e inquietações que invadiu a caserna em meados de 1960 foi um fator preponderante, entretanto, a derrubada de João Goulart do poder teve apoio de setores da sociedade civil, que viam no avanço da esquerda uma perigosa ameaça para o país. Assim, Igreja, empresários, a classe média e a imprensa teriam sido cúmplices do golpe que conduziu o Brasil ao regime ditatorial.¹⁵⁸ Entretanto, não se tratou de um evento espontâneo como querem acreditar os militares, pelo contrário, o golpe foi o produto de um amplo e bem elaborado plano conspiratório que, para alguns autores, tinha sido iniciado já em 1961, quando os militares recusaram em aceitar a posse legal de João Goulart após a renúncia do Presidente Jânio Quadros, como destaca Marco Antonio Villa:

[...] no dia 30 [de agosto de 1961] os ministros militares divulgaram um manifesto — redigido pelo coronel Golbery do Couto e Silva — em que afirmavam que Jango na Presidência traria ao país “o caos, a anarquia e a luta civil”. Um dos argumentos era que Jango “ainda há pouco, como representante oficial em viagem à URSS e à China comunista, tornou clara e patente sua incontida admiração ao regime desses países, exaltando o êxito das comunas populares”. A “exaltação” janguista não passou de uma menção em discurso proferido na China, onde, diplomaticamente, expressou “profundo apreço aos trabalhadores, tanto do campo como da cidade, por sua heróica e extraordinária participação na edificação de uma nova China livre e poderosa.”¹⁵⁹

Segundo o autor, a conspiração contra Goulart e a incipiente democracia brasileira ganhava força nos primeiros meses de 1964, principalmente com alguns acontecimentos que sinalizavam para os militares e alguns setores da sociedade brasileira o perigo vermelho. Revoltas como a dos sargentos em 1963¹⁶⁰ e dos marinheiros e fuzileiros navais em março de

¹⁵⁸ Sobre o papel da imprensa nos anos em que se sucederam ao golpe militar ver SMITH, Anne-Marie. *Um acordo forçado: o consentimento da imprensa à censura no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000; KUSHNIR, Beatriz. *Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988*. São Paulo: Boitempo, 2004 e AQUINO, Maria Aparecida de. *Censura, Imprensa, Estado Autoritário (1968-1978): o exercício cotidiano da dominação e da resistência* O Estado de São Paulo e Movimento. Bauru, SP: EDUSC, 1999.

¹⁵⁹ VILLA, Marco Antonio. *Jango: um perfil (1945-1964)*. São Paulo: Globo, 2004, p.48.

¹⁶⁰ Em 12 de setembro de 1963, eclode a revolta dos sargentos. Centenas de sargentos, fuzileiros navais e soldados da Aeronáutica e da Marinha ocupam, durante a madrugada, importantes centros administrativos de Brasília. O motivo da revolta foi a recusa do Supremo Tribunal Federal em reconhecer a elegibilidade dos sargentos para o Legislativo. João Goulart procura manter atitude de neutralidade, recusando-se a atacar ou defender os rebeldes. Ver VILLA (2004), Op.cit. e COUTO, Ronaldo Costa. *História indiscreta da ditadura e da abertura: Brasil, 1964-1985*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

1964¹⁶¹ atingem “de cheio” as Forças Armadas, que temiam a infiltração comunista e a subversão na instituição. Indicativos de ruptura na hierarquia militar. Mas foi a presença do presidente João Goulart no comício das reformas na Central do Brasil em 13 de março de 1964¹⁶² e no jantar lhe oferecido pelos sargentos no Automóvel Club, em 30 de março do mesmo ano, os deflagradores da tomada de poder dos militares, que viram nestes eventos demonstrações de que o governo já preparava um golpe comunista no país.

Desde fevereiro de 1964, os militares organizavam um “Estado-Maior Informal” para garantir a vitória da chamada “revolução”. Este “Estado-Maior” tinha um líder importante, o general Humberto Castello Branco que desde setembro de 1963 tinha sido nomeado Chefe do Estado-Maior do Exército (EME) pelo ministro da Guerra do governo Goulart, Jair Dantas Ribeiro. Apesar de não ter comando de tropa, Castello Branco ocupava uma posição organizacional privilegiada e tinha um enorme prestígio entre os oficiais do Exército. No entanto, para Villas, Goulart não conseguiu captar a ameaça que o general representava, mantendo-o no EME. O “Estado-Maior Informal” era composto por quatro homens: Castello Branco, Ademar Queiroz, Ernesto Geisel e Golbery do Couto e Silva — o primeiro e o último tinham sido oficiais da FEB. Além destes, cooperaram os generais Jurandir de Bizarria Mamede, José Pinheiro de Ulhoa Cintra e Antônio Carlos da Silva Murici e tantos outros coronéis, inclusive o general Cordeiro de Farias, um dos principais comandantes das tropas brasileiras nos apeninos italianos em 1945. As reuniões aconteciam à noite, duas ou três vezes por semana, algumas vezes na casa de Castello Branco, na rua Nascimento Silva,

¹⁶¹ Em 25 de março de 1964, um grupo de marinheiros e fuzileiros navais, liderados pelo cabo Anselmo dos Santos, contrariando proibição do Ministério da Marinha, comparece a reunião no Sindicato dos Metalúrgicos no Rio, comemorativa do segundo aniversário da Associação dos Marinheiros e Fuzileiros Navais, entidade considerada ilegal, criada para reivindicar e defender os direitos da categoria. Considerando o ato como uma subversão da hierarquia militar, o ministro da Marinha emite ordem de prisão contra seus principais organizadores. O vice-almirante Cândido Aragão apóia a manifestação, e os fuzileiros que deveriam prender os revoltosos aderem ao levante. A ordem de João Goulart proibindo a invasão do local provoca o pedido de demissão de Sílvio Mota, ministro da Marinha, que no dia 27 foi substituído pelo almirante da reserva Mário Cunha Rodrigues, após todo o almirantado recusar-se a assumir o cargo. Os revoltosos foram presos, mas logo depois anistiados por Goulart a pedido do general Assis Brasil, chefe do Gabinete Militar. Ver VILLA (2004), Op.cit. e COUTO (1999), Op.cit.

¹⁶² Em 13 de março de 1964, ocorreu o comício das reformas no Rio de Janeiro, em frente ao prédio do Ministério da Guerra, com a presença de cerca de 150 mil pessoas. João Goulart discursa proclamando a necessidade de mudar a Constituição e de implementar as reformas de base. No palanque acompanharam o presidente três ministros militares e também políticos de esquerda como o deputado Leonel Brizola, o governador Miguel Arraes e Luís Carlos Prestes. Em resposta a este comício, foi realizada em 19 de março de 1964 a “Marcha da Família com Deus pela Liberdade”, em São Paulo, com a finalidade de sensibilizar a opinião pública contra as medidas que vinham sendo adotadas pelo governo, as quais, segundo os organizadores, levariam à implantação do comunismo no Brasil. Ver VILLA (2004), Op.cit. e COUTO (1999), Op.cit.

outras na de Ademar, freqüentemente presididas por Ernesto Geisel e contando com a presença de oficiais que desempenhavam postos em vários pontos do país.¹⁶³

A respeito da conspiração para o golpe e a participação dos oficiais, Cordeiro de Farias confirma que todos os generais eram contrários ao governo de João Goulart, entretanto, não tinham coragem de manifestar suas posições. “Eu os procurava, podia procurá-los sem risco, e todos concordavam comigo. Mas não se moviam. A verdade — é triste dizer — é que o Exército dormiu janguista no dia 31 e acordou revolucionário no dia 1º, quando Jango fugiu”.¹⁶⁴ Segundo o general, a verdade é que foram poucos os chefes militares (oficiais-generais) que se envolveram diretamente no golpe que, por outro lado, teve grande aceitação entre a oficialidade jovem (tenentes, capitães e majores). “Enquanto os oficiais-generais e os oficiais superiores eram relutantes, a oficialidade jovem era impetuosa, ardente, determinada a entregar-se à luta”, destacou Cordeiro de Farias.¹⁶⁵

Como nos conta Dulles, já em 29 de março chegavam informações ao “Estado-Maior Informal” de que Castello Branco não tardaria a ser preso como também não estava fora de cogitação a possibilidade de um ataque à casa da Rua Nascimento Silva pela força de fuzileiros de Cândido Aragão. Assim, um outro ponto de encontro foi providenciado, desta vez seria o apartamento no Leblon do irmão do Castello que estava desocupado. Paulo V. Castello Branco tinha viajado com a família para os EUA onde realizava seu curso de aperfeiçoamento naval.

Depois do comício, que teve como resposta da direita conservadora a *Marcha da Família com Deus pela Liberdade*, reunindo milhares de pessoas nas ruas de São Paulo, pedindo a renúncia de Goulart e o combate à “ameaça vermelha”, os militares ainda aguardavam a última deixa do presidente. E esta viria em 30 de março, quando João Goulart aceitou comparecer à festa dos sargentos da PM, no Automóvel Club do Brasil, no Rio de Janeiro. Durante a reunião dos sargentos o “Estado-Maior Informal” também se reuniu diante da televisão, na casa da Rua Nascimento Silva, por sugestão da filha de Castello Branco, Nieta, a fim de acompanhar as frenéticas aclamações com que foram saudados o Presidente e o Cabo José Anselmo, recente líder do motim dos marinheiros. Conforme relata Dulles, um dos oradores, um subtenente, chegou a proclamar que a luta dos sargentos era contra a “mentalidade tacanha dos que fazem da disciplina militar o azorrague maldito para escravizar

¹⁶³ DULLES, John W. F. *Castello Branco: o caminho para a presidência*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979, p.304-305.

¹⁶⁴ CORDEIRO DE FARIAS *apud* CAMARGO & GÓES, Op. cit., p.566.

¹⁶⁵ *Ibidem*, idem, p.566.

o povo brasileiro”.¹⁶⁶ Já o discurso improvisado de Goulart era contundente na declaração de que o presidente não permitiria que nenhuma desordem fosse promovida em nome da ordem e, a respeito daqueles que se opunham ao início de seu governo em 1961, disse que nessa crise

[...] os mesmos fariseus que hoje exibem um falso zelo pela Constituição, queriam rasgá-la e enterrá-la sob a campã fria de uma ditadura fascista. Quem fala em disciplina? Quem está alardeando disciplina nesta hora? Quem está procurando intrigar o Presidente da República em nome da disciplina? São aqueles mesmos que, em 1961, em nome de uma falsa disciplina, prenderam dezenas de oficiais e sargentos brasileiros.¹⁶⁷

Após ouvirem as palavras e assistirem às cenas do Automóvel Clube, Castello Branco e os demais oficiais voltaram, tarde da noite, para o apartamento do Leblon. Dois dias depois veio o golpe e em 11 de abril o general Humberto de Alencar Castello Branco era o novo presidente do Brasil.

3.1.2 Um febiano no poder

A primeira mancha na imagem e na memória da FEB e de todos os brasileiros que combateram na Segunda Guerra Mundial foi indiscutivelmente o golpe de 1964. Principalmente para uma parcela da geração de 1960/70 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: o primeiro diz respeito ao silêncio dos febianos nas associações de ex-combatentes em relação ao Estado de exceção que o Brasil começava a viver. 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 o segundo, este ainda mais complicado, refere-se à participação direta de alguns febianos no endurecimento do regime militar, respondendo às

¹⁶⁶ DULLES (1979), Op. cit., p.334.

¹⁶⁷ Idem, p.335.

vezes até pela idealização e operação de atividades de vigilância, prisão, tortura e assassinato daqueles eleitos “inimigos” do regime.

E já o primeiro governo dos militares, o do general Humberto de Alencar Castelo Branco, que durante a Segunda Guerra fora o Chefe Interino do Estado-Maior da FEB, começava a construir os alicerces de um regime truculento, fechado. A liberdade e os direitos do povo brasileiro começavam a esvair-se.

Segundo Dulles, Castello Branco tinha entre os oficiais do Exército um grande prestígio e era respeitado como o instrutor que ministrara a muitos deles ensinamentos que nunca esqueceriam, além de ter construído uma grande reputação na campanha da Itália e após o seu retorno ao Brasil. A circular confidencial do general, datada de 20 de março de 1964 e publicada na imprensa por ocasião da queda de Goulart, causou favorável impressão tanto nos meios civis como nos militares. A imagem de que Castello era o cérebro da “revolução” e de que era um líder que desejava ver a legalidade rigorosamente defendida e respeitada fortificou-se neste momento. Além disto, a ligação de Castello com a ESG dava garantias aos grupos que apoiaram a derrubada de Goulart de que ele estava familiarizado com os estudos sobre o que necessitava ser feito no Brasil, juntamente com amplos pontos de vista e conexões nos meios civis e intelectuais.¹⁶⁸ Já para aqueles que sofreram horrores durante o regime militar, sendo perseguidos, torturados, exilados, tendo amigos assassinados e desaparecidos, 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. Castello Branco e os 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.

E mais tarde desconversar seria a melhor saída para alguns febianos, como fez Cordeiro de Farias, nos anos de 1980, durante uma entrevista concedida aos historiadores Aspásia Camargo e Walter Góes. Ao ser questionado sobre uma grande presença de febianos na lista de oficiais que participaram ativamente da conspiração de 1964, procurou desconversar mencionando sua amizade com Néelson de Melo, ex-combatente e que fez parte

¹⁶⁸ DULLES, Op. cit, p.360-361.

do golpe. Nos anos de 1940, Nélson de Melo era um dos responsáveis pela polícia de Getúlio Vargas, abandonou o cargo e decidiu integrar o corpo expedicionário brasileiro.¹⁶⁹

A respeito de Castello Branco no poder, alguns de seus biógrafos insistem na imagem de um presidente reformador que, por força da situação, teve que devotar “tempo a seu *penoso dever* [grifo nosso] de decretar punições de indivíduos denunciados como subversivos ou corruptos”, como escreveu Dulles.¹⁷⁰ É verdade que não se pode negar ao general os traços de um homem moderado e legalista, mas cogitar que ele tenha sido um democrata, como desejam alguns, seria demais. Mas é assim que o define o economista Roberto de Oliveira Campos, na época Ministro do Planejamento do governo Castello Branco. No entender de Campos, as principais características do general seriam “seu amor à legalidade, sua posição equilibrada em relação ao nacionalismo e seu profundo sentimento de justiça”.¹⁷¹ Segundo o autor, Castello Branco tinha uma grande preocupação com a ordem constitucional, o que poderia ser comprovado pelo fato de logo após ele assumir a Presidência da República e manter, em pleno regime de exceção, o Congresso e o Poder Judiciário funcionando. E durante o seu governo, acrescenta Campos, o general sempre teria procurado todos os meios para devolver a normalidade constitucional ao Brasil. No entanto, por estas e outras, Castello Branco era considerado um “fraco” para os radicais do regime.

Mas não demoraria para que o general se rendesse ao endurecimento tão sonhado pelos militares. Em outubro de 1965, assinava a “contragosto”, diz Campos, o Ato Institucional n.º 2, na tentativa de preservar a unidade das Forças Armadas e garantir a posse de dois governadores eleitos pelo voto popular da oposição. Entretanto, para Campos, o legalismo de Castello Branco ainda seria compreendido e, por final, agradeceríamos de tê-lo como o primeiro presidente militar, homem que “habilmente conseguiu associar os dois elementos de disciplina e transformação: repressão e reformas”. A história lhe daria um novo veredicto, acreditava o ministro:

O veredicto da História dirá provavelmente que a Revolução de 1964 foi especialmente afortunada em ter, Castello Branco, o seu primeiro presidente. É que o movimento nascera antes como uma ideologia negativa, em vez de uma ideologia positiva. Era contra a corrupção e o caos econômico do regime Goulart, contra a infiltração comunista, não oferecia

¹⁶⁹ CORDEIRO DE FARIAS, Op. cit., p.347.

¹⁷⁰ DULLES, Op. cit., p.25.

¹⁷¹ CAMPOS, Roberto de Oliveira. O Presidente Castello Branco. In: MATTOS, Carlos de Meira. *Castello Branco e a revolução*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 2000. p.73.

nenhum programa opcional de reformas. Algumas das altas patentes militares que aspiravam à chefia talvez dessem ênfase maior aos aspectos repressivos do sistema; alguns líderes civis também queriam o poder e exigiam mudança, mas é lícito duvidar de que estivessem preparados para enfrentar as conseqüências da cirurgia drástica que seria mister aplicar. [...]. Castello Branco conseguiu que o movimento se tornasse um exercício em modernização institucional e não mais apenas um dos convencionais putschs [grifos do autor] militares sul-americanos.¹⁷²

É o que pensa também o general Octavio Costa¹⁷³ que define Castello Branco como aquele que construiu as bases do desenvolvimento econômico do país, um chefe militar de “espírito legalista e democrático, que os fatos arrastaram paradoxalmente, à liderança de um golpe de Estado”. Para Octávio Costa, ainda chegaria o dia em que Castello Branco seria recompensado pela história:

A história registrará haver governado com o pensamento voltado para o futuro e haver colocado os alicerces da grande transformação do Brasil a partir de 1964. Como estadista de um período revolucionário, caracterizou-se pelo entranhado amor à democracia. Teve a coragem de fazer tudo aquilo que somente atendesse ao interesse maior do país, de fazer o que deveria ser feito, afrontando conseqüências e incompreensões.¹⁷⁴

Pelo visto a história, ou melhor dizendo, a historiografia brasileira não fez a sua lição de casa, como desejam os militares. Castello Branco aparece como aquele que criou as bases para a institucionalização da repressão. No seu governo já começam as punições a civis e militares de oposição ao “movimento revolucionário”, é o general que irá criar o SNI (Serviço Nacional de Informações) — órgão que mais tarde serviria como mecanismo de vigilância da sociedade brasileira — e decretar o AI-2, dando plenos poderes ao presidente e à Justiça Militar. Tampouco o general impediu que os militares radicais conquistassem poder político em seu governo. E para endurecer ainda mais o regime, Castello Branco decretara a *Lei de Imprensa* em fevereiro de 1967 e, apenas dois dias antes de passar a faixa presidencial ao general Costa e Silva — principal representante da “linha dura” — assinou a *Lei de Segurança Nacional*, que ajudou a redigir.

¹⁷² CAMPOS In: MATTOS (2000), Op. cit., p.70-71.

¹⁷³ Quando do golpe de 1964, Octávio Costa era tenente-coronel e em 1969 assumira a chefia da Assessoria Especial de Relações Públicas [AERP] da Presidência da República. De 1974 a 1978 foi subchefe de gabinete do ministro do Exército.

¹⁷⁴ COSTA, Op. cit., p.44.

A *Lei de Segurança Nacional* foi inspirada na doutrina da ESG e se amparava no binômio desenvolvimento e segurança. A partir desta legislação, o caminho ficava limpo para que os militares colocassem em prática a noção de “guerra interna” contra a “ameaça vermelha” e todos aqueles que se opunham ao regime; fechou-se o Congresso Nacional e a Justiça Militar passou a ter poderes para julgar civis; e os jornais e revistas podiam ter sua circulação suspensa por 30 dias. Aí estavam as heranças que Castello Branco deixara para a continuidade do regime que, por sua vez, já vislumbrava um destino para a sociedade brasileira: o aprofundamento do autoritarismo com o decreto do Ato Institucional nº 5 (AI-5).¹⁷⁵

Assim, por mais moderado e legalista que tenha sido Castello Branco, os acontecimentos de seu governo não deixam de denunciar a matriz autoritária positivista que, segundo Eduardo Munhoz Svartman, compunha o universo simbólico de uma parcela do oficialato do Exército brasileiro desde 1930, que ganhou expressão em uma política de modernização conservadora, tendo como alicerce a relação segurança-desenvolvimento.¹⁷⁶ Medidas como a “Operação Limpeza” foram colocadas em prática já nos primeiros dias do Brasil sob o comando de Castello Branco. Em 27 de abril de 1964, o general baixara um decreto-lei que instituía os IPMs (Inquéritos Policial-Militares), que a partir de comissões especiais espalhadas por todo o governo tratava de investigar se não haviam subversivos infiltrados nos ministérios, nos órgãos governamentais, nas empresas estatais, nas universidades federais e etc. Os IPMs surgiam como um dispositivo legal para a inaugurada repressão aos opositores do recém regime militar. Identificado o “inimigo interno” e concluído o inquérito, cabia ao presidente a decisão final pela punição.

Enquanto presidente, somaram-se à imagem e à memória de Castello Branco, e porque não dizer à da FEB também, a cassação dos direitos políticos de mais de 2000 brasileiros, a assinatura de mais de 700 leis, 11 emendas constitucionais, 312 decretos-leis,

¹⁷⁵ O AI-5 foi o auge do autoritarismo do regime militar, suspendera os direitos civis comuns, até mesmo o *habeas-corpus* tinha sido extinto, devolvera ao presidente a competência para cassar mandatos e direitos políticos, além de total liberdade para decretar e agir como desejasse. Este Ato Institucional significara definitivamente o fechamento do regime e da sociedade brasileira, era o golpe dentro do golpe, diriam alguns autores. Estava decretada a caça às bruxas, a repressão estava oficializada.

¹⁷⁶ Durante o Estado Novo de Getúlio Vargas, a geração de militares como Góes Monteiro e Dutra conquistou poder político e ajudou a articular um governo pautado em um programa nacional-desenvolvimentista, em que a industrialização do Brasil seria condição para a defesa nacional e para a manutenção da ordem que, por sua vez, seria essencial ao progresso do país. Segundo Edmundo C. Coelho, o próprio pensamento que habitou a ESG e auxiliou na consolidação da doutrina de Segurança Nacional, mais tarde no governo Castello Branco, não passava de uma atualização dos preceitos elaborados nos quadros das Forças Armadas ainda na década de 1930. Para mais detalhes ver SVARTMAN, Eduardo Munhoz. A matriz autoritária do governo Castelo Branco: ou da longa duração das idéias positivistas. *História: Debates e Tendências*, v.4, n.2, Universidade de Passo Fundo, Passo Fundo, RS, p.122-135, dez. 2003.

19.259 decretos e três atos institucionais, além de o general ser o responsável pela Constituição de 1967. Acredita-se que nos primeiros meses do golpe militar, o Exército, a Marinha e a Aeronáutica tenham sido mobilizados, dentro de uma estratégia de contra-ofensiva, para levar a efeito a “Operação Limpeza”, fazendo aproximadamente 50 mil pessoas presas em todo o país. Entretanto, a “Operação Limpeza” também atingiu os círculos militares. Os expurgos nas Forças Armadas tinham como objetivo eliminar todos os militares que apoiaram o governo Goulart e, conseqüentemente, estabelecer a predominância da ESG e da extrema-direita. Até mesmo os militares democratas e nacionalistas foram expulsos, uma vez que podiam se opor a políticas de repressão e de favorecimento de empresas multinacionais. Assim, em 1964 foram 1200 militares expurgados dos quadros da Marinha, Aeronáutica e Exército.¹⁷⁷

E para aqueles que ainda desejam lembrar do general Castello Branco como um grande reformador que, de fato, ele foi, pode-se recordar que suas reformas colaboraram para que a militarização do Estado avançasse. A Reforma Administrativa foi um exemplo que, não aprovada na época pelo Congresso, o presidente tratou logo de implantar por meio de decreto-lei.

Segundo João Roberto Martins Filho, esta medida foi a responsável por alterar definitivamente os mecanismos da burocracia estatal e, ao mesmo tempo, criar um novo órgão militar: o Alto Comando das Forças Armadas, que era composto pelos ministros militares, o chefe do Estado-Maior das Forças Armadas e os chefes dos Estados-Maiores de cada uma das Forças regulares (Exército, Marinha e Aeronáutica), encarregados de assessorar o presidente em questões referentes à política militar e à coordenação de assuntos pertinentes às Forças Armadas. Neste sentido, Castello Branco ajudou no processo de centralização das decisões do governo na mão do presidente, que mais tarde veio se concretizar com a Lei de Segurança Nacional, mencionada anteriormente. Era função da Presidência da República formular e executar todas as políticas de Segurança Nacional do regime militar, enquanto cabia ao Alto Comando das Forças Armadas, Estado-Maior das Forças Armadas, Conselho

¹⁷⁷ Segundo Marcelo Ridenti, em 1964 houve uma implacável perseguição aos militares de baixa patente insubordinados, sendo que na sua maioria todos foram presos, processados e expulsos das instituições armadas que, por sua vez, concomitantemente à repressão, trataram de aumentar os soldos e melhorar um pouco as condições de existência dos subalternos que permaneceram nos quartéis, procurando evitar problemas futuros. Os dados do BNM apontam que 10,9% de todos os processados pela ditadura militar eram militares de baixa patente, perfazendo o total de 803 pessoas, a maioria das quais seria denunciada em 1964 e posteriormente condenada. Destes 803 militares de baixa patente apenas 125 foram indicados pelo regime por vinculação com grupos de esquerda, armados ou não, em que compunham apenas 2,6% dos 4.854 processados. Para mais informações sobre os IPMs e os expurgos dos militares em 1964 consultar RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: Editora da Unesp, 1993, p.206-219; e ALVES (1987), Op. cit., p.56-66.

de Segurança Nacional e Serviço Nacional de Informações apenas o assessoramento. A palavra final era sempre do presidente.¹⁷⁸

Tudo caminhava para o endurecimento do regime. Nascia o Ato Institucional nº 2 como resposta às tentativas de “contra-Revolução”. Extinguiam-se todos os partidos políticos do país, concedia-se amplos poderes ao Executivo para decretar o Estado de sítio e intervir nos Estados; aumentava-se o número de membros do STF (Supremo Tribunal Federal), suspendiam-se as garantias constitucionais de funcionários públicos e militares, reintroduzia-se a possibilidade de cassação de direitos políticos de qualquer cidadão brasileiro por dez anos e, por fim, tornavam-se indiretas as eleições presidenciais dali por diante.

Na tentativa de apaziguar a sua consciência e evitar qualquer possível interpretação de que acalentava algum projeto continuísta, Castello Branco, na última hora, acrescentou por conta própria um parágrafo ao ato em que vetava a sua reeleição. Comentara ao seu Ministro da Saúde, Raimundo de Brito, que a grandeza daquele Ato Institucional estava neste parágrafo.¹⁷⁹ “Não sou somente presidente de expurgos e prisões”, dizia Castello Branco que sabia muito bem o peso da opinião pública. Força que ele sentiu quando convidado para fazer um discurso de abertura na reunião extraordinária da Organização dos Estados Americanos (OEA), no Hotel Glória, em Copacabana, no Rio de Janeiro. Na frente do hotel, o general foi recepcionado por um grupo de oito manifestantes que o vaiava e o chamava de ditador. Os *Oito da Glória*, como ficariam conhecidos, eram todos intelectuais de prestígio nacional, como os escritores Antônio Callado e Carlos Heitor Cony, os cineastas Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade e Mário Carneiro, o jornalista Márcio Moreira Alves, o teatrólogo Flávio Rangel e o ex-embaixador Jayme Azevedo Rodrigues. Todos os manifestantes foram presos pela polícia do DOPS. Esta manifestação mexeria demais com os sentimentos de Castello Branco que, como presidente, tinha uma constante preocupação de como sua imagem seria julgada pela história. Ou seja, para o convicto legalista a denominação de ditador era um grande insulto para aquele que dizia estar empenhado em uma grande renovação democrática do Brasil.¹⁸⁰

¹⁷⁸ MARTINS FILHO, João Roberto. *O palácio e a caserna: a dinâmica militar das crises políticas na ditadura (1964-1969)*. São Carlos, SP: EDUFSCar, 1995, p.94-95.

¹⁷⁹ LIRA NETO, Op. cit., p.328-346.

¹⁸⁰ Idem, p.348-349.

3.1.3 Um febiano na OBAN: a tortura institucionalizada

Quando pensamos na mecânica da repressão e do controle da informação durante o regime é comum logo associarmos ao grupo de militares da “linha dura”, tidos como os responsáveis pelo fechamento e endurecimento da sociedade brasileira. Entretanto, como vimos, os primeiros anos do governo do general Humberto de Alencar Castello Branco foram decisivos para este processo, em 1967 ele passa o poder para o general Costa e Silva com todo o aparato censório e de repressão já estruturado. No máximo, coube ao seu sucessor e aos outros presidentes militares aperfeiçoá-los.

Então, aquela visão dualista que por muito tempo foi hegemônica para explicar a dinâmica político-militar do regime já não deve encontrar mais ressonância hoje em dia. Acreditar que durante a ditadura militar houve uma disputa de poder entre dois grupos, de um lado os “castelistas” (ou “esguianos”) e do outro a “linha dura” é não reconhecer, segundo Martins Filho, a pluralidade de posições e a complexidade de fatores de desunião e discórdia no próprio interior das Forças Armadas naquela época. Nem mesmo hoje se diria que estas correntes representavam o embate de duas visões no cerne das Forças Armadas: os liberais-internacionalistas (os “castelistas”) e os autoritários-nacionalistas (a “linha dura”). Pelo contrário, para o autor “é difícil falar de um grupo militar ‘liberal’ atuante no pós-64 brasileiro. [...] em suas práticas concretas, o grupo castelista revelou um nítido componente ‘duro’ complementado por um acentuado pragmatismo”, como apontamos anteriormente. Neste sentido, Martins Filho prefere acreditar que “o processo político-militar do pós-64 definia-se basicamente pelo conflito entre o ‘autoritarismo’ e o ‘pró-americanismo’ dos castelistas e as tendências ‘liberais’ ou ‘nacionalistas’ remanescentes nas Forças Armadas.”¹⁸¹

E encerrada esta polarização do final do governo Castello, podemos identificar no mínimo quatro grupos diferentes no interior das Forças Armadas: os castelistas, os albuquerqueístas, a linha dura e os palacianos. Os albuquerqueístas eram os militares que seguiam o ministro do interior, Affonso de Albuquerque Lima, homem de um nacionalismo militar mais articulado do que o dos “duros” e crítico dos aspectos centrais da política de desenvolvimento castelista; defendia enfaticamente o desenvolvimento regional de áreas como o Nordeste, o Centro-Oeste e a Amazônia, além de lutar por uma política autônoma no setor nuclear, que na época gerava grandes polêmicas. Já os palacianos eram aqueles militares que apoiavam o governo Costa e Silva.

¹⁸¹ MARTINS FILHO, Op. cit., p.113-114.

Entretanto, para o autor, estas discordâncias no campo militar deveriam ser vistas como secundárias, uma vez que quando o assunto era defender “o movimento revolucionário de 31 de março de 1964” — como preferiam os militares denominar o golpe — e impedir qualquer rearticulação autônoma do campo político, os militares tratavam de reiterar a *união* de suas forças.¹⁸² Neste sentido, por mais que havia uma pluralidade de idéias nas Forças Armadas, como demonstrou Martins Filho, é possível dizer também que havia um elemento de unidade dentro do regime militar: o autoritarismo ou o que os historiadores Maria Celina D’Araujo, Celso Castro e Gláucio Ary Dillon Soares chamaram de “utopia autoritária”.

Como um traço da cultura política dos militares, a “utopia autoritária” encontrava como tradução a repressão e a propaganda. A primeira, em uma perspectiva saneadora (“Operação Limpeza”) se encarregava de eliminar — e, como bem sabemos, não excitava — a oposição ao regime, em especial o “câncer do comunismo”; já a segunda, de visão pedagógica, tratava de “educar” o brasileiro nas normas e condutas sociais, ensinando-lhe os valores morais e cívicos aceitáveis para o regime e os militares no poder.¹⁸³ A verdade é que estas duas dimensões (a repressão e a propaganda) de uma sociedade organizada e vigiada, como desejavam os militares, somente revelam a crença da superioridade militar sobre os civis, afirma Carlos Fico. Assim, os militares acreditavam que era seu dever intervir no Estado para assegurar a ordem social a qualquer custo, encarregando-se de defender o “povo brasileiro” dos ataques à “moral e aos bons costumes.”

Desta forma, segundo Carlos Fico,¹⁸⁴ não basta caracterizarmos os militares que se envolveram nos órgãos de repressão apenas como duros ou moderados, a própria comunidade de informações do regime, como o SNI (Serviço Nacional de Informações), Aerp (Assessoria Especial de Relações Públicas) e DCDP (Divisão de Censura de Diversões Públicas), via necessidade na repressão, na censura, além do uso dos meios de comunicação social para a propaganda política do regime. O que é importante percebermos é que por mais que o regime apresentasse cisões internas, havia entre os militares um consenso: a tortura era

¹⁸² MARTINS FILHO, Op. cit, p.115-122.

¹⁸³ Sobre a propaganda dos governos militares consultar FICO, Carlos. *Reinventando o otimismo: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil*. Rio de Janeiro: FGV, 1997.

¹⁸⁴ Segundo Carlos Fico, é importante efetuarmos uma análise conjunta de todos os “pilares básicos” da repressão durante a ditadura militar: a polícia política, a espionagem, a censura da imprensa, a censura das diversões públicas, o julgamento sumário de supostos corruptos e a propaganda política. As seis instâncias que caracterizam a “utopia autoritária” do período, que para o autor, tal utopia não deve ser confundida com um ideologia sistematizada e unívoca, nem mesmo supra-valorizada em função da “doutrina da segurança nacional”. Pelo contrário, esta “utopia autoritária” se baseia em um discurso ético-moral que deita raízes na larga tradição do pensamento autoritário brasileiro. Para mais informações consultar FICO, Carlos. *Além do golpe: versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar*. Rio de Janeiro: Record, 2004, p.82-113.

um “mal necessário”, como admitiu mais tarde o próprio presidente general Ernesto Geisel, considerado um “castelista” e moderado. Em entrevista aos historiadores Maria Celina D’Araújo e Celso Castro, Geisel é enfático ao afirmar que

Acho que a tortura em certos casos torna-se necessária, para obter confissões. Já contei que no tempo do governo Juscelino [Kubitschek] alguns oficiais, inclusive o Humberto de Melo, que mais tarde comandou o Exército de São Paulo, foram mandados à Inglaterra para conhecer as técnicas do serviço de informação contra-informação inglês. Entre o que aprenderam havia vários procedimentos sobre tortura. O inglês, no seu serviço secreto, realiza com discrição. E o nosso pessoal, inexperiente e extrovertido, faz abertamente. Não justifico a tortura, mas reconheço que há circunstâncias em que o indivíduo é impelido a praticar a tortura, para obter determinadas confissões e, assim, evitar um mal maior!¹⁸⁵

Depoimentos como este somente revelam o quanto o autoritarismo estava impregnado entre os militares brasileiros, o quanto a repressão foi bem aceita na caserna para conter qualquer contra-discurso e ação dos opositores ao “movimento revolucionário”. Neste sentido, o regime militar, a começar pelo governo de Castello Branco, institucionalizou a tortura no país e criou no interior da sociedade civil a “cultura do terror”. Em outros termos, estava oficializado o terrorismo de Estado.

Além de ser uma forma eficiente de obter informações, a tortura é principalmente um método de controle político da sociedade em geral. Quando institucionalizada, a prática de tortura acaba por intimidar e inibir aqueles que têm conhecimento delas. Deste modo, durante o regime militar, a chegada da “Veraneio de cor escura” — como seria lembrado por perseguidos e torturados o veículo usado pelo pessoal do DOI-CODI — já era um sinal de terror, as pessoas ficavam amedrontadas por que sabiam que se fossem presas dificilmente retornariam dos porões. O medo levava à inércia, pois se sabia que qualquer participação política era associada ao risco de ser preso e torturado.

Entretanto, há quem acredite que a tortura era uma prática de alguns militares, em especial de baixa patente, que agiam contra a vontade de seus superiores cometendo excessos que não eram recomendados nos “manuais” para a obtenção de informações de presos políticos. Mas como isto seria possível? Carlos Fico nos chama a atenção para o fato de que a própria prática de tortura exigia toda uma estrutura que demandava equipamentos e

¹⁸⁵ D’ARAÚJO, Maria Celina; CASTRO, Celso (orgs). *Ernesto Geisel*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1997, p.225.

instalações permanentes nas unidades militares. Como os oficiais-generais não teriam conhecimento de modificações realizadas em suas unidades, como celas climatizadas, para submeter prisioneiros a baixas ou elevadas temperaturas, ou sonorizadas, para expor as vítimas a barulhos e gritos? Fato é que até a Justiça Militar tinha amplos conhecimentos do que acontecia nos porões. Portanto, a oficialização da tortura dava aos militares a independência para investigar, prender e torturar, confirma o autor.¹⁸⁶

E esta suposta desobediência ao oficialato não combina com os militares. Segundo Oliveiros S. Ferreira, enquanto as instituições civis se orientam e se organizam em torno da idéia da legalidade, as instituições militares têm como princípio constitutivo a honra. O que pesa a um militar são aquelas condutas que podem levá-lo a ser considerado indigno do oficialato, pois uma atitude desonrosa de um oficial não possui os mesmos fundamentos de uma atitude agressiva cometida por um civil à moral de uma pessoa. Entre outras palavras, enquanto o civil fere os princípios de um único indivíduo, o militar fere os valores morais de um grupo, de uma corporação, de um *corpus* militar. Aqui o compromisso de honra do militar é com a Pátria, cabe-lhe não apenas defender os poderes e instituições constituídas, mas morrer pela Pátria.

É este sentimento patriótico do militar, este dever moral de colocar a sua vida à disposição da Pátria que faz o militar sentir-se diferente do civil, explica o autor. Neste caso, enquanto os civis integram grupos e instituições voluntariamente, podendo se afastar deles quando acreditarem mais oportuno, os militares estão ligados ao Estado por meio de vínculos morais e racionais, ou seja, o rompimento desta ligação, por qualquer natureza que seja o motivo, é interpretado como uma traição ao seu juramento de honra. Neste sentido, poderíamos dizer que a tortura era interpretada pelos militares como um dever de honra, já que se tratava de um ótimo mecanismo de controle da ordem social, garantindo ao Brasil uma proteção à ameaça de uma ideologia estranha (ou estrangeira). Portanto, as práticas de tortura não eram uma idéia autônoma de um ou outro militar, mas integravam todo o sistema de repressão operado pelo regime militar em nome da Pátria, uma vez que

O sentimento de honra, especialmente no meio militar, é contrário à autonomia e ao poder individuais enquanto princípios reitores da vida

¹⁸⁶ FICO (2004), Op. cit., p.82-83.

coletiva, pois tem como ponto de referência não a busca de status definido pela riqueza, mas a ligação patética, emocional com a Pátria.¹⁸⁷

E toda esta honra era condecorada. O Centro de Informações do Exército (CIE) concedia aos torturadores a Medalha do Pacificador tão cobiçada entre os oficiais. A medalha era um reconhecimento de atos de bravura ou de serviços relevantes prestados ao Exército. Somente em São Paulo, onde se concentrava o núcleo da tortura do regime, noventa medalhas foram concedidas em três anos.¹⁸⁸

Talvez haja quem acredite no arrependimento de alguns torturadores, mas é fato que não foram forçados a nada, pelo contrário, a tortura não passou de uma materialização do caráter autoritário do nosso militar que, ainda hoje, não cansa de repetir que faria tudo de novo em nome da Pátria, uma vez que a repressão não passava de uma consequência da subversão. É o que pensa o general Leônidas Pires Gonçalves¹⁸⁹ que afirma que “nós nunca prendemos ninguém que não tivesse feito nada”. E o general ainda desafia:

[...] desafio agora alguém a provar que era inocente e que tenha sido torturado, ou que tenha sofrido qualquer restrição maior do que as técnicas nos prometiam, que era o isolamento. Porque todas as pessoas presas, ninguém era inocente. Ninguém era, todos eles tinham alguma coisa que estavam cometendo de errado.¹⁹⁰

Até hoje, a maior ressonância da oficialização da tortura no país entre os militares é o depoimento do ex-tenente Marcelo Paixão de Araújo concedido ao jornalista Alexandre Ultramari e publicado na revista *Veja* de 09 de dezembro de 1998. Entre 1968 e 1971, Marcelo Paixão de Araújo foi tenente do 12º Regimento de Infantaria do Exército em Belo Horizonte, um dos três centros mais conhecidos de tortura da capital mineira durante a ditadura militar. Foi ele o primeiro agente da repressão a quebrar o silêncio sobre os porões em uma entrevista polêmica em que revelou o quanto era natural para o militar torturar os

¹⁸⁷ FERREIRA, Oliveiros S. *Vida e morte do partido fardado*. São Paulo: Senac, 2000, p.25.

¹⁸⁸ GASPARI, Elio. *A ditadura escancarada*. São Paulo: Cia das Letras, 2002, p.22.

¹⁸⁹ O general Leônidas Pires Gonçalves em 1964 era tenente-coronel, tendo sido de 1964 a 1966 adido militar na Colômbia; em 1974 ocupou a chefia do Estado-Maior do I Exército e nessa função chefiou o Centro de Operações de Defesa Interna (CODI); mais tarde foi ministro do Exército do governo José Sarney.

¹⁹⁰ GONÇALVES, Leônidas Pires. apud. DINES, Alberto; FERNANDES JR., Florestan; SALOMÃO, Nelma. *Histórias do poder: 100 anos de política no Brasil*. v.1. São Paulo: Editora 34, 2001, p.354.

presos políticos a fim de “livrar o país do comunismo”. Tortura para ele era uma questão de preferência:

A primeira coisa era jogar o sujeito no meio de uma sala, tirar a roupa dele e começar a gritar para ele entregar o ponto (lugar marcado para encontros), os militantes do grupo. Era o primeiro estágio. Se ele resistisse, tinha um segundo estágio, que era, vamos dizer assim, mais porrada. Um dava tapa na cara. Outro, soco na boca do estômago. Um terceiro, soco no rim. Tudo para ver se ele falava. Se não falava, tinha dois caminhos. Dependia muito de quem aplicava a tortura. Eu gostava muito de aplicar a palmatória. É muito doloroso, mas faz o sujeito falar. Eu era muito bom na palmatória. [...] Você manda o sujeito abrir a mão. O pior é que, de tão desmoralizado, ele abre. Aí se aplicam dez, quinze bolos na mão dele com força. A mão fica roxa. Ele fala. A etapa seguinte era o famoso telefone das Forças Armadas. [...] É uma corrente de baixa amperagem e alta voltagem. [...] Mas não tem perigo de fazer mal. Eu gostava muito de ligar nas duas pontas dos dedos. Pode ligar numa mão e na orelha, mas sempre do mesmo lado do corpo. O sujeito fica arrasado. O que não se pode fazer é deixar a corrente passar pelo coração. Aí mata. [...] O último estágio em que cheguei foi o pau-de-arara com choque. Isso era para o queixo-duro, o cara que não abria nas etapas anteriores. Mas pau-de-arara é um negócio meio complicado. No Rio e em São Paulo gostavam mais de usar o pau-de-arara do que em Minas Gerais. Mas a gente usava, sim. O pau-de-arara não é vantagem. Primeiro, porque deixa marca. Depois, porque é trabalhoso. Tem de montar a estrutura. Em terceiro, é necessário tomar conta do indivíduo porque ele pode passar mal. Também tinha o afogamento. Você mete o preso dentro da água e tira. Quando ele vai respirar, coloca dentro de novo, e vai por aí fora. É como um caldo, como se faz na piscina. Era eficiente. Mas eu não gostava. Achava que o risco era muito alto. Afogamento não era a minha praia (risos). A geladeira, uma câmara fria em que se coloca o preso, não funcionava em Belo Horizonte. Era muito caro. O que tinha era o trivial caseiro. O menu mineiro.¹⁹¹

Mas o que tem a FEB e a FAB com tudo isto? Como já vimos, é sabido que o “Estado-Maior Revolucionário” responsável pelo golpe em 1964 era composto pelos principais oficiais da FEB e que a institucionalização da tortura e o fechamento do regime começou com o governo de um febian, o general Castello Branco. No entanto, o que poucos sabem é que houve ex-combatentes que participaram ativamente nas atividades de repressão à esquerda armada e ao comunismo. E se a tortura representava uma séria ameaça à imagem das Forças Armadas, o que dizer à memória da FEB e de todos os veteranos brasileiros que combateram na Segunda Guerra Mundial?

¹⁹¹ Ver OLTRAMARI, Alexandre. Torturei uns trinta. *Revista Veja*. Disponível em <http://veja.abril.com.br/091298/p_044.html> . Acessado em 21 mar. 2008.

Até 1967 a repressão estava sob o comando do Centro de Informações da Marinha (CENIMAR) e das polícias estaduais, vinculadas à Secretaria Estadual de Segurança Pública (SESP) que era encarregada de coordenar as atividades do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) e sua versão estadual (DEOPS). No entanto, com o crescimento dos grupos de luta armada, os militares viram a necessidade de intensificar o combate. É verdade que havia entre os militares aqueles que julgavam indevido o Exército envolver-se em missões policiais, entretanto, frente a tudo isto e a partir de uma *Diretriz para a Política de Segurança Interna*, expedida pela Presidência da República em junho de 1969, alguns militares começaram a orquestrar um dispositivo que, mais tarde, serviria de modelo para todo o sistema repressivo do regime.

De uma iniciativa conjunta do general José Canavarro Pereira, comandante do II Exército, em São Paulo, e da Secretaria de Segurança Pública do Governo Roberto de Abreu Sodré nascia naquele ano a Operação Bandeirantes (Oban). Como se tratava de um dispositivo extralegal, no seu início a Oban funcionou com o auxílio financeiro que vinha de duas fontes: do desvio de recursos de outros órgãos estatais e do apoio irrestrito de indústria nacionais e multinacionais que acreditavam na causa anticomunista. Aqui, os interesses empresariais passavam pela questão da Segurança Nacional. Era comum, aos finais das reuniões da Federação das Indústrias de São Paulo (FIESP), os empresários “passarem o quepe” para a arrecadação de fundos. E qualquer tipo de ajuda era bem-vinda. “A Ford e a Volkswagen forneciam carros, a Ultragás emprestava caminhões, e a Supergel abastecia a carceragem da rua Tutóia com refeições congeladas.”¹⁹²

Com a Oban o regime militar centralizou as atividades repressivas. Qualquer preso político ou suspeito de atividades subversivas deveria ser encaminhado para lá. Criava-se, então, um corpo de polícia dentro do Exército que contava com oficiais e subalternos das três Armas e da Força Pública de São Paulo, além de delegados, investigadores e pessoal burocrático da Secretaria de Segurança. Instalada nas dependências de uma delegacia desocupada, o 36º Distrito Policial, a Oban tornava a rua Tutóia, em São Paulo, o endereço do centro de tortura mais famoso do Brasil, como nos conta Jacob Gorender.

Segundo Gorender, o sucesso da Oban foi tão grande que a experiência-piloto de São Paulo foi levada para outros Estados e, em setembro de 1970, por meio de decreto do presidente Médici, ela passou a integrar legalmente o aparato repressivo do regime militar sob a denominação de DOI/CODI II (Destacamento de Operações de Informações/Centro de

¹⁹² GASPARI (2002), Op.cit., p.62.

Operações de Defesa Interna do II Exército). A partir daí, o DOI/CODI começou a ser implantado oficialmente no Rio de Janeiro, Recife, Brasília, Salvador, Belo Horizonte, Porto Alegre, Fortaleza e Belém.¹⁹³

E quando o general José Canavarro Pereira assume o comando do II Exército em São Paulo, em maio de 1968, é um febiano que irá ocupar a chefia do seu Estado-Maior, o general Ernani Ayrosa da Silva.¹⁹⁴ Condecorado duas vezes por bravura pela sua participação na Segunda Guerra Mundial, Ayrosa ajudou a formular e colocar em prática a Oban, uma resposta àquele tempo conturbado que levava às ruas estudantes, intelectuais e artistas para conclamarem mudanças no país e o fim da ditadura militar.

Então, desde a sua chegada a São Paulo, o ex-combatente da FEB procurou os mecanismos mais adequados para enfrentar o “terrorismo” que assombrava a capital, que naquele primeiro semestre de 1968 presenciava assaltos a bancos, seqüestros e invasões e saques a quartéis. Foi o decreto do AI-5 que deu a Ayrosa e aos militares os instrumentos necessários, “dentro da lei”, para providenciarem uma resposta urgente aos “atos terroristas” dos comunistas. Assim, um plano de combate à subversão estava em andamento até que um assalto a um Quartel da Polícia Militar, provocando a morte de uma sentinela e resultando no roubo de 119 fuzis, foi o estopim para que Ayrosa, como Chefe do Estado-Maior do II Exército, intensificasse o controle e a coordenação da segurança em São Paulo, criando a Operação Bandeirantes, que o general relembriaria mais tarde em 1985 como o maior sucesso do regime no que diz respeito ao combate à “contra-revolução”:

Os resultados atingidos foram excepcionais. Os assaltos a bancos foram diminuindo até a ausência total, da mesma forma que terminaram os assaltos aos quartéis e os seqüestros de autoridades. O êxito da OBAN foi tão evidente que o Ministro do Exército determinou o emprego de sua estrutura em todas as sedes de Comandos de Áreas no território nacional. O apoio que recebemos das autoridades estaduais e municipais, em particular, do ilustre Governador Sodr e e de todos os segmentos da população foi o fator decisivo para o êxito da OBAN. A sociedade paulista deu uma prova inequívoca de sua maturidade. Logo após a nossa chegada, a estrutura do II Exército tinha como elementos específicos da Força na área da segurança apenas uma Companhia de Polícia do Exército e uma Companhia de

¹⁹³ GORENDER, Jacob. *Combate nas trevas*. São Paulo: Ática, 2003. p. 171-172.

¹⁹⁴ Depois do golpe militar de 1º de abril de 1964, Ernani Ayrosa da Silva assumiu a Chefia da 2ª Seção do Estado-Maior do I Exército, responsável pela organização das informações dos diversos órgãos do governo. Mas logo que saiu a sua promoção a Coronel, neste mesmo ano, foi enviado pelo Estado-Maior das Forças Armadas (EMFA) para a função de assessor do Colégio Interamericano de Defesa em Washington (EUA), permanecendo por lá até janeiro de 1967. Ao retornar ao Brasil, foi convidado para comandar uma unidade da Divisão Blindada (DB), responsável por planejar a segurança interna da cidade do Rio de Janeiro.

Guarda. Por solicitação do General Canavarro ao Ministro, antes de atingirmos um mês de Comando, já recebíamos autorização para ampliar o efetivo da Polícia do Exército, de Companhia para Batalhão.¹⁹⁵

A participação do general Ayrosa na Oban duraria apenas dois anos, época que ele mesmo definiu como a mais conturbada e tensa de sua vida. Mas outro ex-combatente da FEB faria história nos porões.

Desde o início de 1975, grupos de militares opositores ao governo Geisel passaram a realizar ações capazes de constranger o regime e inviabilizar a política de abertura no país. Nesta época o Partido Comunista Brasileiro (PCB), que tinha escolhido desde 1967 a via pacífica para combater a ditadura, começava a conquistar a opinião pública. Sendo assim, os agentes da repressão trataram logo de espalhar a preocupação com o chamado “perigo vermelho” e deflagraram no país uma verdadeira operação caça às bruxas. O alvo desta vez foram os antigos militantes do PCB, assim como simpatizantes ou supostos simpatizantes, incluindo diversos jornalistas. Este combate ao PCB era chefiado pelo general Ednardo D’Avila Mello, Comandante do II Exército, em São Paulo, e ex-combatente da FEB, que incentivava a truculência e a tortura nas dependências do DOI-CODI.

Dentre os jornalistas presos em 1975 estava o Diretor de Jornalismo da TV Cultura, Vladimir Herzog. Segundo nos conta Mário Sérgio de Moraes, os agentes da repressão foram até a emissora para prender Vlado — como era conhecido entre os amigos e familiares —, mas foram demovidos por outros jornalistas que alegavam que ele não poderia abandonar a redação com o telejornal em pleno andamento. Herzog se apresentou voluntariamente na manhã seguinte no DOI-CODI, onde conheceria a tortura, a humilhação e a morte horas

¹⁹⁵ SILVA, Ernani Ayrosa da. *Memórias de um soldado*. Rio de Janeiro: Bibliex, 1985, p.117-118. Depois que saiu da Oban, Ayrosa foi comandar a Diretoria de Armamento de Munição, no recém Departamento de Material Bélico (DMB) criado em 1971 pelo Ministério do Exército. Entre fevereiro de 1972 e setembro de 1974, o general assumiu o Comando da Escola de Aperfeiçoamento de Oficiais, a EsAO, sendo responsável por uma verdadeira recuperação desta instituição de ensino militar que passava por sérios problemas em suas instalações. Da EsAO, em dezembro de 1974, assumiu a Diretoria de Formação e Aperfeiçoamento (DFA), um dos principais escalões da hierarquia do Ensino Militar, tendo como unidades subordinadas: a Academia Militar das Agulhas Negras (AMAN), a Escola de Aperfeiçoamento de Oficiais (EsAO), a Escola de Comando e Estado-Maior do Exército (ECEME), a Escola de Sargentos das Armas (EsSA) e o Centro de Núcleos de Preparação de Oficiais da Reserva, espalhados por todo o Brasil. Em 1976, foi a contragosto comandar o Exército na Amazonas. Em 1980, alcançou a Chefia do Estado-Maior do Exército, um dos mais importantes cargos da carreira militar, uma vez que na ausência do Ministro do Exército era ele que assumia as atribuições legais. Em 25 de março de 1981, o general Ayrosa alcançara os 12 anos de generalato e automaticamente foi obrigado a passar para a reserva, segundo a legislação da época.

depois. O II Exército confirmou a sua morte e divulgou uma foto forjando o suicídio.¹⁹⁶ Rapidamente a versão de suicídio foi repudiada por diversos setores da sociedade. Começava, assim, uma grande mobilização social em torno do nome do jornalista que culminou nas oito mil pessoas reunidas na Catedral da Sé. Três meses depois o metalúrgico Manuel Fiel Filho é encontrado morto nas dependências do DOI-CODI e o II Exército repete a versão de suicídio. O fato exige do presidente Ernesto Geisel uma solução imediata e o general Ednardo D'Avila Mello é exonerado do cargo.

Assim como os generais Ayrosa e D'Avila Mello, outros ex-combatentes da FEB tiveram participação nos governos militares. É verdade que nem todos estiveram envolvidos diretamente com a repressão, mas deram suas contribuições para a manutenção da “ordem e da harmonia” no Brasil, defendendo os “valores morais e cristãos” contra “o câncer do comunismo”. É o caso do general Carlos de Meira Mattos que em 1969 representava o governo brasileiro na Junta Interamericana de Defesa, em Washington, EUA.

Naqueles meados de 1940, Meira Mattos fora capitão da recém criada Força Expedicionária Brasileira que tinha sido enviada para a Itália para combater o nazi-fascismo. No entanto, segundo Elio Gaspari, desde 1961 vinha “prestando serviços” à Nação no combate ao comunismo, prendendo oficiais legalistas que apoiavam a posse de Goulart. Três anos depois, era Meira Mattos o oficial encarregado pelo “Estado-Maior Revolucionário” de marchar e tomar uma das capitais, Goiânia. Já em 1966, sob o comando do presidente Castello Branco, o ex-combatente cumpre a missão de fechar o Congresso Nacional.¹⁹⁷ A FEB que combatera o espírito totalitário difundido pelo nazi-fascismo auxiliava a implantar no Brasil dos anos de 1960 uma ditadura, revelando traços do autoritarismo dos militares.

Outro veterano da FEB que exerceu grande influência nos rumos da ditadura militar foi o general Golbery do Couto e Silva. É verdade que Golbery não ouviu um só disparo, chegara em Nápoles no final de fevereiro de 1945, quase no término da guerra, e ficara aquartelado a uns 450 quilômetros de distância das regiões em que brasileiros, alemães e italianos se enfrentavam, nos conta Gaspari. No final, ele ficou encarregado de planejar a volta dos soldados brasileiros ao Rio de Janeiro. Mas após o seu retorno, Golbery destacou-se tanto entre os civis quanto entre os militares, sendo um dos principais idealizadores da ESG e da doutrina de Segurança Nacional, a base ideológica do regime militar.

¹⁹⁶ Para conhecer os motivos da repercussão do “Caso Herzog” na sociedade brasileira consultar MORAES, Mário Sérgio de. *O ocaso da ditadura: caso Herzog*. São Paulo: Editora Barcarolla, 2006; ainda sobre o assassinato do jornalista ver MARKUN, Paulo. *Meu querido Vlado: a história de Vladimir Herzog e do sonho de uma geração*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

¹⁹⁷ GASPARI, Elio. *A ditadura encurralada*. São Paulo: Cia das Letras, 2004, p.379.

Depois de Castello Branco, provavelmente Golbery tenha sido o febiano que mais contribuiu para aproximar a imagem e a memória da FEB das Forças Armadas. Além de compor o “Estado-Maior Revolucionário” que orquestrou a queda de Goulart, é lembrado principalmente pela idealização, criação e coordenação (no seu início) de um dos órgãos mais centralizadores de todo o regime e que mais tarde seria a peça-chave do sistema de repressão: o Serviço Nacional de Informações (SNI). Segundo Carlos Fico, desde 1950, Golbery via a necessidade do governo brasileiro em possuir um órgão de informações eficaz, para isto foi buscar ajuda nos EUA. Aproveitando experiências também do antigo Serviço Federal de Informações e Contra-informações (SFCI), o SNI nasce em 1964, por meio da Lei n. 4.341. Mas, de acordo com o autor, a criação do SNI provocou na época indignações no Congresso Nacional, os parlamentares acreditavam que havia muita semelhança do novo órgão com o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) do Estado Novo. Coube a Castello Branco explicar a necessidade do SNI, lembrando que os países democráticos possuíam algo semelhante para garantir que as informações chegassem até ao Presidente da República.¹⁹⁸ Então, não tinha o porque do Brasil não ter um órgão como este.

Mas o SNI serviria como uma luva para os objetivos da “linha dura”. Com o general Arthur da Costa e Silva no poder, o órgão passara a ser chefiado pelo general Emílio Garrastazu Médici — mais tarde escolhido para assumir a Presidência da República — e, distante de um mero dispositivo de assessoria e de caráter informativo da presidência, o SNI se transformara em uma instância consultiva, autônoma até mesmo para vetar nomes sugeridos para cargos públicos. Segundo Fico, quando uma pessoa era indicada para assumir uma função nas instituições públicas, independente de sua origem e afetos políticos, o SNI era procurado para emitir um parecer sobre ela, averiguando se a pessoa estava “limpa”, se não era um subversivo buscando se infiltrar nos organismos públicos.¹⁹⁹ Assim, mais tarde, o SNI e a Oban irão atuar em conjunto, bastava o sujeito ser suspeito de subversão que já estava fichado e seu nome e dados eram encaminhados ao órgão de repressão que não perdia tempo, tratava de localizá-lo e prendê-lo para o interrogatório. Entretanto, alguns não sobreviviam aos maus tratos e à tortura como práticas de obtenção de informações.

Golbery sai de cena após a sucessão de Castello Branco, mas retoma o contato com o poder e a política quando nomeado Chefe da Casa Civil do governo do general Ernesto Geisel, outro militar castellista, assim como ele.

¹⁹⁸ FICO (2004), Op.cit., p.77-78.

¹⁹⁹ Idem, p.79.

Outros febianos também irão ocupar lugar de destaque no regime. É o caso do general Hugo Abreu, que teve o seu nome indicado para o cargo de Chefe do Gabinete Militar de Geisel. No entanto, a indicação do ex-combatente não soou tão bem no Palácio, alguns o viam como um militar teimoso, radical. Mas para Geisel isto não era um problema. Então, nomeia-o respeitando a cruz de combate de primeira classe que o general Hugo Abreu tinha trazido do *front* italiano.

Apesar das desavenças internas, este ex-combatente não deixará de cumprir missões importantes para o regime. Será ele, em 1973, o responsável por comandar os pára-quedistas na campanha contra a guerrilha do PC do B no Araguaia e de combater o terrorismo no Rio de Janeiro.²⁰⁰

O general Hugo Abreu não contava com a simpatia do general Golbery do Couto e Silva, amigo e homem forte do presidente Geisel. Golbery o via como um adversário, principalmente quando, em 1976, ele resolveu defender a promoção a general de dois coronéis que não eram estimados pelo então Chefe da Casa Civil. Na verdade, Golbery alimentava rancor e vingança em relação a estes coronéis. O primeiro era Amerino Raposo, militar da “linha dura” e que trabalhou nos primeiros anos do SNI. O ressentimento tinha origem na disputa pela sucessão de Castello Branco, em que Amerino Raposo apoiara o general Costa e Silva.

O nome de Amerino Raposo tinha sido vetado por Geisel, convencido de que era “um fofoqueiro contra nós”. Mas o general Hugo Abreu ainda tinha uma segunda indicação. Aparecia, então, o nome do coronel Rubens Resstel, ex-combatente da FEB que na noite de 31 de março de 1964 foi um dos principais responsáveis pela mobilização do II Exército em São Paulo. Na época, o próprio Golbery, ciente das boas relações que Resstel mantinha com os civis, levou-o para comandar a secção econômica do SNI. Entretanto, o coronel representava o que havia de pior do radicalismo da “linha dura” e Golbery pusera-o para fora. O próprio general Ernesto Geisel, em 1974, recusou o seu nome na composição do Gabinete Militar.

Apesar de todas estas ressalvas, o general Hugo Abreu continuou recomendando a promoção de Resstel. Ele apresentava três fortes argumentos: “Esteve na FEB e recebeu a Cruz de Combate de 1ª Classe; teve ação destacada na Revolução; possui valor profissional”. Mas, enfim, o que mais pesou foi o desempenho do coronel na guerra. Pelos seus atos de

²⁰⁰ GASPARI, Elio. *A ditadura derrotada*. São Paulo: Cia das Letras, 2004, p.421.

bravura na Itália, testemunhados por Castello Branco que o estimava, Geisel promoveu-o a general, mesmo sabendo que estava desagradando ao seu amigo Golbery.²⁰¹

“Brasil, ame-o ou deixe-o”. Este foi o *slogan* que foi difundido por todo o país e que acabou sintetizando o espírito daqueles anos de chumbo. Pelo menos esta frase iria ecoar por muito tempo nos porões da repressão. E diferente do que pensam, a frase não foi criação da Aerp, órgão responsável pela propaganda política do regime militar, mas da própria Oban.²⁰² Os militares da “linha dura” tratavam de ser criativos também. Este hino de guerra à subversão e ao comunismo inspirava a “tigrada” — como eram conhecidos os militares radicais do regime — que não respeitava insígnias, na verdade não poupava ninguém. Aos traidores restava apenas abandonar o Brasil, caso contrário, pagariam altos preços.

Este foi o caso também de alguns ex-combatentes brasileiros que não foram condizentes com a ditadura militar. O regime nem mesmo poupava os seus pares, eram vistos como traidores e deviam ser expulsos da caserna. Sob a alegação de subversivos, alguns veteranos brasileiros da Segunda Guerra Mundial, como o brigadeiro Fortunato Câmara de Oliveira, eram perseguidos e muitos caíam na clandestinidade. Fortunato em 1944 era capitão-aviador e seria o responsável pela criação do símbolo do avestruz guerreiro que foi estampado em todos os aviões do 1º Grupo de Caça da Força Aérea Brasileira (FAB). Já no início do regime militar, ele foi demitido da FAB, perdendo os seus direitos políticos e pouco depois, por meio de uma portaria, também foi proibido de voar ou de ser empregado como aviador ou de exercer qualquer função relacionada à aviação.²⁰³

O mesmo aconteceu com outro ex-piloto do 1º Grupo de Caça que também sofreu retaliações nesta época. É o caso do brigadeiro Rui Moreira Lima, autor do livro “Senta a Pua!” que inspirou o cineasta Erik de Castro a realizar o documentário homônimo. Em abril de 1964, quando veio o golpe, Moreira Lima era Comandante da Base Aérea de Santa Cruz, em Salvador (BA), e recusou-se a participar do que achava uma intromissão dos militares nos rumos da política brasileira. Então, logo que o regime foi instituído, teve a carreira e a profissão cassadas, sendo proibido de voar. Assim, os ex-combatentes que tantas missões executaram nos céus da Itália via-se, agora, sem assas, desprotegidos.

²⁰¹ GASPARI (2004), Op.cit., p.399-401.

²⁰² FICO (2004), Op.cit., p.111.

²⁰³ Depoimento do Brigadeiro Fortunato Câmara de Oliveira em 1997. Ver Santos, Andréa Paula dos. *À esquerda das Forças Armadas Brasileiras: história oral de vida de militares nacionalistas de esquerda*. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998. p. 137-144.

Na década de 1970, o brigadeiro Moreira Lima foi preso três vezes, mas na última foi liberado graças a um amigo, o ex-combatente general Sinzeno Sarmiento. Segundo nos conta Moreira Lima, naqueles dias que antecederam o golpe havia uma enorme euforia entre os jovens militares em intervirem no curso da política brasileira, como também recordou o marechal Cordeiro de Farias. Entretanto, ele foi capaz de acalmar os ânimos de seus subordinados, como nos conta:

Você poderia me perguntar: “O senhor fazia parte desse esquema militar?” Bem, eu devia fazer, pois era Comandante da Base Aérea de Santa Cruz, onde havia o primeiro Grupo de Caça, o “Senta Pua”, com uma tradição desde a Itália, e o Grupo de Aviação Embarcada, um grupo novo, de homens altamente técnicos, com cursos na América. Pois bem: mais de 70 por cento dos homens que integravam esses grupos eram afeitos ao golpe, queriam derrubar o Presidente. Me puseram nesse fogo. Fui para lá e tive a felicidade de ver esses rapazes — que eram absolutamente radicais, com passado em Jacareacanga — se manterem disciplinados, leais a mim.²⁰⁴

Mas outro veterano não teve tanta sorte assim. O sargento da FEB José de Sá Roriz ao se envolver com a luta armada de esquerda foi preso em 1968. Conseguiu ser libertado, mas em 1973 foi preso novamente e nunca mais voltou do cárcere do DOI/CODI, compondo a lista dos desaparecidos políticos.²⁰⁵

Neste sentido, concordo com João Quartim de Moraes quando ele diz que “Esquecer que a ditadura militar também se exerceu contra os militares que se recusaram a pensar de acordo com a cartilha da ‘segurança nacional’ ou a participar das equipes de tortura do DOI-CODI é cometer uma injustiça e uma confusão”.²⁰⁶ Também acredito que por estes e outros fatos descritos anteriormente, no tocante à oficialização da tortura, não podemos simplesmente condenar a memória da FEB e da FAB à lixeira da história devido a identificação de alguns ex-combatentes com a “utopia autoritária” presente entre os militares.

Entretanto, o mesmo não vale para uma parcela daquela geração de intelectuais, estudantes, operários, jornalistas e cineastas, como Sylvio Back, que vivenciaram um Brasil

²⁰⁴ MOREIRA LIMA, Rui. *apud.* MORAES, Dênis de. *A esquerda e o golpe de 64*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1989, p.312-313. O brigadeiro Rui Moreira Lima em 1945 já era um experiente coronel-aviador e participara da formação do 1º Grupo de Caça do Brasil que atuou na Segunda Guerra Mundial, constituindo a Força Aérea Brasileira (FAB). Ele é o autor de *Senta a Pua!* (1980), livro que inspirou o cineasta Erick de Castro a realizar o filme documentário homônimo.

²⁰⁵ GORENDER, Op.cit., p. 141-142.

²⁰⁶ MORAES, João Quartim de. *A esquerda militar no Brasil: da Coluna à Comuna*. v.2. São Paulo: Edições Siciliano, 1994, p.10.

sob um regime de exceção; muitos até participaram ativamente da luta armada e resistiram para contar suas histórias, movidas por um ressentimento profundo em relação aos militares. São os sentimentos de ódio e humilhação que fazem com que esta geração não perdoe nem mesmo os ex-combatentes da Segunda Guerra Mundial, estabelecendo críticas severas à memória da “vitoriosa Campanha da FEB na Itália”. Mas não é culpa desta geração, pois, como procurei demonstrar, desde 1964 alguns febianos tiveram participação no golpe e, em seguida, no endurecimento do regime. E podemos ir mais longe. Os próprios militares no poder, a começar pelo febianos Castello Branco, não se contiveram em apropriar-se, fazer uso da memória da FEB para justificar o regime, inclusive as suas atividades de repressão. A luta dos pracinhas na Itália encontrava ressonância no Brasil dos anos de 1960.

Durante um jantar com os ex-combatentes nas comemorações do “Dia da Vitória”, em 8 de maio de 1964, o recém empossado presidente general Humberto de Alencar Castello Branco dirige aos seus “irmãos de armas” palavras de congratulações àqueles que lutaram “para inserir nas páginas da História brasileira os mais brilhantes feitos deste século, que foram aqueles da campanha da FEB na Itália”. O saudoso ex-combatente sinalizava que os brasileiros tinham atravessado o Atlântico para por fim ao nazismo e propagar a democracia em todo o mundo. O dever da FEB e das forças aliadas tinha sido a de “conseguir a paz universal e manter a paz no interior de cada nação”. Esta também seria a missão mais tarde em 1964 dos oficiais da FEB diante do surto comunista que assolava as instituições políticas do Brasil, acreditava Castello Branco. Para o general a recente “revolução de março” era a continuação da luta pelos mesmos ideais que tinham movido os brasileiros em 1944/45, como declarou:

Na verdade, o Brasil está combatendo a ideologia comunista, como a FEB soube combater a ideologia nazista nos campos de batalha [grifo nosso]. Na verdade, o povo brasileiro, ao se levantar em armas, procurou restabelecer a autodeterminação e o ambiente das liberdades fundamentais que vinham sendo massacrados pelos comunistas infiltrados em todas as partes do Governo Brasileiro. O povo brasileiro, ao agir como agiu, procurou, concomitantemente, contribuir para a paz universal, arrancando do cenário da administração brasileira o comunismo divisionista e derrotista. Os expedicionários de março e abril deste ano tiveram em mira restabelecer a paz no interior do Brasil.²⁰⁷

²⁰⁷ CASTELLO BRANCO, Humberto de Alencar. *Discursos 1964*. Brasília, DF: Secretaria de Imprensa, 1964, p.102.

E Castello Branco era enfático. “Aqui não fala o Presidente da República. Aqui está falando o velho soldado, o militar formado há tantos anos lá no velho Realengo”. O experiente militar, ex-combatente da FEB, que discursava do alto posto de Comandante Superior das Forças Armadas, conclamava a todos os outros veteranos da Segunda Guerra Mundial a continuarem a lutar, pois “Ainda não terminou a nossa Revolução”. Assegurar a continuidade da “Revolução” era um dever moral dos febianos, pois significava também defender os ideais da FEB. Para o general aquele era o momento para que os ex-combatentes não jogassem fora o “cachimbo” — em uma alusão à expressão “a cobra está fumando” — que tanto representou a resposta dos expedicionários aos derrotistas e aos inimigos que não acreditavam no envio das tropas brasileiras à guerra. Se a FEB de 1944/45 estava pronta para combater o nazismo, assim também deveria se encontrar a FEB de 1964, apta para colocar a pique o comunismo que assombrava o Brasil. É o que o general expressou em seu discurso um mês depois do golpe:

Devemos desejar e propugnar pela paz entre os povos e dentro da família, mas não devemos jogar fora o cachimbo. Guardemos o cachimbo e, da mesma forma, como respondemos à ideologia nazista, reagindo como brasileiros nos campos de combate vamos responder, e estamos respondendo, com o nosso movimento, à ideologia comunista, declarando claramente que nos encontramos em condições de combater o comunismo entre nós.²⁰⁸

Esta não foi a única oportunidade que Castello Branco teve para forjar uma identidade comum entre a FEB e a “Revolução de 31 de Março”. Em 13 de outubro de 1964, ao recepcionar o presidente da França Charles de Gaulle no Palácio do Planalto, o ex-combatente aproveitou para reafirmar a vocação democrática do Brasil expressa no regime militar que “representa os mesmos ideais por que lutaram os soldados da França Livre e os combatentes da Resistência. Luta da qual, com o seu sangue e o seu sacrifício, também participaram gloriosamente os expedicionários brasileiros.”²⁰⁹

Já em março de 1965, em comemoração ao 1º aniversário da “Revolução”, Castello Branco discursou no Congresso Nacional e não deixou de apropriar-se mais uma vez da memória da FEB para justificar que “Na verdade, a Revolução de 31 de março representa estágio inevitável da nossa evolução”. O Brasil tinha atendido ao chamado para a luta contra

²⁰⁸ Idem, p.104.

²⁰⁹ CASTELLO BRANCO (1964), Op. cit., p.125.

o nazi-fascismo em meados de 1940, uma demonstração de bravura e sacrifício do soldado brasileiro em nome da liberdade entre os povos e a paz mundial, ressaltava o presidente. Então, seria mais que natural que sentindo que suas instituições livres e democráticas estavam ameaçadas “reagissem os brasileiros com energia e decisão, abrindo caminho para a vitoriosa jornada de 31 de março.”²¹⁰

Cinco meses antes de deixar a presidência, o general Castello Branco retomaria o assunto em um discurso proferido em 19 de novembro de 1966, em Belo Horizonte (MG), durante uma convenção nacional dos ex-combatentes. Ele lembrou que foram as palavras do presidente Roosevelt, em 1941, que expressaram os sentimentos que motivaram os brasileiros a combater na Itália. Desta forma, segundo o general, a FEB materializava a luta pela democracia no mundo, sintetizada pela defesa de quatro liberdades fundamentais:

A primeira delas — a liberdade de expressão oral e escrita em todas as partes do mundo — dever ser o apanágio de cada povo, daqueles que almejam como inseparável da própria dignidade humana o direito de pensar e opinar. A segunda — a liberdade de culto — tal como a primeira, é o reconhecimento das inclinações e decisões vindas dos sentimentos e da razão face a Deus ou á religião de cada um de nós. Representa a terceira a libertação das necessidades, por parte de todos os países, em todas as partes do mundo. Consiste a ultima na libertação do medo, que deve ser varrido do coração dos homens e também da consciência dos povos. Ninguém deve ter medo e ninguém tem o direito de usar o medo como arma de intimidação contra os mais fracos ou indefesos.²¹¹

Para Castello Branco, estas liberdades já em 1966 eram fortes e fecundas, assegurando aos povos os benefícios da democracia. E no Brasil dos militares não era diferente, estava assegurada a vida democrática graças ao “movimento revolucionário” vitorioso há dois anos, comprometido com os mesmos ideais da FEB. “Por isto mesmo é cada vez mais imperioso que, em defesa da paz interna e da paz do mundo pratiquemos aquelas liberdades fundamentais, que engrandecem as nações e dignificam os homens”, dizia o general que um ano antes, em 27 de outubro de 1965, tinha assinado o Ato Institucional n.2, dando mais poderes ao Presidente da República para aprovar leis, como assegurando que a Justiça Militar atuasse na competência da Justiça Civil, ou seja, civis poderiam ser processados por crimes

²¹⁰ CASTELLO BRANCO, Humberto de Alencar. *Discursos 1965*. Brasília, DF: Secretaria de Imprensa, 1965, p.09.

²¹¹ CASTELLO BRANCO, Humberto de Alencar. *Discursos 1966*. Brasília, DF: Secretaria de Imprensa, 1966, p.356.

contra a Segurança Nacional. A caça às bruxas ganhava novos contornos no regime militar. É verdade que os grupos de luta armada da esquerda não eram assim tão fracos e indefesos, entretanto, os governos militares não abriram mão de aprisionar a todos em uma “cultura do medo”, a fim de paralisar as ações políticas da sociedade brasileira. Castello Branco defendia o novo ato alegando que “o País precisa de tranqüilidade para o trabalho em prol de seu desenvolvimento econômico e do bem-estar do povo, e que não pode haver paz sem autoridade, que é também condição essencial da ordem”.²¹² Mais tarde, um mês antes de deixar a presidência, Castello Branco soterrava a primeira das liberdades apontadas por Roosevelt, a liberdade de expressão. Ao sancionar a Lei de Imprensa, em 10 de fevereiro de 1967, oficializava a censura prévia em todas as redações, emissoras de rádio e televisão do país. Agentes do Estado ficavam encarregados de decidir o que seria ou não divulgado, criando nas redações jornalísticas um clima de terror.²¹³

Não há dúvidas de que este processo identitário entre a FEB e a “Revolução” fora inevitável, que os militares reconhecem, ainda hoje, a contribuição indiscutível da FEB “na fase mais construtiva e positiva do período militar”, como aponta o general Octavio Costa, que em 1969 comandou a Assessoria Especial de Relações Públicas [Aerp] da Presidência da República e foi subchefe de gabinete do Ministro do Exército de 1974 a 1978. Para ele Castello Branco, Cordeiro de Farias e Golbery eram a FEB, uma FEB que soube conduzir uma reforma econômica saudável capaz de colocar o Brasil em um novo ciclo de acelerado desenvolvimento.²¹⁴

Entretanto, há ex-combatentes que preferem não fazer esta associação da FEB com a “Revolução”. É o caso de Joaquim Xavier da Silveira que critica os estudos que estabelecem

²¹² CASTELLO BRANCO (1965), Op.cit., p.35.

²¹³ É importante ressaltar que acredito que há uma diferença entre Liberdade de Expressão e Liberdade de Imprensa. A primeira é mais que legítima para assegurarmos uma vida democrática e o exercício da cidadania. No entanto, vejo que a Liberdade de Imprensa não passa de um signo que mascara o aspecto da notícia como um produto à venda, em uma época em que vivemos a mercantilização da informação. Portanto, seria mais conveniente pensarmos em “Liberdade de Empresa”. A partir deste raciocínio, a censura à imprensa, a perseguição aos jornais, o controle de opinião instaurados pela Lei de Imprensa durante a ditadura militar foi então, segundo Ciro Marcondes Filho, uma ameaça à sobrevivência econômica da Imprensa, à sobrevivência como empresa, uma vez que “Liberdade de imprensa não significa liberdade para informar o que é necessário à sociedade, mas sim liberdade para que a censura dependa somente dos donos de jornal” (ver MARCONDES FILHO, Ciro. *O capital da notícia: jornalismo como produção social da segunda natureza*. São Paulo: Ática, 1989. p.100). Entretanto, a Lei de Imprensa sancionada por Castello Branco não apenas silenciou as grandes mídias da época, mas principalmente os “nânicos”, como eram conhecidos os jornais alternativos que já circulavam com dificuldade antes do decreto, mas com as perseguições aos jornalistas, invasões às redações, apreensões de exemplares e explosões em bancas responsáveis pela distribuição, foram todos sendo extintos paulatinamente. E, assim, as vozes da oposição ao regime iam também desaparecendo, sendo silenciadas.

²¹⁴ COSTA (1995), Op.cit., p.67.

uma relação profunda entre a história da FEB e os episódios políticos militares de 1964. Para ele são episódios distintos que devem ser analisados separadamente pelo historiador. O fato de Castello Branco ser um febiano e ter sido o primeiro presidente-militar não seria indicativo da FEB no poder, acredita o autor. Inclusive, Silveira relembra que “inúmeros febianos tiveram seus direitos políticos cassados e foram excluídos dos quadros da ativa.”²¹⁵

No entanto, é importante destacar que parecia inevitável durante o processo de redemocratização do Brasil que encontrassem na memória da FEB um alvo certo e frágil para atacar as instituições militares, lembrando que a participação dos brasileiros na Segunda Guerra Mundial era a maior reserva simbólica das nossas Forças Armadas. E também como procurei demonstrar o próprio regime militar, quando chefiado por um febiano, não deixou de fazer uso desta memória. Neste sentido, muito mais do que analisar a história da FEB e da ditadura militar como momentos distintos, é fundamental aqui refletirmos como um grupo de ex-combatentes no poder foi capaz de orquestrar um regime de exceção, rompendo com todas as liberdades pelas quais diziam ter lutado na Itália, e, por outro lado, o quanto o silêncio e a inércia das associações de ex-combatentes diante dos gritos que vinham dos porões do regime foram atitudes que forjaram ressentimentos em toda uma geração que não consegue, ainda hoje, dissociar a FEB das Forças Armadas.

3.2 De irmãos de armas a inimigos: o anticomunismo, herança maldita

Dizem que o inimigo conhecemos na ponta da espada. Este era o lugar que o comunismo e os comunistas ocupavam para os militares, sem sombra de dúvida. Tanto que no próprio trabalho de enquadramento da memória da FEB, realizado pelos militares a partir de 1964, em meio à apropriação de sentimentos oriundos de 1944/45, mais um ingrediente foi acrescentado: o anticomunismo. Entretanto, o ódio e o rancor dos militares para com os comunistas não nasceram em 1964, a origem é mais remota.

A verdade é que entre os próprios militares sempre houve grupos de esquerda que defendessem o progresso e a igualdade social, enquanto uma direita ou extrema-direita, pouca afeita às idéias democráticas, preferisse a conservação dos privilégios sociais. Segundo Moraes, as idéias de direita nem sempre foram predominantes nas Forças Armadas, houve momentos em que a “esquerda militar” se fez presente, como por exemplo:

²¹⁵ SILVEIRA, Joaquim Xavier da. *A FEB por um soldado*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989, p.264.

Os positivistas que proclamaram a República após terem lutado pela Abolição, os “jacobinos” que a consolidaram com Floriano Peixoto, os “tenentes” que sempre estiveram na vanguarda da luta contra a carcomida e corrupta República oligárquica, os oficiais nacionalistas e democratas dos anos 50 que deixaram impressa sua trajetória na evolução política de nosso país.²¹⁶

No entanto, para o autor, a presença da esquerda fora marcante entre os militares até o golpe de 1964, quando houve um enorme expurgo político-ideológico sem precedentes nas Forças Armadas, o que contabilizou mais de 1200 militares expulsos dos quadros da Marinha, Aeronáutica e Exército, como já dito anteriormente.²¹⁷ Na verdade, a perseguição à “esquerda militar” e, em especial, aos militares comunistas — interpretados como uma ameaça à própria hierarquia militar — teria se intensificado somente a partir de 1964, acredita Moraes. Por outro lado, a corrida contra a “ameaça vermelha” já tinha sido iniciada há mais de trinta anos. Mas foi somente com o golpe que as Forças Armadas tiveram armas “legais” para extirpar de seus quadros um verdadeiro câncer, no seu entender.

Inspirados em um certo caráter nacionalista, os militares sempre foram o grupo social mais receptivo às propostas anticomunistas no Brasil, segundo Rodrigo Patto Sá Motta. Embalados pelas matrizes do anticomunismo (o catolicismo, o nacionalismo e o liberalismo), os militares combatiam o “perigo vermelho” em defesa da Pátria e da nação. Esta aproximação dos militares ao sentimento anticomunista pode ser explicada pelas próprias características da instituição militar. Para o autor, primeiramente, nos meios militares já havia uma tendência natural em respeitar o *status quo* e refutar qualquer tentativa revolucionária ou de ruptura da ordem; e, como defensores da ordem, viam-se no dever de preservar a integridade nacional; por fim, devido ao forte respeito pela hierarquia militar, temia-se o que de fato uma revolução poderia provocar nas estruturas das Forças Armadas.

No entanto, segundo Motta, foi o levante comunista de 1935 que fortaleceu ainda mais o anticomunismo entre os militares, uma vez que adicionou uma tonalidade cinzenta ao imaginário anticomunista: os militares revolucionários que tomaram em armas naquele episódio foram acusados de traírem os seus pares e a instituição militar, além de serem

²¹⁶ MORAES (1991), Op. cit.; p.19-20.

²¹⁷ Ver RIDENTI (1993), Op. cit., p.206-219; ALVES (1987), Op. cit., p.56-66; GASPARI (2002), Op.cit., p.131; 180-181.

acusados de terem assassinado alguns companheiros de farda enquanto dormiam. Logo, incorporava-se ao imaginário anticomunista o sabor da traição, seguida da covardia.²¹⁸

E os militares sempre fizeram questão de rememorar este episódio. A partir de 1936, a vitória sobre a Intentona Comunista entrou para o calendário cívico das Forças Armadas, sendo comemorada anualmente nos quartéis. Recordava-se, então, o dia da “traição” como uma forma de renovar os votos contra o comunismo, além de incorporar nas novas gerações de militares os valores do sentimento de anticomunismo. “O que a memória oficial pretendia comemorar, portanto rememorar nas celebrações da ‘Intentona’, era a vitória das Forças Armadas brasileiras sobre o inimigo da pátria, o comunismo ‘sórdido e traiçoeiro’.”²¹⁹

E este trabalho de rememoração da Intentona Comunista de 1935 pelas Forças Armadas é um exemplo de como sentimentos como a humilhação e a traição atravessam os tempos e deságuam em ressentimentos de diversos *agoras*. Desde o ano seguinte ao levante os militares vêm “comemorando” a data de 27 de novembro na tentativa de que os brasileiros não esqueçam deste “infausto acontecimento”, mantendo sempre “acesa a vigilância contra as traições e as ignomínias comunistas”, nas palavras do general Ferdinando de Carvalho que em 1981 reuniu no livro *Lembrai-vos de 35* — uma publicação da Biblioteca do Exército — as Ordens do Dia da Marinha, do Exército e da Aeronáutica e Alocuções proferidas de 1936 a 1980 por ministros da Guerra, presidentes e representantes das três armas em homenagem às “vítimas da Intentona”. Segundo o autor a obra procura “espelhar o *sentimento nacional* [grifo nosso]” de autoridades brasileiras que nestes últimos 45 anos “tiveram oportunidade de externar a repulsa brasileira à infâmia de 35 e o respeito e admiração por aqueles que foram sacrificados pelos comunistas.”²²⁰

Mas foi a partir dos anos de 1960, intensificada mais tarde com o golpe militar, que a instrumentalização do sentimento de anticomunismo ganhou força. Em vários documentos deste período é possível encontrar discursos que marcam a relação entre a vitimização e a

²¹⁸ MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Em guarda contra o perigo vermelho: o anticomunismo no Brasil (1917-1964)*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p.36-37.

²¹⁹ Ibidem, Idem, p.120. Em relação ao levante, Motta procura demonstrar que no inquérito dirigido pelo Delegado Bellens Porto não há nenhuma menção a assassinatos em massa, menos ainda a vítimas trucidadas em pleno sono. O que se pode afirmar, a priori, é que ocorreu um ato de violência contra os padrões da ética militar. Há testemunhas que indicam que de fato houve a execução de um oficial legalista, o Tenente Benedito Bragança, que se encontrava preso e desarmado por um oficial comunista que o mantinha sob guarda no interior de um veículo. Já as invenções anticomunistas dão conta de que cerca de 450 militares teriam morrido durante o conflito, sendo que as estimativas mais verossímeis indicam um número que varia entre 60 e 100 vítimas fatais, mas de ambos os lados. Ver MOTTA (2002), Op. cit., p.81-82.

²²⁰ CARVALHO, Ferdinando de. *Lembrai-vos de 35!* Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1981, p7.

crueldade de 1935 e a ameaça de “comunização” do Brasil e, conseqüentemente, a nova ordem configurada pela “revolução de 1964”.

Em 1961 sob o governo Goulart, o então Ministro da Guerra general João Segadas Vianna, ao homenagear os “heróis” brasileiros vitimados em 1935, fazia alusões ao inimigo interno da nação: “O inimigo, que em 1935 ameaçou a Pátria, permanece atuante, usando novas técnicas de desagregação e se apresentando sob as mais insidiosas e traiçoeiras facetas”. O ministro aproveitava a ocasião para sugerir os ingredientes que mais tarde seriam fundamentais para a efetivação da contra-revolução dos militares; já se dava ali uma certa orquestração dos interesses da caserna. Dirigia-se aos soldados brasileiros convocando-os para a defesa das instituições políticas, morais e cristãs do Brasil, pois somente assim honrariam a memória daqueles que tombaram pela “legalidade em 35”:

Soldados do Brasil! A fim de vencermos o solerte inimigo no terreno em que ele se apresentar, cumpre-nos manter uma vigilância constante, ser solidários com as demais forças empenhadas nessa luta de sobrevivência, apresentar uma reação pronta a qualquer de suas ações e, finalmente, conservar a nossa União. Confio em que o Exército verá unidas suas aspirações e abafadas as rivalidades porventura existentes ante uma idéia que é a dos supremos interesses da Pátria contra o inimigo comum cuja ideologia renega todos os valores morais e espirituais [grifos nossos] que regem nossa sociedade democrática.²²¹

Já em novembro do ano seguinte, o general Amaury Krueel era o novo Ministro da Guerra do governo Goulart, fruto das conturbadas trocas ministeriais. Krueel refere-se ao comunismo como uma doutrina desumana que busca “dominar o mundo e escravizar o homem, para gáudio de uma pequena minoria ambiciosa e sedenta de mando”, uma vez que “liberdade, crença, direitos individuais e tantas outras conquistas da civilização ocidental são expressões sem significado na linguagem do comunismo materialista, que não abrigando a idéia do ser humano, nega tudo que possa concorrer para dignificá-lo”.²²² Reiterava, assim, a convocação para que os soldados brasileiros fossem fiéis aos “sentimentos de humanismos” que sempre teriam orientado a nação, defendendo a integridade e a independência do país.

²²¹ VIANNA, João Segadas. apud CARVALHO (1981), Op.cit., p.359-360.

²²² KRUEEL, Amaury. apud CARVALHO (1981), Op.cit., p.364.

Em 1963, outro Ministro da Guerra de João Goulart, o general Jair Dantas Ribeiro, evocava mais uma vez o “coração nacional, cuja estrutura cristã é inteiramente imune ao ódio e aos extremismos” para que mantivessem a vigilância permanente contra as aventuras comunistas. No entanto, não demoraria muito para que os militares materializassem o ódio ressentido de décadas em perseguições, prisões e atos de extremo radicalismo anticomunista. Para Ribeiro, a “História” sempre nos tinha ensinado que a política somente poderia se desenvolver a partir das consultas às vontades e aspirações populares; entretanto, acreditava o ministro, era verdade que houve ocasiões em que as multidões foram “iludidas por líderes ambiciosos e inescrupulosos” e conduzidas a praticarem a destruição e a baderna, tudo isto como forma de extravasar os seus recalques e desejos reprimidos. Assim, é esta mesma multidão furiosa, incentivada pelo rancor que depois se entrega aos ditadores totalitários, segundo o ministro, sendo conduzida “inexoravelmente ao roteiro do cerceamento das liberdades individuais e públicas, privando-a de direitos conquistados em evoluções naturais e aniquilando-lhe a vontade.”²²³

No entanto, Dantas Ribeiro desaconselhava em seu discurso o povo brasileiro a ter o ódio como fator de ação política. Talvez não imaginasse, mas logo o governo que ele servia seria substituído por um regime que agiria com o ódio como combustível para ameaçar e punir aqueles eleitos inimigos da ordem e da Pátria, deixando recordações amargas e feridas difíceis de serem cicatrizadas na sociedade brasileira.

Sete meses depois do golpe, as homenagens aos soldados mortos em 1935 se tornariam definitivamente o evento da celebração e da evocação dos ressentimentos de ódio, intolerância, rancor, humilhação que moviam a prática anticomunista dos militares. Na *Ordem do Dia* de 27 de novembro de 1964, os ministros da Marinha, do Exército e da Aeronáutica do recente governo Castello Branco, respectivamente o vice-almirante Ernesto de Melo Baptista, o general Arthur da Costa e Silva e o major-brigadeiro Nelson Freire Lavenère-Wanderley, conjuntamente referem-se ao comunismo como uma ameaça constante, desde a Revolução Russa de 1917, às “estruturas cristãs” dos nossos corações nacionais (leia-se, “internacionalistas”). Os ministros lembram que os comunistas na primeira tentativa em 1935 foram direto para a luta armada, que acabou sendo frustrada; já sob uma nova tática que implicava em “infiltração progressiva em postos-chaves, através de uma paciente doutrinação e da corrupção”, os “vermelhos” — no entender dos autores — viram-se iludidos em 1963 e início de 1964 de deterem o poder, o que não se concretizou devido terem sido “derrotados

²²³ RIBEIRO, Jair Dantas. apud CARVALHO (1981), Op.cit., p.376.

pelas forças vivas da Pátria”. Assim, todas estas referências dos ministros militares às batalhas vitoriosas contra o comunismo no país tinham um único sentido. Fazer uso daquele momento de rememoração para convocar o povo brasileiro a participar do que eles acreditavam ser uma nova guerra

Mas, sua atividade subversiva não cessou: agora, se reveste da forma de guerra psicológica, que visa a desmoralizar a obra restauradora de 31 de março e a comprometer o atual Governo perante a opinião pública. Portanto, o comunismo, seja qual for a forma por que se apresente, é contrário aos legítimos interesses nacionais. Eis porque, nas situações de crise, como as de novembro de 1935 e de março de 1964, ou face à atuação nefasta de seus adeptos, o povo brasileiro encontrará, sempre, suas Forças Armadas unidas e vigilantes. É o cumprimento de sua missão suprema, no quadro da Segurança Nacional, a qual não pode e não deve repousar, apenas sobre as Forças Militares. É tarefa, também, de dirigentes, trabalhadores, estudantes e donas-de-casa, de magistrados e legisladores. Pois a ninguém é dado usufruir a liberdade e a democracia gratuitamente. Cabe a todos colaborar na manutenção e aperfeiçoamento destas.²²⁴

Começando a arquitetar a Doutrina de Segurança Nacional, os militares mostravam que a idéia de cidadania passava a ser sinônimo de vigilância, em que a participação na democracia estava subentendida na vigia da família, do trabalho, da empresa para que não se transformassem em “células comunistas” e “infectassem” a sociedade brasileira que caminhava para o seu desenvolvimento.

Ainda em 1964, em uma *Alocução do Representante das Forças Armadas*, o general Pery Constant Beviláqua insistiu que a tarefa de rememorar 1935 era um dever de todos para que o país não fosse condenado a reviver “a hedionda intentona comunista”. Aqui o comunismo aparece como um mal que interrompe a caminhada da humanidade em direção à plenitude da dignidade, representada no direito de ser dono do seu lar, de seguir a profissão de sua preferência, de pensar e expor suas idéias livremente entre outras coisas, nas palavras do autor. Em um discurso preenchido de referências a Platão e principalmente ao filósofo francês, fundador da sociologia moderna, Auguste Comte, o general discorre sobre a justiça social, colocando-a como uma prioridade de qualquer estadista ou governante. Prega que sem

²²⁴ BAPTISTA, Ernesto de Melo; SILVA, Arthur da Costa e; LAVENÈRE-WANDERLEY, Nelson Freire. apud CARVALHO (1981), Op.cit.; p.380.

a justiça social o comunismo vingaria em países subdesenvolvidos como o Brasil da época, como já havia ocorrido em outras localidades, por isto, a intervenção dos militares ser tão necessária no país. E a “Revolução de 31 de Março” traduzia este sentido de justiça social, acreditava Beviláqua.

Toda a alocução do general visava, ao evocar a memória dos mortos de 1935, colocar o recente golpe militar como a melhor decisão tomada pelo povo brasileiro naquela ocasião conturbada, uma vez que o país se via diante da ameaça de uma revolução comuno-sindicalista. Na visão do autor, antes da instituição do regime militar, eram notórias as ações dos comunistas para tomar o poder e a governabilidade do Brasil, o país vivia sob o “câncer da indisciplina social”, partidos políticos eram substituídos por sindicatos de trabalhadores que, por sua vez, eram substituídos “por órgãos espúrios dominados por comunistas ativos – CGT, PUA, CPOS, Fórum Sindical de Debates etc”. Segundo o general os novos instrumentos da ação subversiva do Comunismo Internacional eram as Centrais Únicas de Trabalhadores, no Brasil conhecido como Comando Geral dos Trabalhadores (CGT); assim, os comunistas visavam conquistar na América Latina o sindicalismo brasileiro, tendo em vista a importância política, econômica e territorial do Brasil; neste sentido, alertava o general: “O conhecimento desse plano, de irrefutável comprovação pelos fatos, permite bem compreender o desenrolar dos acontecimentos [o golpe militar] que presenciamos e prever que o futuro da Nação depende da derrota definitiva dos pelego-comunistas sindicais do Brasil.”²²⁵.

No intuito de justificar o golpe, o general percorre em seu discurso todos os acontecimentos que o precederam, como o Comício das Reformas de Base, na Central do Brasil em 13 de março daquele ano e o comparecimento do Presidente João Goulart no Automóvel Clube para receber uma homenagem dos sargentos. Eventos que foram interpretados pelos militares como atividades subversivas e de quebra da hierarquia e da disciplina militares. No entanto, vendo supostamente ameaçada a “liberdade democrática” do país, os militares trataram logo de dar uma resposta aos comuno-sindicalistas; porém, não estavam sozinhos. Nas palavras de Beviláqua,

[...] as Forças Armadas do Brasil, oriundas do Povo e com ele irmanadas,intonizando sua própria consciência com a consciência democrática

²²⁵ BEVILÁQUA, Pery Constant apud. CARVALHO (1981), Op.cit.; p.386.

nacional, atenderam apelos surgidos de todos os recantos do País, entre os quais avultaram as “Marchas da Família com Deus pela Liberdade”, feitas pelas mulheres brasileiras, de rosário em punho, em edificantes manifestações de bravura cívica e de fé.²²⁶

Desta forma, a intervenção militar em 1964 ganhou ares de salvação e de compromisso das Forças Armadas com a Pátria, chegando ao ponto do autor alegar que preferiam que o presidente Goulart governasse até o último dia do seu mandato, mas que “infelizmente ele próprio tornou isso impossível”. Sendo assim, o golpe militar passou a ser sinônimo de restabelecimento da legalidade, restauração da hierarquia e da disciplina militares, além de “conter o processo fatal de bolchevização do País”. Uma “resposta presente” aos heróis de 1935.

No mesmo tom anticomunista, a *Ordem do Dia do Exército* de 1966 apresenta-nos mais uma vez o golpe como uma resposta à tentativa dos comunistas em tomar o poder nos anos de 1963 e 1964, ao se infiltrarem no governo Goulart; também faz alusão à guerra psicológica iniciada pelos subversivos no intuito de desmoralizar o regime instituído. O ministro da Guerra marechal Ademar de Queiroz, autor do documento, lembrando daqueles que “tão destemidamente souberam, com sacrifício da própria vida, honrar as tradições cristãs e democráticas de nossa Terra e manter incólume a nossa Soberania” reafirmou o sentido e o destino da “Revolução”: a Unidade das Forças Militares. Materializava-se, assim, a ameaça que desde os primeiros anos do século XX se fez presente na caserna: a quebra da hierarquia militar. Então, segundo o ministro, cabia aos soldados de Caxias

Para que não tenha sido em vão o sacrifício dos que lutaram contra a insurreição comunista de 1935; para que outros não precisem mais pagar, com seu sangue generoso, o direito de continuarmos a ser livres, impõe-se que todos nós militares: estejamos sempre vigilantes para impedir a infiltração, nas Forças Armadas, da intriga ou das idéias subversivas; — repudiemos, com energia, aqueles que nos querem dividir, pois a nossa unidade é a força da nossa força e com ela se funde o próprio destino da Revolução de 31 de Março.²²⁷

²²⁶ BEVILÁQUA, Pery Constant apud. CARVALHO (1981), Op.cit.; p.389.

²²⁷ QUEIROZ, Ademar de. apud. CARVALHO (1981), Op.cit.; p.400.

Mas foi em 1968, momento conturbado tanto para o cenário nacional quanto para o internacional, com o auge das manifestações estudantis, que o ministro do Exército general Aurélio de Lyra Tavares, resolve transferir a cerimônia antes realizada no Cemitério de São João Baptista para o monumento erguido na Praia Vermelha, objetivando alcançar uma participação mais efetiva da população nas solenidades. Em seu pronunciamento, com mais reserva, o ministro preferiu investir no compromisso do Exército Brasileiro em homenagear “a memória dos saudosos e bravos camaradas”, ao invés de repetir os tons anticomunistas predominantes nos discursos referentes ao novembro de 1935. A própria homenagem era para o Exército uma maneira de deixar viva a “lição de fidelidade ao dever para com a Pátria”: lutar e morrer pela sua liberdade.²²⁸ Já em 1969, com a repressão instituída pelo Estado como uma forma de assegurar a ordem, o então Ministro do Exército general Orlando Geisel, irmão do general Ernesto Geisel, que seria presidente anos mais tarde, aproveitava da data para fazer um diagnóstico do contexto nacional e internacional em que o comunismo encontrava terreno fértil e os mecanismos mais apropriados para lançar os “vermes” que corromperiam as instituições sociais e a tradição:

Através dos processos modernos de comunicação do pensamento, tenta [o inimigo comunista] promover as hipnoses coletivas, para que a ação da minoria audaz se imponha ao meio social, deturpando as aspirações da massa e conduzindo-as em sentido contrário dos seus reais e legítimos ideais. Pelo terror, pelo homicídio e pelo assalto ao patrimônio público e privado, procura enfraquecer as resistências físicas e morais da Nação e desacreditar a família, a autoridade, as Forças Armadas e o Governo. É este o quadro que se observa em todas as nações livre do mundo; quando o comunismo internacional se vale das dificuldades da hora presente e do estado de tensão das sociedades modernas, gerado pelo pós-guerra, pelo impasse nuclear, pela expectativa de uma hecatombe mundial e pelo descompasso entre o vertiginoso progresso técnico-científico e a reduzida capacidade de prover a subsistência dos crescentes contingentes humanos. A propaganda subversiva visa a criar, assim, uma aparente prevalência dos valores materiais sobre as forças espirituais do homem.²²⁹

²²⁸ TAVARES, Aurélio de Lyra apud CARVALHO (1981), Op.cit.; p.428.

²²⁹ GEISEL, Orlando apud. CARVALHO (1981), Op.cit.; p.436.

Em 1975, durante o governo de Ernesto Geisel, os movimentos subversivos comunistas já estavam sob controle, a luta armada acabara, a velha bandeira da ameaça comunista se esfarrapara. O Brasil caminhava para uma abertura política lenta e gradual. No entanto, os militares mais radicais não desejavam o fim da ditadura, ainda persistiam no combate ao comunismo. Neste cenário, o ministro do Exército general Sylvio Frota, homem da “linha dura”, aproveitava para reafirmar o anticomunismo diante de seus comandados durante a solenidade militar em homenagem aos mortos de 1935. Segundo as palavras do ministro os militares de 1964 foram dignos dos heróis de 1935, uma vez que “estávamos prestes a cair em nova emboscada comunista. As greves diárias, as agitações estudantis manipuladas por estudantes profissionais [...] a inversão hierárquica dissolvente da disciplina e precursora do caos, retratavam uma sociedade ameaçada da destruição pela anarquia”.²³⁰ Para Frota, a “Revolução de 31 de Março” viera extirpar definitivamente da nossa sociedade a “ameaça vermelha”, no entanto, era necessário o governo manter-se em alerta, tendo em vista que

Nos últimos onze anos de lutas, em que os Governos da Revolução têm dado o melhor de sua inteligência e esforço, para a reconstrução deste grande País, ressurgem constantemente, nos espíritos em alerta, as preocupações com as atividades subversivas. Os marxistas [...] buscam infiltrar-se em quase todos os setores da vida pública brasileira para desmoralizar os postulados cristãos que adotamos e respeitamos, desagregar a nossa sociedade pela dissolução de sua moral e de seus costumes, quebrar nossa fé religiosa, desacreditar nossas instituições e solapar nosso desenvolvimento, no que lhes interessa.²³¹

Ou seja, o comunismo ameaçava todas as conquistas morais, políticas e econômicas da “Revolução de 1964”, ao ponto de ludibriarem os “jovens inexperientes e idealistas”, buscando “transformar criminosos em vítimas e incriminar autoridades”, ressaltava Sylvio Frota. O ministro já vislumbrava as conseqüências da abertura política para os militares: enquanto o regime concedia a anistia aos subversivos, “perdoando-os”, o povo não faria o mesmo com os militares quando estes abandonassem o poder; aos militares cairia toda a

²³⁰ FROTA, Sylvio apud. CARVALHO (1981), Op.cit.; p.482-483.

²³¹ Ibidem, Idem, p.483.

culpa pelo golpe e suas conseqüências traumáticas. Assim, os militares se veriam abandonados por aqueles que os apoiaram em 1964: a sociedade civil.

Desta forma, o general compreendia que se fazia mais que necessário apelar para as consciências dos militares mais jovens ali presentes na solenidade, alertando-os da ameaça que ainda tinha força para “desacreditar nossas instituições”, indubitavelmente as Forças Armadas. Assim, segundo Frota

fazemos a evocação destes acontecimentos com o pensamento voltado para as gerações militares mais jovens, que não os assistiram, a fim de que, em sua pureza de alma e idealismo, não se deixem surpreender pelo mimetismo da subversão, sempre pronta a tomar cores, configurações e métodos adequados ao ambiente e à época em que age.²³²

Em 1977 repete-se o mesmo tom de alerta nas solenidades, o tenente-brigadeiro Antonio Geraldo Peixoto, representando ali as Forças Armadas, evidencia que os comunistas não haviam desistido, uma vez que os fatos recentes da época demonstravam: “tumultuaram a vida acadêmica, desviaram os jovens universitários de seus objetivos básicos, promoveram choques com os órgãos responsáveis pela manutenção da ordem pública e levaram, inclusive, os antagonismos até os meios rurais e religiosos”.²³³ Assim, os comunistas não passavam de indivíduos obedientes à orientação alienígena, eternos traidores, pois “beneficiaram-se da anistia, seu partido foi legalizado e lograram representação no Congresso”, entretanto, “voltaram a atacar, a assaltar e a perseguir os mesmos objetivos de sua ideologia esdrúxula”, ressaltava Peixoto. Desta forma, “faz-se necessário o manutenção deste estado de alerta”, tarefa regida pela “inabalável fé que depositamos nos princípios democráticos”. Quase no término dos anos de 1970, com a luta armada abafada, os militares ainda insistiam que vivíamos horas decisivas para a manutenção dos ideais democráticos, assim como em 1935 e 1964, por isto conclamar os jovens:

²³² FROTA, Sylvio apud. CARVALHO (1981), Op.cit.; p.483.

²³³ PEIXOTO, Antonio Geraldo apud. CARVALHO (1981), Op.cit.; p.511.

Ao concluir estas palavras, concitamos os jovens, responsáveis pelos destinos do Brasil de amanhã, para que se norteiem pelo exemplo dos heróis de 35, que encararam, face a face, o horror do totalitarismo ateu e apátrida. E, ao morrerem, alertaram nossas consciências para a liberdade e dignidade hoje desfrutadas pela Nação Brasileira.²³⁴

Um ano depois, continuavam os militares a instrumentalizar os ressentimentos de 1935 a favor do golpe de 1964 e suas conseqüências para o desenvolvimento e a segurança do Brasil. Nesta ocasião, era a vez de “reverenciar também a memória dos civis e militares que, após o 31 de março de 1964, deram suas vidas em holocausto pela preservação de nossas instituições e pelo estabelecimento de um clima de segurança e paz em nosso País”, ressaltava em um tom eufórico o ministro do Exército general Fernando Belfort Bethlem.²³⁵ E não deixava de reforçar o sentido da “revolução”. Assim como novembro de 1935, março de 1964 era uns daqueles eventos que “devem valer para as gerações futuras como lições eternas”, dizia o ministro, insistindo em que jamais estes acontecimentos fossem vítimas da denegação: “Nós jamais poderemos esquecer aqueles que deram suas vidas para que a grande Família Brasileira pudesse viver e progredir em clima de paz e tranqüilidade.”²³⁶

Já sob o governo do general João Figueiredo, que ficara encarregado de dar continuidade à abertura política iniciada por Geisel, o tom da solenidade era outro. Agora se proferia o perdão concedido pelos militares com o anistiamiento dos presos políticos do regime. Naquele novembro de 1979, o general Walter Pires de Carvalho e Albuquerque, na época Ministro da Guerra, tratou de elaborar um rápido mas criterioso relato a respeito dos “sombrios acontecimentos” que “cobriram de luto a nossa Pátria” há mais de quarenta anos. Na narrativa de Albuquerque “vidas preciosas foram ceifadas e roubadas à Nação [...]”, entretanto, os traidores se depararam com a “firme determinação de nossas Forças Armadas [...]”. Derrotados os comunistas mais tarde foram reintegrados à Pátria, no entanto, segundo o autor, não souberam honrar tamanho perdão; os comunistas “voltaram a ignorar a inquebrantável vocação de liberdade de nossas Forças Armadas e, outra vez, subestimaram a força emanada do espírito cristão do nosso povo”.²³⁷ A resposta a esta temerosa tentativa foi “o memorável Movimento de 31 de Março de 1964, quando irmanados em causa comum,

²³⁴ Ibidem, Idem, p.513.

²³⁵ BETHLEM, Fernando Belfort apud. CARVALHO (1981), Op.cit.; p.518.

²³⁶ BETHLEM apud. CARVALHO (1981), p.518.

²³⁷ ALBUQUERQUE, Walter Pires de Carvalho e. apud. CARVALHO (1981), Op.cit.; p.530.

povo e Forças Armadas, saíram às ruas para restabelecer a ordem e a moralidade”, completava o ministro.

Então, as palavras do general condenavam e repudiavam as atitudes desonradas dos comunistas que cometeram o grave erro de, pela segunda vez, tramar contra “as nossas instituições democráticas”, tendo sido perdoados das atrocidades anteriormente (as de 1935). Entretanto, este erro não deveria voltar a acontecer. “Vencida a árdua fase pós-revolucionária, cujo esforço se concentrou no combate a persistentes surtos de terror”, o Brasil restaurara a “plena normalidade democrática” e, portanto, “em coerência com os compromissos democráticos assumidos pelo Excelentíssimo Senhor Presidente da República [General João Figueiredo] e traduzindo a essência da alma brasileira, não poderia faltar um novo perdão”. Neste sentido, a Anistia era para os militares a prova do “nobre sentimento cristão da grande maioria do povo brasileiro” que enfrentava “o risco da tolerância com essa minoria extremada, para levar avante o projeto de normalização da vida democrática do País”. E o ministro aproveitava para se referir à Anistia como mais uma chance dada aos subversivos de serem acolhidos pela sua Pátria, em seu gesto digno de um espírito conciliador.

Regressavam, então, “líderes e comparsas dos amotinados de ontem. Alguns trazem a consciência conturbada pelos males causados no passado; outros, um inconfessável espírito de revanchismo”. Como se vê, os militares não tinham a ilusão de que o gesto da Anistia iria sensibilizar os espíritos dos subversivos, sabiam que dentre aqueles que retornavam a maioria tentaria mais uma vez demolir “as nossas estruturas democráticas”. Mas o general deixava ali o recado das Forças Armadas na ocasião de um futuro desencontro:

Compreendam, no entanto, eles e os seus insanos sequazes — antes que se sintam tentados a uma nova aventura — que aqui encontrarão o Exército com as mesmas convicções de 1965 e 1964, vigilante, coeso e identificado com seus irmãos da Marinha e da Força Aérea e com a imensa maioria do povo brasileiro, que repele os pequenos grupos de radicais e extremados, incapazes de sobreviver fora da baderna ou do arbítrio. Hoje, amadurecidos pela dolorosa experiência do passado, não nos deixaremos enganar pela estratégia multiforme da revolução que apregoam. Apontaremos, sem hesitar, o profissional da violência que empunha, perfidamente, a bandeira da paz; enfrentaremos, com destemor, a sanha liberticida que se oculta no

clamor dos falsos libertários; e desnudaremos, sem vacilar, a face criminosa do detrator que se esconde sob a máscara de pretensa vítima.²³⁸

Como se vê, o argumento anticomunista nascido em 1935 foi o principal elemento dos discursos dos militares para justificar o golpe em 1964, que na época foi “enriquecido” pelos contornos da disputa ideológica da Guerra Fria, como aponta Rodrigo Patto Sá Motta.²³⁹ O que também pode ser comprovado com o depoimento do general Leônidas Pires Gonçalves aos jornalistas Alberto Dines, Florestan Fernandes Jr. e Nelma Salomão, quando questionado sobre quais os motivos do regime para se colocar o PCB na ilegalidade. A Guerra Fria ou a influência americana eram as opções postas pelos interlocutores do general, mas ele preferiu uma terceira:

Essa insurreição comunista de 35, na minha opinião, é um dos motivos históricos mais importantes que foram desaguar na revolução de 64. Obviamente, isso anos depois, quando começou o problema da Guerra Fria. Mas anos depois, depois do fim da Segunda Guerra Mundial, quando se digladiavam a Rússia e seus aliados contra os Estados Unidos e seus aliados, essa coisa chegou também no Brasil. Mas ela só veio reforçar aquelas concepções anticomunistas que nós tínhamos adquirido desde a insurreição de 35.²⁴⁰

Mas houve um momento em que as diferenças ideológicas aparentemente não pesaram. No *front* italiano, diante do inimigo alemão, comunistas e anticomunistas da FEB e da FAB lutaram lado a lado. É verdade que a maioria do corpo expedicionário sequer sabia dos motivos que tinham condenado brasileiros a morrer pela Pátria em uma terra distante, assim era tarefa da propaganda política motivar os nossos soldados para a guerra. Um panfleto intitulado *Porquê nós soldados brasileiros estamos lutando contra os alemães?* era distribuído entre os pracinhas. Segundo o departamento de propaganda a resposta era óbvia, o Brasil tinha se juntado às nações livres contra a Alemanha nazista por “duas simples e poderosas

²³⁸ ALBUQUERQUE apud. CARVALHO (1981), Op.cit., p.531.

²³⁹ MOTTA, Rodrigo Patto Sá. O anticomunismo militar. In: MARTINS FILHO, João Roberto (org.). *O golpe de 1964 e o regime militar: novas perspectivas*. São Carlos, SP: EdUFSCar, 2006, p.11-13.

²⁴⁰ Gonçalves, Leônidas Pires apud. DINES (2001) *et.al*, Op. cit., p.349.

razões: Primeiro, porque nosso país foi provocado por submarinos piratas alemães” e “Segundo, porque o povo do Brasil deseja viver num mundo livre, onde como homens livres possam trabalhar pacificamente — não em um mundo dominado pelo Nazismo”.²⁴¹ Assim, “por um futuro de progresso e liberdade” os brasileiros pegavam em armas para combater os totalitários.

Naqueles meados de 1944/1945, a FEB era um corpo uno em que comunistas e anticomunistas encontravam-se reunidos em torno de um sentimento em comum: o ódio ao alemão. Mas este sentimento de anti-eixo foi deflagrado mais pelo embrutecimento e sofrimento do nosso soldado em contato com os horrores do campo de batalha do que pela propaganda. Ou seja, todos estavam na mesma situação, não havia tempo para divergências ideológicas no *front*, era matar ou morrer. Então, que de preferência fossem os alemães.

Entretanto, no pós-guerra uma transformação iria acontecer. De irmãos de armas, os ex-combatentes comunistas seriam eleitos inimigos em tempo de paz. A herança maldita do “Levante de 1935” invadiria definitivamente os quartéis, o inimigo agora mais importante a combater era o comunismo.

No contexto da Guerra Fria, de um mundo bipolarizado, emergem duas correntes ideológicas entre os militares brasileiros, como aponta Shawn C. Smallman. De um lado, os “internacionalistas” que defendiam uma aliança com os EUA a fim de obter recursos financeiros para o desenvolvimento do país; já do outro, estavam os “nacionalistas” que apoiavam a intervenção do Estado nos destinos econômicos do Brasil e uma neutralidade política na Guerra Fria, temendo os EUA e as suas corporações multinacionais. Anticomunistas por natureza, os militares “internacionalistas”, que associavam o nacionalismo e o populismo ao comunismo, desprezavam o grupo rival.

Os “internacionalistas” fundam a Cruzada Democrática, um grupo político com o objetivo de disputar o controle do Clube Militar em 1952.²⁴² Percebendo que poderiam ser derrotados, resolvem agir e, sob o comando da alta hierarquia do Exército — o grupo dominava o Estado-Maior do Exército e as principais lideranças das três forças militares —, prendem os oficiais “nacionalistas” que atuavam na organização da campanha em todo o Brasil, mantendo-os incomunicáveis e sob práticas de tortura. Nesta ocasião, as autoridades do Exército conseguiram convencer os principais setores da sociedade de que se tratava de

²⁴¹ Trechos de folheto de propaganda reproduzido em BACK (1991), Op.cit., p.65.

²⁴² Smallman, Shawn C. A profissionalização da violência extralegal das Forças Armadas no Brasil (1945-64). In: CASTRO, Celso; IZECKSOHN, Vitor; KRAAY, Hendrik. *Nova história militar brasileira*. Rio de Janeiro: FGV/ Bom Texto, 2005, p.394-401.

uma ação necessária contra o comunismo que insistia em instaurar-se no meio militar, nos conta Smallman. Em 1964, o mesmo sentimento seria atualizado, o anticomunismo seria o combustível para o grupo da Cruzada Democrática reunir os militares contra o governo de João Goulart.

Assim, segundo Smallman, diferentemente do que se acredita, a tortura que o Brasil conheceu durante os “anos de chumbo” do regime militar não foi um instrumento de oficiais renegados, desconhecido pelos líderes do Exército; pelo contrário, a violência orquestrada pelo Estado e toda a estrutura de repressão foi inicialmente criada para eliminar oficiais dissidentes, somente depois é que foi usada de um modo geral contra a sociedade civil. Nas palavras do autor “O sistema de repressão que assombrou o Brasil durante o regime militar (particularmente 1964-77) não emergiu num momento de violência. Foi, ao contrário, criado lenta e cuidadosamente por oficiais profissionais e com alto nível de instrução.”²⁴³

Por outro lado, a ferida aberta em 1935 podia ser percebida também no interior das associações de ex-combatentes, criadas logo em seguida do retorno e da dissolução da FEB em 1945.²⁴⁴ Inicialmente, a AECB era um local para o amparo dos ex-combatentes, mas desde a sua origem abrigou duas concepções distintas de ação pública. Segundo Ferraz,²⁴⁵ os veteranos de tendência comunista, ou de “esquerda”, acreditavam que a luta pelos direitos dos ex-combatentes da Segunda Guerra Mundial era fundamentalmente política, ou seja, ao invés de lutar apenas por seus benefícios, os febianos deviam também pronunciar-se nos assuntos da vida nacional, batalhando por conquistas para toda a sociedade brasileira. Temas como a reforma agrária e a Campanha do Petróleo eram levados para serem debatidos no interior das associações. Já os veteranos conservadores, maioria nas associações, repudiavam qualquer mobilização de cunho político e consideravam que a associação não era o lugar apropriado para o debate dos assuntos nacionais, pelo contrário, cabia ao febianos colaborar com as autoridades no intuito de assegurar o cumprimento dos direitos já adquiridos e a “doação” de novos, uma prática já adotada no país antes mesmo do tempo de guerra, em que prevalecia a identidade da política social como privilégio e não como direito a ser conquistado e assegurado.

De 1946 a 1949, as associações foram gerenciadas pelos ex-combatentes comunistas, mas depois de 1950 as direções das seções e do próprio Conselho Nacional da AECB

²⁴³ Smallman, Shawn C. In: CASTRO; IZECKSOHN & KRAAY (2005), Op. cit., p.390-391.

²⁴⁴ Em 01 de outubro de 1945 foi criada a primeira Associação de Ex-Combatentes do Brasil (AECB), no Rio de Janeiro, e rapidamente a idéia se espalhou para várias cidades do país.

²⁴⁵ FERRAZ (2002), Op.cit., p.253-255; 266-268.

assumiram um perfil conservador, optando por uma política de colaboração com as autoridades. A colaboração se estendeu inclusive durante o regime militar, a partir de 1964, que diante da prisão, tortura e morte de alguns companheiros ex-combatentes, por serem considerados subversivos, as associações silenciaram. E este silêncio, como sabemos hoje, constituiu um alto preço a ser pago contra a memória dos febianos vinte anos depois.

Nota-se, então, que na construção da identidade e da memória da FEB no pós-guerra o sentimento de anticomunismo esteve muito presente, manipulando ressentimentos que tiveram origem em 1935. Principalmente a partir de 1964, com a instauração do regime militar, tendo como principal expoente Castello Branco, febiano e primeiro presidente-militar. Entretanto, o fato do anticomunismo ter sido um forte elemento discursivo para a justificativa do golpe e de suas atrocidades, seja entre os militares ou espalhadas pela sociedade civil, isto não equivale dizer que o principal motivo da coalização golpista fosse de fato combater o comunismo. Segundo Rodrigo Patto Sá Motta,²⁴⁶ o que houve realmente foi um forte empenho dos militares em instrumentalizar este sentimento a serviço dos seus interesses, inclusive como uma válvula de escape do regime. Todos os crimes do Estado se apoiavam na luta contra o comunismo.

Prova maior desta atualização de ressentimentos de outras épocas por parte dos militares frente à memória oficial da FEB pode ser encontrada em dois documentos que reproduzem os discursos de autoridades do regime militar em 1979 e 1980 durante as cerimônias de rememoração do “novembro de 1935”. Aproximada dos valores da “revolução de 1964”, como também ocorre nos discursos de Castello Branco, a FEB de 1944/1945 é um novo “lugar de memória” a ser reverenciado pelo regime militar.

Na primeira alocução datada de 1979, desta vez do representante das Forças Armadas, o general de brigada Luiz José Torres Marques, mais uma vez o presidente João Figueiredo é parabenizado por propor ao Congresso Nacional a anistia aos brasileiros punidos por crimes políticos, assim, conduzindo o país a uma “verdadeira Democracia”, projeto que teria começado com a “Revolução de 64”. Porém, a desconfiança e o sentido de ameaça persistiriam em dar o tom das solenidades da época: “Infelizmente, Senhor Presidente, alguns dos beneficiados, por este gesto magnânimo de concórdia e tolerância da Revolução de 64, muitos deles pseudo-exilados, porque foragidos, voltam, desatualizados, de quinze anos de evolução nacional, a perseguir os seus inconfessáveis objetivos [...]”.²⁴⁷ Mesmo com todos os

²⁴⁶ MOTTA (2006), Op. cit., p.13.

²⁴⁷ MARQUES, Luiz José Torres. *apud*. CARVALHO (1981), Op.cit.; p.537.

focos da esquerda armada desestabilizados, os militares ainda não se davam por vitoriosos na luta contra o comunismo, para muitas autoridades do governo o retorno dos anistiados políticos era sinônimo de derrota da “linha dura”, por exemplo. E é nesta ocasião que, pela primeira vez, durante as homenagens às “vítimas” da Intentona Comunista que a FEB é mencionada. Nas palavras do general, a “liberdade democrática” surgia como a idéia-imagem síntese dos três eventos que tiveram as Forças Armadas do Brasil sempre como protagonistas: 1935; 1944/1945 e 1964. Evocava-se, então, sentimentos e ressentimentos comuns para compor uma unicidade em que os militares pudessem se reconhecer. Porém, tratava-se de compor esta idéia-imagem da “liberdade democrática” em oposição a um inimigo comum, ou seja, desde 1936 forjava-se uma identidade do militar respaldada no ódio, no rancor, na inveja, na humilhação etc. Tanto em 1935 quanto em 1964 o inimigo era o mesmo: o comunismo que, por sua vez, no pós-guerra, tinha incorporado a mazela da humanidade que representou o nazi-fascismo da década de 1940. Neste sentido, o que importava era que os soldados brasileiros, mesmo em épocas distintas, tinham sacrificado as suas vidas para protegerem os ideais comuns: liberdade e paz. Nas palavras do general Luiz José Torres Marques:

Companheiros vítimas da Intentona Comunista de 1935!

Aqui estamos reunidos, marinheiros, aviadores e soldados, para evocar a nobreza de vosso gesto supremo, ao dar vossas vidas pela vida da Pátria. Para vos dizer que continuam intactos os elevados propósitos do povo brasileiro e de suas Forças Armadas, que unidos lutaram na década de 40 contra o nazi-fascismo e, na de 60 contra a desagregação social, planejada pelo mesmo inimigo que derrotastes em 35.²⁴⁸

Mas o ponto máximo desta instrumentalização dos ressentimentos de 1935 em relação à memória oficial da FEB e de todos os brasileiros que combateram na Segunda Guerra Mundial pode ser encontrado na *Ordem do Dia do Exército* de 1980, proferida pelo então ministro Interino do Exército general Ernani Ayrosa da Silva. Em um tom de revolta, o febiano e um dos idealizadores da Operação Bandeirantes (Oban) — um dos principais dispositivos de repressão do regime militar — não deixou de reafirmar o pensamento

²⁴⁸ MARQUES, Luiz José Torres. apud. CARVALHO (1981), Op.cit.; p.538.

anticomunista do Exército, lembrando a todos que o novembro de 1935 foi um evento que serviu de lição e de advertência para os brasileiros, uma vez que “a intentona revelou ao nosso povo, de modo chocante a verdadeira face do comunismo. [...] ficaram patentes a falácia das suas pregações humanistas, o seu caráter materialista, internacional e totalitário [...]”.²⁴⁹ Nas palavras do ministro rememorar 1935 era renovar o juramento do Exército de fidelidade democrática esboçado ao longo da nossa história com as “pelejas pela Independência onde se forjou, no desagravo à honra nacional nas lutas continentais, na campanha pela abolição da escravatura, na participação decisiva na proclamação da República e no combate ao nazi-fascismo nos campos gelados da Itália”, recordava o saudoso ex-combatente das glórias da FEB.²⁵⁰

Desta forma, o mesmo sentimento que levava os brasileiros a experimentarem o terror da guerra em terra estrangeira alimentava agora a luta do regime militar contra os movimentos de subversão, subversão que na visão do Exército — ou de alguns militares da “linha dura” — ainda persistia no início dos anos de 1980. No entanto, os comunistas “passaram a utilizar uma estratégia multiforme, flexível, adaptável às circunstâncias, num mimetismo oportunista e maquiavélico”, alertava Ayrosa. Visando, mais uma vez, ferir “a perfeita sintonia de sentimentos e de propósitos entre o Exército e o nosso povo”, fator que indiscutivelmente, na opinião do general, fora decisivo nos eventos de 1935 e 1964, os comunistas “lançam mão da intriga, da calúnia e da infâmia, na tentativa inútil de semear a discórdia entre civis e militares”. E o alvo agora era a memória dos ex-combatentes brasileiros:

Com o mesmo cinismo e a desfaçatez de sempre, lobos travestidos de cordeiros ousaram colocar em dúvida a nossa convicção democrática, num vilipêndio inominável à memória dos nossos pracinhas, que combateram o nazi-fascismo em solo europeu, porque estavam convencidos, como todos nós, de que todos os totalitarismos são incompatíveis com os nossos ideais e aspirações e tão indesejáveis e nocivos quanto o comunismo internacional.²⁵¹

²⁴⁹ SILVA, Ernani Ayrosa da. apud. CARVALHO (1981), Op.cit.; p.542.

²⁵⁰ Ibidem, Idem, p.544.

²⁵¹ SILVA, Ernani Ayrosa da. apud. CARVALHO (1981), Op.cit.; p.545.

Portanto, como se pode notar, o compromisso de rememorar o novembro de 1935 foi para as Forças Armadas do Brasil, em especial o Exército, um “lugar de memória” onde se podia depositar todos os rancores, ódios, traumas, ressentimentos oriundos do anticomunismo militar. As homenagens aos mortos eram conduzidas no sentido de reafirmar constantemente à nação o desafio e o dever das Forças Armadas em combater a “ameaça vermelha” que, desde os primeiros anos do século XX, se tornara uma realidade em solo brasileiro, com greves sindicais, manifestações populares e estudantis, rompendo com a ordem e a disciplina — no entanto, ameaça que não deixava de se repetir no seio das próprias Forças Armadas, com a tão temida ruptura da hierarquia militar. As supostas atrocidades do levante comunista serviam como forte elemento para a catarse de sentimentos e ressentimentos de ódio, traição, humilhação dos militares contra os comunistas; sentimentos estes que foram apropriados durante o regime militar para justificar as atitudes truculentas das Forças Armadas, gerando perseguições, torturas e assassinatos.

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 por produzir em 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, e tudo o que passou os militares passaram a significar depois que deixaram o poder.



Os primeiros anos que se seguiram ao fim do regime militar mostraram ser um terreno fértil para ressentimentos dos dois lados que protagonizaram a nossa história naquele período de “chumbo”: a esquerda armada e os militares. E foram estes ressentimentos que moveram (e ainda movem) uma disputa pela “memória de 1964”. Por sua vez, nestes novos enquadramentos o esquecimento não deixou de operar. Aliás, o esquecimento deveria ser a peça-chave do processo de Anistia, iniciado em 1979. É o que defendem os militares que insistem em afirmar que o contrato foi quebrado, que ao invés de um esquecimento mútuo como “solução da anistia”, o que ocorreu foi o contrário, temos a esquerda armada “vomitando o ódio da derrota”, nas palavras de Jarbas Passarinho.²⁵²

Assim, segundo João Roberto Martins Filho, enquanto os ex-militantes se esforçam para rememorar os acontecimentos de 1960/70, os militares claramente preferem que tudo seja esquecido dentro de uma política de reconciliação. Logo, entre os oficiais, ressalta o autor, é unânime a visão de que “uma vez derrotada, a esquerda esforçou-se por vencer na batalha das letras, aquilo que perdeu no embate das armas”.²⁵³ A esta esquerda letrada o general Oswaldo Muniz Oliva denominou de “narradores de mão única”, ao enfatizar que hoje predominam novelas e filmes “aparentemente históricos” que subvertem a verdade, transformando “todos os radicais violentos que pretendiam, pelas armas, implantar o comunismo (com dinheiro estrangeiro ou roubado) — padrão Fidel Castro — em nossa terra” em “heróicos defensores da democracia.”²⁵⁴

Na verdade, os militares nutrem um sentimento de injustiça e dizem ter sido mal interpretados. Hoje fazem questão de lembrar da cumplicidade da sociedade civil, da Igreja, dos empresários e da classe média na “Revolução de 1964”. É o que pensa o general Leônidas Pires Gonçalves ao afirmar em entrevista, em 1992, aos historiadores Maria Celina D’Araujo, Gláucio Ary Dillon Soares e Celso Castro que

²⁵² PASSARINHO, Jarbas. apud. MARTINS FILHO, João Roberto. A guerra da memória: a ditadura militar nos depoimentos de militantes e militares. *Varia História*, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, n.28, dez. 2002, p.181.

²⁵³ MARTINS FILHO, João Roberto. A guerra da memória: a ditadura militar nos depoimentos de militantes e militares. *Varia História*, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, n.28, dez. 2002, p.180.

²⁵⁴ OLIVA, Oswaldo Muniz. apud. MARTINS FILHO (2002), Op.cit., p.180.

Tenho o hábito de repetir e, se não ouvirem de alguém, vão ouvir pela primeira vez: acho que as Forças Armadas até hoje são ressentidas com a sociedade brasileira. Porque a sociedade brasileira nos levou, foi uma das responsáveis pela Revolução de 64, e hoje em dia a mídia não se cansa de nos jogar na cara que nós somos torturadores, que somos matadores, que somos isso, somos aquilo. [...]. Acho que há muita injustiça.²⁵⁵

Mas a indignação do general encontra um alvo: a mídia, um “covil de comunistas”. Na sua visão, “a esquerda invadiu muito a mídia e fica insistindo. Todo dia tem uma história, todo dia tem uma mentira, todo dia tem uma coisa. Isso nos deixou muito magoados”. Sem negar que tenham ocorrido as torturas, os assassinatos,²⁵⁶ Leônidas Pires se irrita com as “mentiras” que a mídia constrói sobre o Exército, transformando injustamente, no seu entender, os militares em matadores, torturadores. O que para o general trata-se de uma safadeza histórica: “*É uma safadeza histórica!* [grifo dos autores] E se ensina isso nos colégios. Não sei quais são as concepções dos senhores. Se forem de esquerda, azar o seu.”²⁵⁷

Mesmo que a Anistia e a abertura política tenham representado vitórias políticas da esquerda, entre os militares o retorno à democracia deveria ser um momento de paz, garantindo aos dois lados, presos e exilados políticos e torturadores, o perdão mútuo. Desde então, no Brasil, torturadores e assassinos continuam impunes e pouco se esclareceu sobre as centenas de brasileiros dados como desaparecidos pelo regime militar — diferentemente do que ocorreu no Chile e na Argentina, onde os responsáveis por crimes parecidos foram a julgamento.

Como se vê, então, as feridas ainda estão abertas e, provavelmente, devem permanecer por mais uns tempos. É o que pelo menos ficou demonstrado pelos acontecimentos decorrentes, em outubro de 2004, após a publicação de fotos que seriam do jornalista Vladimir Herzog, nu em uma cela das dependências do Exército, nos principais jornais do país.²⁵⁸ A maior repercussão ficou a cargo do conteúdo da nota divulgada pelo Centro de

²⁵⁵ GONÇALVES, Leônidas Pires. apud. D’ARAUJO, Maria Celina. SOARES, Gláucio Ary Dillon. CASTRO, Celso (orgs.). *Visões do golpe: a memória militar sobre 1964*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994, p.127.

²⁵⁶ Entre os oficiais é muito comum assumirem as práticas de tortura e assassinato, porém, insistem na visão de que não passaram de fenômenos isolados, decorrentes de “excessos individuais” que teriam escapado do controle da hierarquia. Para mais informações ver MARTINS FILHO (2002), Op. cit., p.193.

²⁵⁷ GONÇALVES, Leônidas Pires. apud. D’ARAUJO; SOARES & CASTRO, Op. cit., p.128.

²⁵⁸ Depois de uma semana de polêmicas e incômodos na imprensa e na sociedade, o Governo Luiz Inácio Lula da Silva confirmou que as fotos divulgadas não eram do jornalista Vladimir Herzog, mas do padre canadense

Comunicação Social do Exército que defendia a visão de que o “movimento de 1964”, fruto do clamor popular, teria criado as condições adequadas para a construção de um novo Brasil, pautado pela paz e pela segurança, diferente daquele rondado pela “ameaça vermelha”. Paz e segurança que, no entender do Exército em 2004, só poderiam ser mantidas com a existência de órgãos como o DOI-CODI. Diz a nota: “As medidas tomadas pelas Forças Legais foram uma legítima resposta à violência dos que recusaram o diálogo, optaram pelo radicalismo e pela ilegalidade e tomaram a iniciativa de pegar em armas e desencadear ações criminosas”²⁵⁹. Ainda para o Exército, a publicação das supostas fotos de Herzog era um sinal de revanchismo, portanto, uma ação pequena para “estimular discussões estéreis sobre conjunturas passadas que a nada conduzem.”²⁶⁰

Por outro lado, houve militares que já em 1981 discordavam do regime manter a tortura como um traço peculiar das Forças Armadas. É o caso de Cordeiro de Farias que reconhecia nas práticas de tortura um exemplo negativo às novas gerações. Para ele o Brasil estava fazendo uso errado das Forças Armadas, ocorria uma distorção da função militar, o Exército estava se transformado em polícia.

Ora o Exército precisa pairar sobre todas as forças, a fim de se resguardar para suas grandes e insubstituíveis funções. Mas ser polícia? Invadir casas à noite e prender pessoas não é função do Exército. Isso o desgasta profundamente. Ele pede o caráter sadio de sua personalidade e transmite um exemplo negativo às novas gerações, inclusive as que vão formar os

Leopoldo d’Astous perseguido por espões do regime militar no início dos anos de 1970 por ser integrante do Partido Comunista Brasileiro (PCB). As fotos são evidências da prática dos agentes de repressão para desmoralizar os presos políticos. Em uma das fotos o padre pode ser visto nu em companhia de uma mulher.

²⁵⁹ FOTOS MOSTRAM últimos momentos de Herzog. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 19 out. 2004. Caderno Brasil, p.08.

²⁶⁰ Na época de sua divulgação, a nota gerou uma crise interna no governo do Presidente Luiz Inácio Lula da Silva, sendo assim, este exigiu uma retratação do Exército e uma nova nota foi redigida. Nela o Exército lamentava a morte do jornalista Vladimir Herzog e dizia ser uma instituição que prezava pela consolidação da democracia brasileira. Uma destas discussões estéreis que agendou a pauta dos anos seguintes tratava da abertura de arquivos secretos que preservam a memória da ditadura militar, como os documentos oriundos do extinto Serviço Nacional de Informações (SNI) e das três armas, Exército, Marinha e Aeronáutica, entre outros. Apesar das várias declarações de membros das Forças Armadas contrárias à abertura destes arquivos, no final de 2005 o Governo de Luiz Inácio Lula da Silva enviou ao Arquivo Nacional, no Rio de Janeiro, os documentos secretos do período do regime militar produzidos pelo SNI e que estavam sob a proteção da Agência Brasileira de Inteligência (Abin). Dos arquivos do SNI enviados para o Arquivo Nacional contabilizam-se 200 mil microfichas, 1 milhão de folhas e o conteúdo de 13 arquivos de aço. Também foram enviados pelo governo 311 caixas-arquivo referentes a processos de cassação de direitos políticos tramitados no Conselho de Segurança Nacional (CSN) e ainda 948 caixas-arquivo da Comissão Geral de Investigação (CGI), responsável por rastrear a vida financeira de opositores do regime militar. Meses depois o governo transferiu também milhares de documentos secretos produzidos entre 1964 e 1975 pelo Itamaraty e pelo Ministério da Justiça.

futuros quadros militares. Hoje, dentro desse panorama, eu preferia não ser militar.²⁶¹

Entretanto, a tortura oficializada fez escola. É o que podemos perceber a partir de uma pesquisa realizada em 1988 por Celso Castro na Academia Militar das Agulhas Negras (Aman). Segundo o autor, durante o curso básico, o aluno era constantemente submetido a humilhações verbais e a trotes que serviam como ritos de passagem para aqueles que aspiravam à carreira militar. “O trote humilha aquele que almeja um status superior e lhe ensina que, antes de subir, é preciso descer à posição mais baixa”, atesta o autor.²⁶² O trote também fazia parte de um outro ritual dentro da instituição, quando os cadetes escolhiam as armas²⁶³ em que iriam atuar em toda a sua vida militar. Em um dos batismos das armas do Exército, a Cavalaria, os cadetes são levados para um picadeiro montado com um circuito baixo onde servirão de “cavalos” para os aspirantes em uma prova hípica conhecida como Cross Picadeiro. Nesta prova, com os aspirantes nas costas, os cadetes se arrastam em cima de estrume, comem uma porção de alfafa, além da ração para cavalos. Tudo isto com os aplausos dos oficiais da Arma que a tudo assistem em clima de farra e brincadeira, nos relata o antropólogo.²⁶⁴ No entanto, em outra arma do Exército, a de Comunicações, é possível nos depararmos com a perpetuação do terror da época da ditadura militar. A Arma de Comunicações fica sempre próxima do comando das tropas em combate, ou seja, próxima dos oficiais mais graduados, e cabe a esta arma centralizar as informações recebidas por rádio de todas as unidades. Longe de quadros, bustos de generais ditadores, a maior homenagem se dá no batismo. Segundo Castro, na Arma de Comunicações a iniciação é caracterizada por ter nos choques elétricos uma forma de “purificação”:

Os cadetes dos 3º e 4º anos montam, atrás do parque das Armas, várias “oficinas” com aparelhos de choque, improvisados a partir de equipamentos de comunicação em campanha e que lembram sessões de tortura. O novo comunicante vai passando pelas oficinas e levando choques até completar o circuito. Ele foi previamente molhado para oferecer uma melhor condutividade e está “sempre com um saco na cabeça, para ele não ver

²⁶¹ FARIAS, Osvaldo Cordeiro de. apud. CAMARGO (1981), Op. cit., p.612-613.

²⁶² CASTRO, Celso. *O espírito militar: um antropólogo na caserna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004, p.34.

²⁶³ As Armas do Exército são as seguintes: Infantaria, Engenharia, Cavalaria, Artilharia, Comunicações, Material Bélico e Intendência.

²⁶⁴ CASTRO (2004), Op. cit., p.72.

quem ta dando o trote entendeu? A gente coloca um saco azul, só pra ele não enxergar o que a gente ta fazendo. Então um conduz ele pelo braço e ele vai levando choque, vai cantando as músicas das Comunicações etc. É pouca coisa, acho que uns 40, 50 minutos de choque ali, tá liberado” (comunicante, 3º ano).²⁶⁵

Para alguns pode parecer irônico que na Arma de Comunicações o ritual de passagem seja marcado pela reprodução das sessões de torturas comuns durante a ditadura militar que, por sua vez, foram experiências constrangedoras para muitos radialistas, apresentadores de tv, publicitários e jornalistas, como Vladimir Herzog. Porém, mais que irônico, é vergonhoso e serve de alerta de que já em 1988, nos primeiros anos da retomada do regime democrático, o Exército brasileiro ainda reafirmava as práticas truculentas e desumanas como parte da formação de sua elite. Este cenário provavelmente não deve ter mudado nos dias de hoje.

Até mesmo porque os ecos da ditadura ainda podem ser ouvidos no Exército brasileiro, mais especificamente na formação da elite militar do país. É o que foi demonstrado por uma notícia na Folha de São Paulo, em novembro de 2004, durante as recordações dos 40 anos do golpe de 1964. O repórter foi visitar a Academia Militar das Agulhas Negras (Aman) e conversou com alunos e professores desta que é a principal instituição formadora do alto comando do Exército Brasileiro. Segundo Rafael Cariello, “alunos ouvidos pela Folha defenderam o movimento militar de 64 e a ditadura, e instrutores de história militar da academia fazem uso de um discurso no mínimo dúbio sobre o período”. Estes alunos reproduzem a visão de que o “Movimento Revolucionário” foi uma resposta dos militares ao clamor da população que andava amedrontada pela ameaça do Brasil vir a ser transformado em uma grande Cuba. Visão sustentada pelo major Alberto Weirich, instrutor-chefe da seção de ensino de geografia e história militar, que diz preferir versões contextualizadas dos eventos da época. O major se referia ao clima bipolar da Guerra Fria que teria colocado para grande parte do mundo a terrível ameaça do comunismo: “No Brasil de hoje, você fala: ‘O país pode se tornar comunista’. Noventa por cento da população ri disso daí. Mas, naquela época, era um perigo iminente.”²⁶⁶

A partir disto, podemos constatar que o Exército está fazendo a sua lição de casa quando o assunto é o “movimento de 31 de março”. Se a esquerda, desde o início da redemocratização, quebrou o silêncio e expôs os horrores das torturas, coube aos militares a

²⁶⁵ CASTRO (2004), Op. cit, p.89.

²⁶⁶ CARIELLO, Rafael. Elogio de 64 ainda forma elite do Exército. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 14 nov. 2004. Caderno Brasil, p.12.

via contrária, dentro da caserna ainda se estimula a legitimação da tortura como um mecanismo eficaz do Estado contra a violência e o radicalismo. Porém, é preciso dizer que, no contexto dos anos que se seguiram à abertura política no país, há quem acredite que tanto torturados quanto torturadores pagaram altos preços. De um lado ficaram as marcas, as cicatrizes físicas e psicológicas do combate, mas do outro cicatrizes que abalaram os princípios morais de uma instituição. Por fim, a ditadura foi responsável por definhar qualquer iniciativa de convivência entre os dois lados já que, nas palavras de um ex-militante da esquerda armada, “a tortura destruiu os torturados e aniquilou, também, os torturadores, ao transformá-los de combatentes militares em verdugos, tornando-lhes o mundo incompreensível.”²⁶⁷

Desta forma, temos que o período de pós-ditadura refletiu a inabilidade do convívio entre a esquerda e os militares, deixando aflorar o sentimento de antimilitarismo. Foi neste contexto que a memória da FEB e dos ex-combatentes brasileiros sofreu uma nova operação: de “memória emprestada”, a serviço da ditadura, passamos para uma “memória atacada” em meados de 1980/90, visando desconstruir os mitos da FEB.

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: a vitória sobre os terríveis alemães na tomada de Monte Castelo. Para esta operação, Waack teve acesso a documentos sigilosos das Forças Armadas dos países envolvidos naquele conflito mundial, dentre eles EUA, Inglaterra e Alemanha, que narram a atuação da FEB na Europa, além de contar com depoimentos de veteranos alemães que lutaram na frente italiana, combatendo os brasileiros. A leitura 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. Mas *As duas faces da glória...* insiste em discutir o papel da FEB sob o prisma da estratégia militar. Segundo o autor os documentos demonstram que Monte Castelo era uma frente secundária tanto para os Aliados quanto para os alemães, uma vez que as atenções de ambos estavam voltadas para outro elevado, o Belvedere, uns 4,5 Km de distância da posição da FEB. Assim, nesta investida contra os alemães, os brasileiros teriam cumprido no Monte Castelo somente uma missão tática secundária, uma manobra de apoio ao ataque principal ao Belvedere, que teria

²⁶⁷ TAVARES, Flávio. apud. MARTINS FILHO (2002), Op. cit., p.199.

ficado a cargo da 10ª Divisão de Montanha norte-americana. Em outras palavras, “o Belvedere podia ser tomado (e foi) sem o Castelo, mas a recíproca não era verdadeira.”²⁶⁸

Segundo nos relata Waack, Monte Castelo nunca existiu para os alemães como “chave” de seu dispositivo de defesa, o nome do elevado sequer constava de qualquer comunicado oficial de divisões, exércitos e muito menos dos volumosos “Diários de Guerra” (*Kriegstagebücher*) do Supremo Comando da Wehrmacht. E se isto não bastasse para abalar a memória oficial da FEB, o autor continuava o ataque mencionando que dentre os ex-combatentes alemães entrevistados cinco declararam desconhecer que lutaram contra tropas brasileiras na guerra enquanto outros quatro diziam recordar dos brasileiros, mas que era comum associarem a FEB a uma tropa subordinada ao Exército norte-americano. Para completar, Waack destacou a visão do Estado-Maior dos EUA sobre o desempenho dos brasileiros, que em síntese poderia se afirmar que

A má impressão sobre os brasileiros fora consideravelmente reforçada pelos relatórios dos oficiais americanos em contato direto com a FEB desde o Brasil. Eles formaram do brasileiro a imagem de um soldado apático, inativo, malicioso, mal-arrumado e pouco preocupado com a higiene pessoal — mesmo reconhecendo, por partes, sua boa capacidade de resistência e, como se verá após o 21 de fevereiro, alta dose de coragem. Os oficiais não mereceram comentários muito melhores, e começar por sua alegada falta de qualidades de comando e liderança. Tudo isso os americanos costumavam atribuir a uma “mentalidade” tipicamente brasileira.²⁶⁹

Ele aponta ainda que os EUA jamais descartaram a idéia de que sua cooperação militar com o Brasil em 1944/45 resultaria em um instrumento poderoso no continente, sobretudo após o término do conflito. Então, a contribuição norte-americana teria extrapolado a venda de armas e equipamentos, na verdade importaram-se doutrinas e métodos que fizeram parte da formação dos militares brasileiros no pós-guerra, lembrou o autor. Portanto, para os norte-americanos estava claro que a eficiência dos brasileiros no *front* italiano era secundária em relação às funções que seus comandantes teriam ao voltar para a casa. “Em 1964, eles resolveram tomar nas mãos um projeto bem mais ambicioso que a

²⁶⁸ WAACK, William. *As duas faces da glória: a FEB vista pelos seus aliados e inimigos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p.94.

²⁶⁹ WAACK, Op. cit., p.148-149.

conquista de uma elevação nos Montes Apeninos”,²⁷⁰ concluiu Waack sabendo que não estava atingindo apenas a memória da FEB criada em 1945, mas principalmente aquela reelaborada durante os anos de 1960 e 1970, sob o domínio dos militares no poder. O jornalista aproveitava para atualizar ressentimentos de outras épocas.

Assim, o livro de Waack já sinalizava um tipo de releitura sobre a memória da FEB que seria predominante nos anos de 1980/90. Nada de elogios ou glorificações. Por mais que o jornalista procurasse balancear o tom de suas afirmações enfatizando que “Isso de maneira alguma diminui o valor do sacrifício dos que lutaram”,²⁷¹ ao se referir ao fato de Monte Castelo ser uma missão secundária, que nem mesmo influenciou o decorrer da batalha na Europa — ao contrário do que diz a memória oficial da FEB, considerando a conquista do elevado uma luta decisiva para os rumos da vitória dos Aliados na Itália — de nada adiantou para que Waack não se tornasse rapidamente uma *persona non grata* entre os ex-combatentes. O lançamento do livro causou uma enorme polêmica e desagradou principalmente pela associação da luta dos pracinhas com os acontecimentos de 1964. Na verdade, ainda era cedo para tocar nas feridas, mas com o retorno à democracia o caminho estava aberto para o manuseio dos ressentimentos, que imediatamente foi percebido:

Atribuir à FEB, em boa medida, a Revolução de 1964, por si só, já nos dá o calibre do historiador. [...] Não há como desconhecer que o livro foi escrito com o propósito de denegrir e de chocar. Na década de 40 os inimigos das nossas tradições tentaram comemorar o tricentenário das invasões holandesas. Na década de 70 os comunistas resolveram contestar a versão brasileira da Guerra do Paraguai; agora resolveram atacar a FEB.²⁷²

Era a vez da FEB. Para atacar as instituições militares e, em especial, os militares, era só mirar na FEB. E quando o livro de William Wack e toda a sua polêmica começavam a cair no esquecimento veio o lançamento do filme documentário *Rádio Auriverde*, do cineasta Sylvio Back, em 1991 em Curitiba (PR). Se a representação dos ex-combatentes na literatura desagradou, no cinema a indignação foi ainda maior, resultando inclusive em boicotes ao filme nas salas de exibição e em agressões físicas e verbais ao diretor. A partir de suas

²⁷⁰ Idem, p.218.

²⁷¹ Idem, p.95.

²⁷² HENRIQUES, Elber de Mello (A FEB mal interpretada. Mimeo. Rio de Janeiro, ago 1985, p. 5. AHE/FEB, Seção B-14, pasta 03) *apud*. FERRAZ (2002), Op.cit., p.334.

primeiras exposições, além de trazer muito desagrado a Sylvio Back, o filme passou a ser odiado e até mesmo banido, inclusive da história do cinema brasileiro. A ironia de *Rádio Auriverde*, dentro de um projeto desmistificador da FEB, foi compreendida por poucos na época e ainda hoje são raros os que arriscam uma crítica favorável a este documentário.

4.1 Um filme banido

“O horripilante documentário *Rádio Auriverde*”. É assim que ainda hoje se referem ao filme de Sylvio Back, como o fez o jornalista da *Folha de São Paulo* Ricardo Bonalume Neto em 2006 ao falar de autores que em 1980/90 procuraram atacar o regime militar, mas que preferiram colocar no mesmo plano a FEB.²⁷³ É claro que ele mencionava a dupla Waack/Back. Foram vários os adjetivos atribuídos ao filme e ao cineasta desde o lançamento de *Rádio Auriverde* em 1991. Chamado de “porco”, “canalha” e “nazista” por ex-combatentes da FEB por onde foi exibido o seu filme — Curitiba, Brasília e Rio de Janeiro²⁷⁴ — Sylvio Back colecionou na imprensa brasileira as mais diversas críticas. Mas entre os seus críticos há um consenso: Sylvio Back realizou o mais irônico e mordaz dos seus filmes. É por isto que *Rádio Auriverde* é um filme condenado ao esquecimento.

Dentre os poucos elogios que o filme recebeu a maioria se refere aos aspectos estéticos, no uso da paródia e do humor como armas para reinterpretar a história do Brasil. Por mais agudo que tenha sido o ataque à memória oficial da FEB, o documentário vale não pelo *o que diz*, mas *como diz*. É o que explica o crítico de cinema do *O Estado de São Paulo* Luiz Zanin Oricchio:

Pode-se dizer que o filme é sarcástico quando poderia ser apenas irônico, que melindra a memória de pessoas que bem ou mal foram envolvidas em situações-limite, que desmonta a mitologia oficial mais impõe ideologicamente uma outra versão. No entanto, tem o mérito de produzir discussão acirrada numa época de marasmo cultural, e coragem de

²⁷³ BONALUME NETO, Ricardo. Onde estão nossos heróis? *Revista Grandes Guerras: Segunda Guerra*, o Brasil em armas. Editoria Abril, São Paulo, n.13, set. 2006, p.51.

²⁷⁴ A exibição em 10 de julho de 1992 em São Paulo ocorreu normalmente, sem insultos e safanões, como acontecera em outras capitais onde o filme foi lançado. A Associação de Ex-combatentes do Brasil (AECB), seção de São Paulo, decidiu por não se manifestar para não causar mais polêmica e alimentar ainda mais a publicidade do documentário.

reinterpretar radicalmente um episódio da história recente cujos atores ainda estão vivos. O que não é pouca coisa.²⁷⁵

Já para o crítico de cinema do *Jornal do Brasil*, Carlos Alberto de Mattos, *Rádio Auriverde* deveria ser visto como “Mais que um filme sobre a FEB, é um filme sobre a imagem do Brasil num episódio de alta exposição. Cruel, panfletário, incômodo corolário de um cinema que não nasceu para agradar ou cortejar”.²⁷⁶ Mas nem todos concordaram com Mattos e Oricchio, pelo contrário, o documentário foi condenado nas páginas dos jornais exatamente pela sua ironia e humor ao tratar da memória oficial da FEB. E a própria “briga” entre os pracinhas e Back ganhou destaque. No *Jornal do Brasil* de 12 de maio de 1992 o coronel Sérgio Gomes Pereira, presidente da Associação Nacional dos Veteranos da FEB, acusou o cineasta de adulteração e calúnia.

O filme é completamente inventado da cabeça dele. Ele adulterou fotos históricas que nós lhe emprestamos de boa fé. em uma delas, onde aparecem os generais Eurico Gaspar Dutra e Mark Clark [...] ele tirou a farda dos militares da cintura para baixo e vestiu-lhes calções de futebol.²⁷⁷

Na mesma matéria Back contrapõe o coronel evidenciando que “O filme é uma homenagem aos pracinhas, é a humanização deles. Optei pelo humor para tornar o filme mais palatável”.²⁷⁸ Mas os ex-combatentes não reconheceram este aspecto humano que o cineasta diz ter perseguido.

Na época do lançamento do filme, a insatisfação dos veteranos era tanta que até o Presidente da AECB-SP, o major Samuel Silva, propôs em reunião da Diretoria, no dia 05 de agosto de 1992, processar Sylvio Back por calúnia, difamação e danos morais na Justiça Militar. O assunto foi discutido e colocado em votação, mas a solicitação foi derrotada,

²⁷⁵ ORICCHIO, Luiz Zanin (1991). As trapalhadas do Brasil na guerra na Itália. In: GOVERNO DO PARANÁ. *Sylvio Back, filmes noutra margem*. Curitiba, PR: Secretaria de Estado da Cultura, 1992, p.122.

²⁷⁶ MATTOS, Carlos Alberto de (1991). Back, lance por lance. In: GOVERNO DO PARANÁ. *Sylvio Back, filmes noutra margem*. Curitiba, PR: Secretaria de Estado da Cultura, 1992, p.15.

²⁷⁷ PEREIRA, Sérgio Gomes. apud. TINOCO, Pedro. Ex-pracinhas combatem Sylvio Back. *Jornal do Brasil*, Caderno B, 12 maio 1992, p.6.

²⁷⁸ BACK, Sylvio. apud. TINOCO, Ibidem, p.6.

recebendo dos membros da Diretoria sete votos contra.²⁷⁹ Foram contra a ação o tenente João Ferreira de Albuquerque, José Antonio Pinheiro, Daniel Lacerda, Newton Hucke, Manoel José Leonel, Jorge Mussa e Antonio P. Serra. Segundo consta na ata, o major Samuel Silva declarou na reunião que iria manter o processo contra o “sr. Sylvio Back [sic.], sob sua inteira responsabilidade”.²⁸⁰ Procurado para comentar sobre se ainda mantém o processo contra o cineasta, o major preferiu desconversar.

Mas o tenente João Ferreira de Albuquerque, vice-presidente da AECB-SP em 2006, nos conta sua versão de como se deu a decisão da Diretoria naquela reunião em agosto de 1992. Segundo ele os diretores entenderam não se tratava de assunto militar e que qualquer iniciativa neste sentido seria inócua, pois o Ministério do Exército sequer tomaria conhecimento. “Não cabia a AECB-SP propor qualquer retaliação ao filme e ao cineasta, tampouco se expor à polêmica que apenas daria mais publicidade ao documentário”,²⁸¹ ponderou o ex-combatente.

Entretanto, este tom ponderado do tenente João Ferreira de Albuquerque não combina com as opiniões da maioria dos veteranos brasileiros quando o assunto é Sylvio Back e o seu “famigerado” *Rádio Auriverde*. É o que podemos perceber na leitura das memórias do ex-combatente Nilson Vasco Gondin que se refere ao filme com muita indignação:

O “cineasta”, com seu filme “Rádio Auri Verde [sic.] – a FEB na Itália”, um filme que não diz nada, não leva a nada, com um enredo medíocre, um verdadeiro deboche, um escárnio e uma crueldade para com aqueles que deram suas vidas e sangue pela Liberdade dos Povos.²⁸²

Na verdade, para a crítica da época o humor a que Back se referia como uma estratégia narrativa para tornar o documentário “mais palatável” não agradou a ninguém, muito menos aos ex-combatentes. Segundo afirmou David França Mendes nas páginas do

²⁷⁹ A Ata de Reunião da Diretoria da AECB de 05 ago. 1992 não indica quantos votos foram concedidos a favor da solicitação do major Samuel Silva.

²⁸⁰ AECB-SP. *Livro de Atas das Reuniões da Diretoria*, n. 12, 05 ago. 1992, p.183. No mesmo livro é possível encontrar outras referências a Sylvio Back e ao seu filme nas páginas 152 (24 abr. 1991), 164 (09 out. 1991), 172 (18 mar. 1992), 181 (08 jul. 1992) e 186 (02 set. 1992).

²⁸¹ Entrevista do tenente João Ferreira de Albuquerque concedida ao autor na sala da Diretoria da AECB-SP em 18 jul. 2006.

²⁸² GONDIN (2006), Op. cit., p.72.

Jornal do Brasil de 12 de maio de 1992, o humor teria se transformado em um verdadeiro pastelão, que nos levaria a concluir que “Em *Rádio Auriverde*, entre mortos e feridos, não se salvou ninguém”. Em outras palavras, nem os pracinhas e nem o cineasta se salvaram diante do tratamento dado ao “precioso” material reunido para a montagem do filme. Nas mãos de outros documentaristas como Jorge Furtado, Eduardo Coutinho e Silvio Tendler, acreditava o crítico, o resultado seria muito mais surpreendente do que foi com Back, já que o cineasta “simplesmente não domina a narrativa o suficiente para produzir os efeitos que deseja”. E é exatamente por esta inabilidade do diretor em lidar com o material pesquisado e recuperado que o filme deveria ser censurado, declarou Mendes. Segundo ele não era por ser reverente e ufanista, nem mesmo pela falta de cuidados com a memória dos ex-combatentes que o filme deveria ser condenado, mas pela imprudência do cineasta ao perder a chance de realizar um “filme vivo e interessante”. Portanto, “O que cabe censurar (com o perdão da palavra) é justamente a perda da oportunidade. Porque, inábil, Back confunde desmistificação com pastelão, humor com galhofa, polêmica histórica com um desfilhar didático de pontos de vistas”.²⁸³ Mas uma semana depois, veio a resposta de Sylvio Back, que não perdeu a oportunidade de ser irônico com David França Mendes:

Criticar a história oficial do Brasil e a memória mumificada e ufanista da FEB, tudo bem, não é sr. David França Mendes? Mas não do “jeito” que eu faço em *Rádio Auriverde*, certo? Isso é imperdoável... E para levar adiante o seu “fígado negro”, candidamente o senhor [...] invoca textualmente a “censura” para tentar “calar” a polifonia de Rádio Auriverde. A pegada libertária, iconoclasta e desabusada do filmes está além da conta, portanto, censura nela. Crítica? Tudo bem. Censura? Não!!! Viu, sr. David França Mendes? Deduragem, não!!! Que triste ler isso... Mas a desfaçatez policial não fica aí. Candidamente, o senhor ainda se credencia a co-roteirista e codiretor do filme (que honra...), enunciando “impunemente” o que tornaria Rádio Auriverde menos “inábil” e “simplista”, diminuindo a “imperícia” do cineasta [...]. Pelo que entendi, com a sua colaboração o filme seria “inteligente”, “oportuno”, “desmistificador” e teria “humor”? É isso? Quanta bazófia, oh! God... Agradeço de coração a sua cândida tentativa de “melhorar” meu Rádio Auriverde. Infelizmente, o filme está pronto e em exibição. E da mesma forma que eu JAMAIS EM TEMPO ALGUM [grifo do autor] faria algum reparo aos seus textos, de que eles deveriam ser assim ou assado, aí então seriam “inteligentes”, “oportunos”, etc., acho uma grosseria, impertinência e estultice de sua parte meter o bedelho sujo e besta na minha criação. Rádio Auriverde — com todos os seus “defeitos” e

²⁸³ MENDES, David França. Pastelão em que ninguém se salva. *Jornal do Brasil*, Caderno B, 12 maio 1992, p.6.

“incompetência” (argh...) — fica de pé sozinho e nisso reside o seu incontornável desafio.²⁸⁴

Ainda sobre o “barulho” que *Rádio Auriverde* provocou na imprensa, vale destacar a crítica de Rubens Ewald Filho no *Jornal da Tarde*. Na leitura de um dos mais conhecidos críticos brasileiros de cinema o documentário acabou por acertar o alvo errado ao criticar e ironizar os “pobres soldados”, as verdadeiras vítimas da guerra. Por estas e outras que *Rádio Auriverde* é “injusto, infeliz e ofensivo”, ataca Ewald Filho. A crítica recai sobre como o cineasta usou o recurso dramático do “Hora Auriverde”, uma analogia a uma emissora nazista que veiculava propagandas às tropas brasileiras a fim de desmoralizá-las.

Realmente existiu uma Hora Auriverde [...] Mas não existe registro ou documento dos textos que eram falados na época. Assim, Silvio inventou um texto próprio, com meias verdades ou pura sátira. Só que esqueceu de avisar ao espectador que se tratava de uma brincadeira. Acabou colocando até denúncias verdadeiras e importantes na boca do inimigo, resultando num humor grosseiro e vulgar. [...] Com esse material, Silvio poderia ter feito uma denúncia mais concreta, mais justa, mais humana.²⁸⁵

Boris Schnaiderman, ex-combatente e literário, também se sentiu incomodado com o filme de Back. Concordou que era justo combater a glorificação pura e simples da FEB, entretanto, segundo ele, o cineasta ao buscar ansiosamente contrapor esta visão triunfalista acabou por desmerecer a participação brasileira no conflito mundial. E o maior desconforto que sentiu foi também diante do recurso dramático de “Hora Auriverde”. Segundo ele “O grande erro na realização do filme foi o modo de utilizar a voz em ‘off’. Em si, este recurso das duas vozes [ora do narrador, ora da ‘Hora Auriverde’] é legítimo, mas, no caso, ficava difícil diferenciar uma da outra, de modo que as bobagens e inverdades atribuídas à rádio nazista pareciam encampadas pelo narrador”.²⁸⁶ Era o risco que Back corria em *Rádio Auriverde*, como apontou em sua crítica no *Jornal do Brasil* Carlos Alberto de Mattos: “Dar razão a uma propaganda nazista é um dos maiores riscos a que Back se expõe em mais essa

²⁸⁴ BACK, Sylvio. Grosseira. *Jornal do Brasil*, Caderno B, 19 maio 1992, p.5.

²⁸⁵ EWALD FILHO, Rubens. Tiros no alvo errado, Back investe contra as vítimas. *Jornal da Tarde*, Variedade, 10 jul. 1992, p.18.

²⁸⁶ SCHNAIDERMAN, Boris. Uma velha história revisitada. *Folha de São Paulo*, Brasil, 06 ago. 1992, p.5.

incursão aos subterrâneos da História do Brasil.”²⁸⁷ Por este artifício estético no filme, muitos de seus críticos tacharam o cineasta de fascista, acusando-o de permitir que transparecesse na película a sua frustração pela derrota alemã, uma vez que é filho de europeus, pai judeu húngaro e mãe alemã, não judia.

Mas o risco assumido por Back foi consciente ao adotar o “Hora Auriverde” como estratégia narrativa de seu filme. Segundo o cineasta a idéia era de com este recurso propor a desmistificação das imagens assépticas da FEB na Itália — aquelas que eram oferecidas aos espectadores dos cinejornais do DIP — na tentativa de reler os fatos que levaram 25 mil brasileiros a combater na Europa. Em seu trabalho de pesquisa o diretor relata que se deparou em meio ao material bruto flagrado no *front* com cenas “impróprias” dos ex-combatentes, deixadas de lado pelo cinema de propaganda do Estado Novo e dos Aliados. Imagens valiosas, no seu entender, porque contradizem o discurso reinante nos cinejornais do DIP em que se “evitava a todo custo apresentar o verdadeiro rosto, comportamento e envolvimento da FEB no teatro de operações na Itália”.²⁸⁸ Então, Back sabia que o simples manuseio destas imagens “esquecidas” — e assim deveriam ter permanecido para a satisfação da memória “enquadrada” da FEB do pós-1945 — e o que dirá de uma montagem marcada pela ironia e o humor, eram ingredientes perigosos em se tratando de um filme documentário, como ele afirma mais tarde ao analisar um outro trabalho seu apoiado em material de arquivo, *Yndio do Brasil* (1995):

O roteiro de um documentário via de regra é fulminado pela realidade bruta apreendida pela câmera — fato que se agrava quando seu corpo narrativo compõe-se de material de arquivo captado por terceiros. Ao contrário da ficção em que o roteiro norteia filmagem e edição, e o imprevisto se autolimita, no documentário a liberdade é aparentemente ciclópica, o que amplia o horizonte do acaso e também o do risco.²⁸⁹

Um exemplo de que o tom das críticas começava a elevar é o depoimento do jornalista Joel Silveira, correspondente dos Diários Associados na Itália durante a guerra, a José Geraldo Couto na *Folha de São Paulo*. Perguntado sobre a exibição do documentário de Sylvio Back em São Paulo, a resposta não foi tão animadora, pelo contrário, diria que Silveira,

²⁸⁷ MATTOS, Carlos Alberto de (1991). Back, lance por lance. In: GOVERNO DO PARANÁ. *Sylvio Back, filmes noutra margem*. Curitiba, PR: Secretaria de Estado da Cultura, 1992, p.15.

²⁸⁸ BACK (1991), Op. cit., p.28.

²⁸⁹ BACK, Sylvio. apud. NAGIB, Lúcia. *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Editora 34, 2002, p.89.

afinal, não era um fã do cineasta. Em um tom ácido, ríspido o jornalista declarou: “Isso não é um filme — é uma patifaria, uma escrotidão. Um dia esse calhorda ainda vai fazer um filme para provar que não houve campos de concentração”.²⁹⁰ Back respondeu ao ataque na mesma matéria e, por sua vez, não deixou por menos: “Silveira vestiu uma farda de fantasia — já que nunca foi militar — e não tirou mais. O que ele faz é propaganda do Exército brasileiro. Ele não diz que o general Mascarenhas de Moraes, comandante da FEB, censurava pessoalmente as matérias que ele mandava para o Brasil.”²⁹¹

Mas a despeito de todas as condenações que *Rádio Auriverde* poderia receber na época, seus críticos não deixavam de reconhecer o trabalho de pesquisa do cineasta, recuperando um valioso material não apenas para a história política-militar do Brasil, mas também para a história dos costumes e da cultura, como afirmou José Geraldo Couto. Depois de recordar o leitor de que “Não existe documentário inocente”, que “O cinema-verdade é uma mentira” e que, portanto, “Toda reconstituição histórica é, em alguma medida, uma construção ideológica”, o jornalista procurou demonstrar que mesmo tendo acesso a um material precioso nos arquivos da BBC de Londres e nos National Archives, de Washington, Sylvio Back perdeu a chance de realizar uma grande obra cinematográfica ao recorrer a um recurso fácil: o humor.

Chega a ser desconcertante o contraste entre a beleza das imagens mostradas e a puerilidade das piadas produzidas na montagem e na narração em off. [...] Esse tipo de recurso fácil — que produz um humor de professor de cursinho — é praticado durante todo o filme, que não hesita nem mesmo em sacrificar a integridade do material inédito obtido.²⁹²

No entanto, segundo Couto, o filme merecia ser visto por seu valor documental, como um convite a mergulhar nos costumes e na cultura do país.

[..] Neste aspecto, são preciosíssimas as canções populares — sambas, marchinhas, modas de viola — desencavadas e apresentadas em gravações

²⁹⁰ SILVEIRA, Joel. *apud* COUTO, José Geraldo. Chega a SP o filme que abalou os pracinhas. *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 10 jul. 1992, p.4.

²⁹¹ BACK, Sylvio *apud* COUTO, José Geraldo. Chega a SP o filme que abalou os pracinhas. *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 10 jul. 1992, p.4.

²⁹² COUTO, José Geraldo. Humor fácil quase invalida boas imagens. *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 10 jul. 1992, p.4.

da época. A força poética de certas cenas [...] transcende a pequenez do conjunto. Mais que isso: acaba por ter efeito contrário ao aparentemente desejado, pois dá uma imagem simpática desse punhado de homens cantantes, que se sentiam muito mais à vontade com a viola nas mãos do que com o fuzil. Criticá-los por isso equivale a exaltar indiretamente a guerra e a disciplina militar. Tem gente que gosta.²⁹³

Boris Schnaiderman também concorda com Couto, as imagens transcendem o projeto de *Rádio Auriverde*, uma vez que “Aquelas cenas de documentário com soldados sambando, num momento de folga, são realmente antológicas.”²⁹⁴

Já para o articulista da *Folha de São Paulo*, Marcelo Coelho, o filme documentário de Sylvio Back não convence. A ausência de provas e depoimentos, associada a um “humor bastante deslocado”, seriam os ingredientes do insucesso do filme. Mas o verdadeiro tempero estava nas relações que os brasileiros têm com a própria história do país. Assim, o fato de não termos um culto aos heróis, segundo Marcelo Coelho, a desmistificação a que se propôs Sylvio Back não se torna tão eficiente quanto se esperava. Se os mitos já não funcionam tão bem aqui, não há o porque de sua destruição, lembrou o articulista. Desta forma, em *Rádio Auriverde* “as imagens que mostra não são capazes de diminuir o heroísmo [...] de quem estava na guerra [...]”, portanto, em contrapartida a “acidez” do filme diante da memória da FEB, Coelho é categórico ao afirmar que “Não há ironia ou humorismo de mau gosto capaz de tirar a dignidade, por mais brasileiromente subdesenvolvida, precária ou improvisada, de quem estava lá.”²⁹⁵

Como se vê, muitos dos críticos de *Rádio Auriverde* resolveram tomar as dores dos ex-combatentes, tornando-o um filme maldito. Dentre as obras de Sylvio Back, este documentário é dos poucos que não recebe quase nenhum elogio. Pelo contrário, das raras referências que lhe são feitas ainda hoje estas preferem ressaltar a investida contra a memória dos pracinhas. E entre os historiadores não é diferente. Em *Verdades e mentiras sobre a participação brasileira na guerra*, pequeno texto publicado em um especial da *Revista Nossa História* (ano 2, n.15, jan. 2005), o professor de história da Universidade Federal Fluminense (UFF) Luiz Felipe da Silva Neves²⁹⁶ responsabilizou *Rádio Auriverde* por difundir mentiras sobre os

²⁹³ COUTO (1992), Op. cit., p.4.

²⁹⁴ SCHNAIDERMAN (1992), Op. cit., p.5.

²⁹⁵ COELHO, Marcelo. Back joga com descrença na história oficial. *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 15 jul. 1992, p.4.

²⁹⁶ Luiz Felipe da Silva Neves é autor da dissertação de Mestrado *A FEB – Força Expedicionária Brasileira: uma perspectiva histórica*. Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), 1992.

primeiros passos dados pelo Brasil para integrar as Forças Aliadas no combate ao nazi-fascismo na Europa. “Há também quem acredite que os soldados brasileiros foram forçados pelos americanos a entrar no combate, como é mostrado no documentário *Rádio Auriverde*, do cineasta Sylvio Back [sic.]. Nada mais mentiroso”,²⁹⁷ ressalta o historiador.

Nas recentes teses sobre a FEB o filme de Sylvio Back e o livro de William Waack também são lembrados, mas para destacar o quanto o lançamento destas obras provocaram um imenso descontentamento entre os ex-combatentes brasileiros e uma desconfiança nas associações de veteranos da FEB em relação aos pesquisadores, algumas até dificultando o acesso ao seu acervo.²⁹⁸ Entretanto, podemos dizer que é o historiador Francisco Ferraz quem melhor localizou com destreza o lugar que o livro e o filme ocupam na construção da memória da FEB no pós-regime militar:

Por seu lado, tanto Waack quanto Back diziam que não eram “contra” os ex-combatentes, e que pretendiam oferecer uma visão da história da qual estes participaram, sem as distorções provocadas por décadas de discursos institucionais grandiloqüentes. Na verdade, ambos miraram na FEB, para acertar um alvo maior e mais poderoso, o regime militar inaugurado em 1964. Tratava-se, assim, da reação a uma memória laudatória e grandiloqüente, apropriada freqüentemente pelos setores à direita da sociedade brasileira. Contudo, os ex-combatentes, simpatizantes e mesmo membros das Forças Armadas não queriam saber de sutilezas discursivas, e reagiram com veemência.²⁹⁹

Mas para Ferraz, *Rádio Auriverde* não consegue nem mesmo cumprir a missão de ser um cinema de “vocação desideologizada da história”, como deseja Sylvio Back. Ao contrário, na leitura do historiador “o esforço por ridicularizar qualquer ato ou característica da FEB faz

²⁹⁷ NEVES, Luiz Felipe da Silva. Verdades e mentiras sobre a participação brasileira na guerra. *Revista Nossa História*, Especial O Brasil foi à Guerra, ano 2, n.15, jan.2005, p.24.

²⁹⁸ Ver FERRAZ (2002), Op.cit., p.337 e MAXIMIANO (2004), Op.cit., p.26; 37. Já em 2006, passados mais de uma década do lançamento do documentário de Sylvio Back, visitei a Associação de Ex-combatentes do Brasil (AECB) em São Paulo e fui muito bem recebido, mais de uma vez. Tive acesso às Atas de Reuniões da Diretoria sem nenhum problema. No entanto, os veteranos tinham uma enorme curiosidade (natural, é claro) em saber do que se tratava a minha pesquisa, que logo respondia que estava interessado em estudar as representações dos ex-combatentes brasileiros nos filmes documentários como *Senta a Pua!*, *A Cobra Fumou* e *Rádio Auriverde*. Mas quando mal terminava de mencionar o título do filme de Back, o semblante dos veteranos tomava outra forma e já me largavam a “ficha corrida” do cineasta. O incômodo era certo entre nós, até que eu conseguia explicar que não estava fazendo aquele trabalho para elogiar um filme ou outro, mas para procurar compreender como a participação do Brasil no maior conflito mundial foi retratado nas telas por meio do documentário. Espero ter os convencido.

²⁹⁹ FERRAZ (2002), Op.cit., p.343.

deste filme documentário uma das mais ideologizadas obras do cinema documental nacional”.³⁰⁰ Ferraz destaca que o filme não passa de uma interpretação da história da FEB, mas que, no entanto, não se deve deixar de questionar os métodos usados, uma vez que o cineasta “não reconhece que, na edição das imagens e do som, moldou o documentário para sua [grifo do autor] explicação da história da FEB, e para tanto, adotou procedimentos, no mínimo, questionáveis, para seus propósitos apregoados.”³⁰¹

A verdade é que com todas estas críticas colecionadas ao longo dos anos *Rádio Auriverde* tornou-se um filme banido, assim como o seu realizador, da história oficial do cinema brasileiro. Geralmente Sylvio Back é lembrado por *Aleluia, Gretchen* (1976), uma produção que lhe rendeu problemas com a censura do regime militar, mas no campo da não-ficção destaque para *Revolução de 30* (1980) e *República Guarani* (1982); *Rádio Auriverde* sequer é mencionado em retrospectivas do cinema brasileiro. É como se a película tivesse sido condenada ao esquecimento, extirpada da filmografia do cineasta.

Prova disto é a sua ausência em *Introdução ao documentário brasileiro*, obra de Amir Labaki³⁰² publicada em 2006. Sylvio Back é mencionado rapidamente por *Revolução de 30* quando o autor se refere aos filmes de arquivo, tendência inaugurada no Brasil a partir dos anos de 1980; o filme de Back é apontado juntamente com *Getúlio Vargas* (Ana Carolina, 1974), *Anos JK- uma trajetória política* (1980) e *Jango* (1984), ambos de Silvio Tendler, como expoentes deste tipo de documentário. No entanto, apesar de *Rádio Auriverde* seguir a mesma linha, recorrendo a imagens de arquivos para construir uma representação da FEB, o balanço da década de 1990 fica a cargo de produções de documentaristas já consagrados e de outros nomes até então desconhecidos: *Uma avenida chamada Brasil* (Octávio Bezerra, 1990), *Conterrâneos velhos de guerra* (Vladimir Carvalho, 1990), *Hip Hop SP* (Francisco César Filho, 1990), *Esta não é a sua vida* (Jorge Furtado, 1991), *Socorro nobre* (Walter Salles, 1995), *32-A guerra civil* (Eduardo Scorel, 1995), *O cineasta da selva* (Aurélio Michiles, 1996), *O velho – a história de Luiz Carlos Prestes* (Toni Venturi, 1997), *Santo Forte* (Eduardo Coutinho, 1998), *Notícias de uma guerra particular* (João Moreira Salles e Kátia Lund, 1999), *Nós que aqui estamos por vós esperamos* (Marcelo Masagão, 1999), *O rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas* (Paulo Caldas e Marcelo Luna, 1999) e *Fé* (Ricardo Dias, 1999).

³⁰⁰ FERRAZ (2002), Op.cit., p.338.

³⁰¹ Idem, p.339.

³⁰² Amir Labaki é diretor e organizador do Festival É Tudo Verdade, um dos principais eventos de filme documentário na América Latina.

O que houve a partir de 1990 foi um pleno revigoramento da produção do gênero no país, mas que, por sua vez, é devedor de todo um debate iniciado pelos jovens realizadores da década de 1960, permitindo inclusive ao documentarismo brasileiro uma maior liberdade, admite Amir Labaki.³⁰³ E *Rádio Auriverde* nesta história toda? Mesmo reconhecendo que foi a geração de Sylvio Back que possibilitou uma estética mais despojada para o nosso cinema de não-ficção, Amir Labaki não encontrou um lugar para o diretor e seu filme em sua retrospectiva.

Em outra seleção, desta vez compreendendo o documentário na América Latina, nenhum dos filmes de Back são citados. Em *Cine documental em América Latina*,³⁰⁴ livro organizado por Paulo Antonio Paranaguá em 2003, os cineastas brasileiros que mereceram destaque foram Humberto Mauro, Geraldo Sarno, Vladimir Carvalho, Eduardo Coutinho e João Moreira Salles. Já entre as películas escolhidas para representar a produção nacional estão os “clássicos” *No paiz das amazonas* (Silvino Santos e Agesilau de Araújo, 1921) e *São Paulo, a symphonia da metrópole* (Rodolpho Rex Lustig e Adalberto Kemeny, 1929) e o trabalho etnográfico de Luiz Thomaz Reis *Ao redor do Brasil: aspectos do interior e das fronteiras brasileiras* (1932). De um total de 50 filmes selecionados completam a lista mais 12 documentários brasileiros, entre eles *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1960), *Di* (Glauber Rocha, 1977), *Ilha das Flores* (Jorge Furtado, 1989) e *Rocha que voa* (Eryk Rocha, co-produção Brasil-Cuba, 2002).³⁰⁵

Injustiçado ou não, Sylvio Back saiu em defesa de sua filmografia. Como se costuma dizer foi um dos raros diretores a fazer um cinema engajado estética e politicamente fora do eixo Rio-São Paulo e, por sua vez, o seu isolamento em Curitiba o afastou dos modelos estéticos e pensamentos político-ideológicos que marcaram o cinema nacional, em especial os dos anos de 1960 e 1970.³⁰⁶

³⁰³ LABAKI, Amir. *Introdução ao documentário brasileiro*. São Paulo: Francis, 2006, p.75.

³⁰⁴ PARANAGUÁ, Paulo Antonio (org.). *Cine documental em América Latina*. Madrid, Espanha: Ediciones Cátedra, 2003.

³⁰⁵ A lista completa dos filmes brasileiros selecionados é a seguinte: *No paiz das amazonas* (Silvino Santos e Agesilau de Araújo, 1921), *São Paulo, a symphonia da metrópole* (Rodolpho Rex Lustig e Adalberto Kemeny, 1929), *Ao redor do Brasil: aspectos do interior e das fronteiras brasileiras* (Luiz Thomaz Reis 1932), *O mestre de Apipucos e o poeta do Castelo* (Joaquim Pedro de Andrade, 1959), *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1960), *A condição brasileira* (produção de Thomaz Farkas, 1964-1970), *Migrantes* (João Batista de Andrade, 1972), *Di* (Glauber Rocha, 1977), *Imagens do inconsciente* (Leon Hirszman, 1983-1986), *O som ou o tratado de harmonia* (Arthur Omar, 1984), *Ilha das Flores* (Jorge Furtado, 1989), *A arca dos Zo'é* (Vicent Carelli e Dominique Gallois, 1993), *Banana is my business* (Helena Solberg, co-produção EUA-Brasil, 1995), *Socorro nobre* (Walter Salles, 1995) e *Rocha que voa* (Eryk Rocha, co-produção Brasil-Cuba, 2002).

³⁰⁶ BACK, Sylvio apud. NAGIB (2002), Op. cit., p.85. Segundo o cineasta foram raros os diálogos que ele manteve com o grupo do Cinema Novo, mas assume que toda a efervescência oriunda das produções dos anos de 1960, permeadas pelas reflexões sobre a cultura brasileira, deixaram marcas indiscutíveis em sua forma de pensar e fazer cinema. Suas principais referências do período foram: *Vidas Secas* (de Nelson Pereira dos Santos), *A Hora e Vez de Augusto Matraga* (Roberto Santos), *O Padre e a Moça* (Joaquim Pedro de Andrade), *São Paulo S/A*

Em uma carta-ensaio “Por um anti-doc”, o cineasta expressa o seu ressentimento de, juntamente com outros diretores, ser excluído de “uma certa historiografia hegemônica do cinema brasileiro”. Procurando responder ao artigo de Felipe Bragança na *Revista Contracampo* (n.60, 2004), “Eu não vou falar sobre documentário brasileiro”³⁰⁷, Back se mostra indignado com a maneira com que o articulista rejeita o fato de existir um estilo de documentário brasileiro, ignorando que “há mais de vinte anos, com *Revolução de 30*, inaugurei no cinema brasileiro um estilo de colagem com filmes de arquivo” — que ele retomaria em *Rádio Auriverde*. Segundo o diretor, o autor “aparentemente” também ignora que “há mais de duas décadas, com *República Guarani* inaugurei no cinema brasileiro a ‘dramaturgia da entrevista’”, um outro estilo que ganhou força nos anos de 1980 em seus filmes como *Vida e Sangue de Polaco*, *O Auto-Retrato de Bakun* e *Guerra do Brasil*. Desta forma, Sylvio Back procurou ressaltar o que ele acredita ser incontestável e que a “camisa-de-força estética e ideológica” do articulista não lhe permitiu perceber: “Um dado, porém, é líquido e inquestionável: o documentário brasileiro dos últimos quarenta anos existe (também) porque a minha obra existe!”³⁰⁸

Sobre as críticas a *Rádio Auriverde*, Sylvio Back acredita que elas foram mais dirigidas à sua pessoa do que ao próprio filme. Mesmo os elogios à pesquisa das imagens não escondiam o veredicto: “Não só o filme se tornou imperdoável, eu me tornara imperdoável”. A verdade é que a indignação de seus críticos não estava no fato do diretor ter encontrado “sobras” de películas que antes tinham sido rejeitadas “por absolutas razões de Estado” — pelo contrário, aí residia a maior contribuição de seu filme — mas na maneira como ele as intercalou aos fragmentos dos cinejornais estatais, acrescentando um ingrediente explosivo: o humor. Assim, logo que *Rádio Auriverde* entrou em cartaz as revoltas se voltaram contra o cineasta que imediatamente percebeu que “O humor corrosivo e cruel do filme acabou se voltando contra mim, não contra a iconoclastia com que as denúncias vêm à tona”. Uma constatação que deixou Back sem entender os motivos pelo qual queriam apedrejá-lo nas portas das salas de exibição

(Luis Sérgio Person), *Noite Vazia* (Walter Hugo Khouri), *Barravento e Terra em Transe* (Glauber Rocha) e *São Bernardo* (Leon Hirszman). Ver BACK, Sylvio. Meus filmes são melhores do que eu (1998). In: *Dossiê Back*, p.29 (Arquivo digital enviado pelo autor).

³⁰⁷ Este artigo está disponível no seguinte endereço eletrônico: <<http://www.contracampo.com.br/60/naoemdocumentariobrasileiro.htm>>. Acessado em 2 jul. 2008.

³⁰⁸ BACK, Sylvio. Por um antidoc (2004). In: *Dossiê Back*, p.65 (Arquivo digital enviado pelo autor).

[...] já que as imagens eu as recolhi, todas inéditas, em arquivos públicos e privados dos Estados Unidos e os textos levam a rubrica da própria FEB. Eles mesmos se ridicularizaram, se criticaram, deploraram a incompetência de generais e da tropa que custou a vida de quase quinhentos brasileiros e a loucura de centenas de outros.³⁰⁹

Ainda no calor dos acontecimentos Sylvio Back descreve o porquê de seu filme ser o mais odiado da história, listando os principais “pecados” cometidos por *Rádio Auriverde*:

[...] peca por debochar de um tabu da nacionalidade; não peca por ser um mau filme; peca por desmistificar o que deveria permanecer indemistificável; não peca pelo rigor e ineditismo de sua pesquisa histórica e iconográfica; peca pela coragem e o destemor em mexer numa ferida que parecia cicatrizada; não peca pela sua linguagem inovadora dentro do panorama mobralesco do documentário brasileiro; peca pelo seu caráter desideologizado, pela inexistência de um corrimão ideológico que lhe aponha um rótulo de oportunidade; não peca por investir na desobstrução do entulho da história do Brasil (e, por extensão, das Forças Armadas); peca pelo seu humor e ironias escrachadas; não peca por mostrar o avesso dos heróis de lata e a glória de fancaria da FEB na Itália.³¹⁰

Por onde o filme foi exibido no Brasil provocou confusão. Não foi diferente na 24ª edição do Festival de Brasília em 1991, quando *Rádio Auriverde* foi selecionado para a competição por um júri de jornalistas. A chegada de Back ao Cine Brasília foi muito tumultuada, tendo o cineasta de ser acompanhado por dois seguranças. Do lado de fora do festival, ex-combatentes distribuíam panfletos condenando o filme e o seu diretor. Mesmo debaixo de muita vaias e gritarias o filme foi exibido. “Para neutralizar os protestos, concordei que *slides* com a versão ‘chapa branca’ da FEB antecedessem a projeção. Vencíamos, o filme e o Festival que, nesta hora, reiterava sua vocação libertária [...]”, nos conta Sylvio Back que de todas as suas participações na competição, desde quando faturou dois “candangos” (melhor atriz e melhor cartaz) com o seu primeiro longa-metragem *Lance*

³⁰⁹ BACK, Sylvio. Público & crítica (1991). In: *Dossiê Back*, p.238 (Arquivo digital enviado pelo autor).

³¹⁰ BACK, Sylvio. Por que o meu filme é o mais odiado da história (1991). In: *Dossiê Back*, p.243 (Arquivo digital enviado pelo autor).

Maior (1968), nenhuma se compara a de 1991, envolta a enorme polêmica causada por *Rádio Auriverde* que até virou manchete nacional.³¹¹

A verdade é que antes mesmo de chegar às salas de exibição *Rádio Auriverde* já trazia um certo desconforto ao seu realizador. A Embrafilme era uma das parceiras na produção do documentário,³¹² mas em meados de 1990 a estatal começava a ser “demolidada” pelo governo de Fernando Collor de Mello. Segundo Back, um pequeno grupo de cineastas, que ele denomina de “interventores colloridos”, aproveitou da situação para vingarse de produtores e cineastas do Cinema Novo, e acabaram por implodir todos os contratos, inclusive o do diretor de *Rádio Auriverde*. A saída para finalizar o filme foi a venda de um imóvel, o segundo que o cineasta perdia em função do amor à sua arte.³¹³

Passados quatro anos da enorme confusão de *Rádio Auriverde* com os ex-combatentes, com o Exército e com a crítica no Brasil, o diretor foi convidado a realizar uma turnê por 25 cidades de norte a sul da Itália com o seu longa-metragem. O convite tinha partido da *Cineteca di Bologna* e do crítico e roteirista Mario Cereghino. Na ocasião, durante dois meses exibindo o filme aos italianos, Sylvio Back pôde ter a clara dimensão dos significados de seu documentário no país em que os brasileiros lutaram. Ele nos conta que os *partisans* (a guerrilha local que lutou para a libertação da Itália) que assistiram ao filme e depois participaram dos debates pós-projeções, não se surpreenderam com a irreverência e a ironia do filme, mas, sim, com o fato de saberem que brasileiros alguma vez estiveram na Itália para combater o nazi-fascismo. Segundo o diretor isto só demonstrava o desconhecimento que o italiano tem sobre a atuação da FEB em seu território.

³¹¹ BACK, Sylvio. Brasília das polêmicas (1998). In: *Dossiê Back*, p.119 (Arquivo digital enviado pelo autor). Segundo o cineasta suas participações no festival sempre foram permeadas de polêmicas. A primeira foi com a seleção de *Aleluia*, *Gretchen* em 1976 que teria sofrido boicote por parte de Alberto Cavalcanti que presidia o júri; o filme não tinha agrado o nosso cineasta mais conhecido na Europa, que em uma conversa informal teria dito que “eu era um abusado [o Sylvio back], não tinha vivido a tragédia da guerra, que o filme soava falso”. O vencedor daquela edição foi *Xica da Silva*, de Cacá Diegues. Em 1982 não foi diferente com *República Guarani*, o único filme em competição que não era distribuído pela Embrafilme, patrocinadora do festival. Na manhã do dia das premiações os repórteres começaram a procurar Back para conceder entrevista, o seu filme teria sido o vencedor. No entanto, houve uma “estranha” segunda convocação dos jurados pela manhã e um outro filme foi premiado: *Tabu*, de Júlio Bressane. *República Guarani* teve que contentar com os de “melhor roteiro” e “melhor trilha sonora”.

³¹² Desde o início de 1970, a Embrafilme foi a principal parceira da maioria dos cineastas brasileiros que encontravam na estatal largo apoio para as suas realizações em longa-metragem. No caso de Sylvio Back, *Aleluia*, *Gretchen* (1976), *Revolução de 30* (1980), *Guerra do Brasil* (1987) e *Rádio Auriverde* (1991) foram filmes que contaram com este apoio, encerrado com o governo de Fernando Collor de Mello.

³¹³ BACK, Sylvio. Meus filmes são melhores do que eu (1998). In: *Dossiê Back*, p.50-51 (Arquivo digital enviado pelo autor). O primeiro foi em função das dívidas acumuladas com *A Guerra dos Pelados* que nos anos de 1970 foi um enorme fracasso de bilheteria.

Em outras exibições, houve até quem perguntasse ao diretor sobre os filmes que lhe teriam inspirado a realização de *Rádio Auriverde*. Entretanto, para os italianos era impossível não comparar com *O incrível exército de Brancaleone* (1970), obra-prima de Mário Monicelli, provocando intensas gargalhadas na platéia, como nos relata o cineasta:

E quando me preparava para responder que o cinema sobrevivente, os relatos dos ex-pracinhas e a literatura oficial jactante da FEB, eram uma fonte de humor e horror inesgotáveis, meio timidamente — como se temesse ofender-me — o espectador remetia-se à incompetência e confusões protagonizadas pelo exército fascista italiano na Etiópia em 1934/36. E, fatalmente, lembrava do antológico filme de Mario Monicelli, *O Incrível Exército de Brancaleone* (*Armata Brancaleone*, 1970). As platéias explodiam numa acachapante gargalhada — eco da mesma que eu ouvia repetidas vezes durante as sessões.³¹⁴

Segundo Sylvio Back, a platéia italiana “captou de imediato o caráter desideologizado do filme e sua montagem desmobilizadora das imagens *fake* produzidas por Vargas e pelos Aliados”. Então, *Rádio Auriverde* teria convencido pelo simples fato de não ter assumido como verdadeiras as mensagens dos cinejornais de propaganda política da época. E, para o conforto do cineasta, entre os italianos “Ninguém deixou de entender o antimilitarismo do filme”,³¹⁵ ressentimento que, por sinal, é o invólucro deste documentário que não se contenta apenas em investir contra as instituições militares, mas ataca a memória dos ex-combatentes brasileiros em um gesto de deboche raramente aceito.

Rádio Auriverde, ao invés de cutucar malvadamente (*sic*) os pracinhas, deveria é tão-somente condenar a ditadura Vargas e o estamento militar germanófilo e anti-semita que o sustentava. Mas não, o filme também investe contra os “coitados” dos soldados da FEB, contra aqueles que, contemporâneos de uma ditadura feroz, não entendiam porque lutavam contra o nazi-fascismo de além-mar, contra aqueles que transformaram a convocação para a guerra num alegre piquenique.³¹⁶

³¹⁴ BACK, Sylvio. O incrível exército da FEB (1995). In: *Dossiê Back*, p.240 (Arquivo digital enviado pelo autor).

³¹⁵ Idem. O incrível exército da FEB (1995). In: *Dossiê Back*, p.241 (Arquivo digital enviado pelo autor).

³¹⁶ Idem. Por que o meu filme é o mais odiado da história (1991). In: *Dossiê Back*, p.244-245 (Arquivo digital enviado pelo autor).

E Back sabe que foi isto que tornou o filme e ele imperdoáveis, ao constatar que “Ninguém está a fim de ver o pracinha em carne e osso, humanizado”.³¹⁷ Contentam-se com o mito.

4.2 Rádio Auriverde e a desconstrução de uma memória

As décadas de 60/70 foram anos gloriosos — apesar de tudo, da ditadura, dos amigos e parceiros de idéias, mortos e desaparecidos, da censura, do “milagre econômico”. Para aqueles que sofreram o exílio em seu próprio país, todas as “verdades” e as “certezas” até então acumuladas e camufladas por emblemas e palavras de ordem heróicas e definitivas, ficaram literalmente sem calças. Quem tem medo de poeta? Passei a duvidar de tudo. Menos da democracia, sou um “liberal extremado”, como diria Paulo Francis. (Sylvio Back, 1978)

Não há epígrafe melhor para definir o cinema de Sylvio Back e o que está impresso em seus filmes comprometidos com uma desconstrução “das verdades históricas”. Em *Rádio Auriverde* ele pega a gloriosa e triunfal memória da FEB de “calças curtas”, deixando apavorados aqueles que a tinham como único reduto simbólico: o Exército. Quem tem medo de poeta?

Com um compromisso poético com a realidade e reflexivo com o cinema, Sylvio Back desconfia dos heróis e das vitórias da FEB, para que no seu filme transpareça o humano do ex-combatente, daquele que aparece alegre, sambando, dando cambalhotas diante das câmeras no *front*, mas que logo é substituído pelo soldado viril e corajoso, apto a combater o inimigo, imagem-clichê fabricada pela mística dos tempos de guerra, mas que perdura nos anos de “paz”.³¹⁸

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-

³¹⁷ BACK, Sylvio. Por que o meu filme é o mais odiado da história (1991). In: *Dossiê Back*, p.245 (Arquivo digital enviado pelo autor).

³¹⁸ Se nos remetermos aos anos de 1960/70 no Brasil e à memória da FEB tomada de “empréstimo”, como procurei demonstrar, veremos que o termo “paz” não é tão apropriado. Em plena ditadura os heróis de 1945 continuaram sendo “convocados” para lutar, mas desta vez contra a ameaça do comunismo.

câmera ou da tomada”, mas que, por “medidas de segurança”, foi descartado 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, como apontam os críticos, mas a confusão soa interessante ao diretor que “jogando” com a ficção e o documentário cria um mundo “fascinante como um espelho embaçado”. Tudo isto porque “Documentário é sempre uma farsa, uma ficção. Nos meus filmes procuro misturar tudo, exatamente, porque doc [sic.] e ficção acabam se imbricando.”³¹⁹

A questão é que Sylvio Back tem o mesmo respeito pelas imagens de época, de arquivo e pelas ficcionais ou entrevistas; não importa o tempo e espaço em que foram produzidas, o que vale são as circunstâncias desta produção, o *como* e o *que* elas velam e (des)velam. Assim, *Rádio Auriverde* é um “antidocumentário” nos termos do seu realizador, que diferentemente dos documentários expositivos, prontos para explicar tudo sem dar chances à imaginação do espectador, não procura ditar verdade alguma, muito menos sacralizar heróis nacionais; um cinema originalmente “desideologizado”, sem compromissos político-ideológicos — não que a arte de Back não seja ideológica —, mas com “engajamento moral, humanista e de irresgatável respeito ao ‘outro’ e ao dissenso”, como prefere o diretor.³²⁰

E 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 (elemento que irei explorar mais adiante). É a ironia que auxilia Back a narrar a “funesta” aventura dos pracinhas na Itália, um mergulho na história que, por sinal, fascina o cineasta. Mas porque esta “perseguição” com a história? Sylvio Back responde de prontidão que

Pressinto algo erótico nessa investigação não-científica, assimétrica de e sobre personagens e circunstâncias que a historiografia oficial, ou aquela guindada a interesses partidários e ideológicos, procura eleger como

³¹⁹ BACK, Sylvio. Meus filmes são melhores do que eu (1998). In: *Dossiê Back*, p.59 (Arquivo digital enviado pelo autor).

³²⁰ BACK, Sylvio. Por um antidoc (2004). In: *Dossiê Back*, p.63 (Arquivo digital enviado pelo autor).

definitiva, indiscutível, sagrada. [...] Essa recusa, essa desconfiança em aceitar qualquer palavra final é que me move rumo ao desconhecido.³²¹

Neste sentido, o cinema de Sylvio Back é desconfortável. Não é um cinema de certezas e nem de mitificações, mas de provocações, como define o próprio cineasta, em que o espectador é convidado a pensar, ao invés de pensarem por ele enquanto curte anestesiado o espetáculo de sombras no conforto uterino da sala de exibição. E o seu trabalho torna-se ainda mais provocativo quando resolve-se aventurar pelo passado, ainda mais compromissado em desvelar o sagrado e o heróico que cobrem os rearranjos ideológicos e políticos da nossa história, principalmente aquela marcada pelo discurso oficial. É o caso da memória da FEB, submetida ao longo dos anos a alguns enquadramentos como pudemos perceber. Assim, em seus filmes não há santos nem heróis, mas homens e mulheres comuns que, ao invés de protagonistas de um passado imaculado como verdadeiro, são sujeitos representados como de carne e osso, passíveis de erros políticos, de traições, de autoritarismo e até mesmo de afeto.

Mas em relação a Sylvio Back é importante percebermos o quanto a temática da guerra o encanta, marcando indiscutivelmente a sua filmografia. Está aí uma pista para começarmos a compreender *Rádio Auriverde*.

A sua primeira investida no tema foi *A Guerra dos Pelados* (1971), preconizando o Sul do Brasil como um *lugar* ainda a ser explorado pelo cinema nacional. O filme retrata a Guerra do Contestado (1912-1916), uma disputa pela terra no interior de Santa Catarina e Paraná, envolvendo de um lado os sertanejos e do outro o governo e os interesses de uma empresa multinacional. Na película de Back toma corpo um dos conflitos mais sangrentos do sul do país, em que o Exército nacional fora convocado a intervir, mas os “pelados” — como ficaram conhecidos os populares por serem pobres (não terem nada) e rasparem a cabeça para não serem confundidos com o inimigo fardado que, por sua vez, nutria uma vasta cabeleira — resolveram reagir. Assim, segundo Carlos Alberto de Mattos, foi com *A Guerra dos Pelados* que o cineasta começou a traçar o maior desafio de sua carreira: o corpo-a-corpo com a história oficial. O crítico do *Jornal do Brasil* não dispensa elogios à película:

³²¹ BACK, Sylvio. Cinema desideologizado (1987). In: *Dossiê Back*, p.13 (Arquivo digital enviado pelo autor).

Mesmo sem forçar comparações bombásticas, pode-se reconhecer em "A Guerra dos Pelados" um equivalente sulino do glauberiano "Deus e o Diabo na Terra do Sol". Recriando livremente episódios da Guerra do Contestado (Santa Catarina, anos 10), o filme engendra um cruzamento semelhante de motivações políticas e impulsos irracionais, apontando para uma antropologia da luta popular.³²²

Produzido durante a ditadura militar, o filme teve o roteiro várias vezes censurado, sendo que as próprias filmagens foram monitoradas por “secretas”, encarregados pelo regime de “passar a ficha” do que acontecia nos bastidores. Segundo o diretor logo todos da equipe já os tinham identificado e eles acabaram participando como figurantes nas cenas de batalha. Entretanto, a censura não perdoou *A Guerra dos Pelados* que penou seis meses em Brasília, para só depois ser liberado com cortes nas “cenas perigosas”.³²³

O outro mergulho na história ficaria a cargo de *Aleluia, Gretchen* (1976), filme que definitivamente alavancou a carreira de Sylvio Back, rendendo-lhe 15 prêmios. “Com ele acho que fiz uma espécie de acerto de contas com a minha origem étnica”, comentou o cineasta que desta vez se aventurou a narrar a saga de uma família de imigrantes alemães que, fugindo ao nazismo, acabou por se alojar em uma cidade do Sul do Brasil. O filme trata do envolvimento destes imigrantes com o Integralismo em 1937 e, posteriormente, em 1950, com os ex-oficiais da SS que a família Kranz recebe gentilmente em seu Flórida Hotel, enquanto aguardam a chance de embarcarem a caminho da Argentina.

Pela temática e pelas cenas de tortura era óbvio que *Aleluia, Gretchen* não escaparia ileso da censura cinematográfica da ditadura militar. Foi mutilado em quase três minutos, mas os cortes foram mais de ordem moral do que política; exigia-se que fosse extirpada da película a antológica cena em que os adolescentes da Juventude Hitlerista brasileira, depois de exercícios e marchas, resolvem jogar futebol pelados. No entanto, segundo o cineasta, enquanto o filme “ia passando nas capitais, sob pena de ser flagrado pelos fiscais da censura, ‘discretamente’ fui [o diretor] recolocando as cenas de volta nas cópias. Duas semanas depois, o filme era exibido na íntegra pelo Brasil afora!”³²⁴ Mas em sua cidade natal, Blumenau (SC), *Aleluia, Gretchen* não agradou, o cineasta passou a ser uma *persona non grata* nas redondezas:

³²² MATTOS (1991), Op.cit., p.10-11.

³²³ BACK, Sylvio. Meus filmes são melhores do que eu (1998). In: *Dossiê Back*, p.40 (Arquivo digital enviado pelo autor).

³²⁴ Ibidem, Idem, p.40-41.

“Tornei-me imperdoável para os velhos e neonazistas enrustidos que ainda influem na vida acadêmica, pública e empresarial de Blumenau”, confessou indignado.³²⁵

Quase dez anos depois, apaixonado pelo Paraguai após realizar *República Guarani* (1982), Sylvio Back resolveu retomar o seu “erotismo” com o passado. Agora o seu objeto de “prazer” era o conflito armado mais sangrento da América do Sul que envolveu Brasil, Argentina, Uruguai e Paraguai. Em um documentário marcado pela ficção, intercalando a história oficial, o imaginário popular e as interpretações de militares, cronistas e historiadores, o cineasta procurou (re)construir um dos mais importantes episódios da história dos povos sul-americanos: a Guerra do Paraguai (1864-1870).

O longa-metragem *Guerra do Brasil* (1987) foi audacioso ao mostrar um Exército brasileiro criminoso, liderado pelo Duque de Caxias. Cruzando informações paraguaias, brasileiras e argentinas, o cineasta denuncia o escandaloso saque que as tropas aliadas protagonizaram em Assunção, em que até túmulos foram violados. Já amadurecido o seu cinema desideologizado Sylvio Back debruçou-se sobre os fatos sem temer, sabendo que em alguns casos nem mesmo os “heróis” seriam absolvidos:

Desvesti o filme de qualquer conotação ideológica para tentar alcançar guerreiros e acontecimentos antes deles terem sido reelaborados a fim de obscurecer o seu viço de nascença. Procurei capturá-los antes do mito, em carne-e-osso, portanto antes que contemporâneos e pósteros os manipulassem à sua imagem e semelhança. Sem contudo absolvê-los.³²⁶

Com *Guerra do Brasil* o cineasta acertava em cheio a memória laudatória do Patrono do Exército Brasileiro, mas o ataque à instituição militar não cessaria. Mais tarde, em 1991, era chegada a vez da Força Expedicionária Brasileira (FEB). Não havia alvo melhor do que desmontar os mitos e as glórias de uma batalha além-mar que os militares não cansavam (e ainda não cansam) de aplaudir. No entender do Exército Brasileiro o desempenho da FEB na Itália teria sido decisivo para a vitória final.³²⁷

³²⁵ BACK, Sylvio. Meus filmes são melhores do que eu (1998). In: *Dossiê Back*, p.21 (Arquivo digital enviado pelo autor).

³²⁶ BACK, Sylvio. Esquecimento oficial II (1987). In: *Dossiê Back*, p.194 (Arquivo digital enviado pelo autor).

³²⁷ Isto pode ser confirmado como um discurso ainda presente entre os militares a partir de um vídeo institucional do Exército Brasileiro produzido em 2005 para comemorar os 60 anos da participação do Brasil na Segunda Guerra Mundial. A narrativa em *off* enfatiza que “Há sessenta anos milhares de brasileiros deixaram seus lares para lutarem em prol da liberdade e da democracia mundiais. Enfrentando todos os tipos de

Mas de onde vem tanto interesse pela guerra? E qual a origem de tamanha repulsa às instituições militares?

O primeiro pode ser explicado pela sua origem, filho de pai judeu húngaro e mãe alemã, não judia, imigrantes que fugidos do nazismo em 1935 fixam moradia em Santa Catarina, Sylvio Back experimentou em sua infância uma “outra guerra” travada no Sul do Brasil entre os anos de 1930 e 1940, quando os estrangeiros e descendentes de alemães e italianos foram decretados oficialmente inimigos do Estado brasileiro. Na época, era comum os imigrantes destas nacionalidades terem no seu cotidiano o medo como companhia; em Florianópolis, Joinville, Blumenau e em outras cidades as multidões enfurecidas apedrejaram casas e lojas com nomes em alemão, picharam insultos em paredes e muros, além de humilhar os estrangeiros nas ruas. Para os descendentes de alemães e italianos a vida no Sul do Brasil, e em outros Estados certamente, tinha se tornado um transtorno, é o que nos mostra Marlene de Fáveri; eram proibidos de viajar sem ordem policial, suas contas bancárias foram bloqueadas, eram proibidos de ler jornais e livros em língua estrangeira; possuir ou ouvir rádio podia levar à prisão por suspeita de espionagem. E a construção desta imagem do alemão e do italiano como inimigo dava oportunidade para denúncias, muitas vezes infundadas. Muitos foram presos por terem sido flagrados falando ou rezando em sua língua nativa, um crime para a época; se o sujeito falasse italiano, imediatamente era classificado como fascista; em alemão, nazista. Assim, considerados “elementos indesejáveis”, os alemães, italianos e seus descendentes eram tirados de circulação e enviados para campos de concentração no Estado. Porém, segundo aponta Fáveri, nem sempre eram os brasileiros que denunciavam, os próprios estrangeiros e descendentes o faziam em troca de benesses ou mesmo como prova de brasilidade.³²⁸

Então, o medo de ser preso, de sair às ruas, o medo do outro, do vizinho tinha se tornado um sentimento constante nas cidades de Santa Catarina, durante a Segunda Guerra Mundial, como demonstrou Fáveri. Práticas de violência contra os descendentes e estrangeiros tinham se tornado comuns, como a de obrigá-los a engolir óleo de motor em um ritual de batismo a caminho da brasilidade, ato de humilhação que os forçava a negar sua cultura e seus valores. Entretanto, sem naturalizar a questão, a autora nos dá os motivos de

adversidades desempenharam papel decisivo para a vitória final. Uma homenagem do povo brasileiro aos seus heróis. Força Expedicionária Brasileira, sessenta anos de glória”. Disponível em <<http://www.exercito.gov.br/04pubinter/filmoteca/videos.htm>>. Acessado em 04 jul. 2008.

³²⁸ FÁVERI, Marlene de. *Memórias de uma (outra) guerra: cotidiano e medo durante a Segunda Guerra em Santa Catarina*. Florianópolis, SC: Editora da UFSC, 2005, p.252.

tanta crueldade: “em Santa Catarina, a intolerância para com os estrangeiros e descendentes era também uma resposta aos preconceitos destes para com os brasileiros, e de larga data.”³²⁹

Então, foi neste contexto marcado por ressentimentos que Sylvio Back cresceu. Desde cedo, o “alemãozinho” teve que ir para a escola sem saber falar uma palavra em português; a professora acreditava que se tratava de retardo mental, nos conta o cineasta que em casa levava para cama recortes de jornais para aprender o idioma, mas sem sotaque. No entanto, em casa o terror ficava por conta da polícia política do Estado Novo:

Recordo o DOPS, subindo/descendo escadas, abrindo cômodos, buscando possíveis paredes falsas, com improvável rádio transmissor escondido (as denúncias não morrem nunca!) e, muito “zelosos”, ante o pavor de mamãe e da vó Omi, levaram dezenas de encadernações e toda série de Karl May (os desenhos de Wilhelm Busch eu escondera, ah! ah! ah!). A “subversão” terminava no velho oeste à moda prussiana.³³⁰

Já a “subversão” Sylvio Back conheceria em meados de 1960, durante os prenúncios do golpe militar. Naquela época ele já tinha mudado para Curitiba onde trabalhava como jornalista e investia tempo e dinheiro em seus filmes amadores, geralmente curtas-metragens em 16mm. Ainda presidia o Clube de Cinema do Paraná, responsável por exhibir e discutir as produções do cinema brasileiro daquele período. Mas o cineclubes logo seria fechado pelo DOPS sob a alegação de ser um “ninho de comunistas”.³³¹ A atividade jornalística no *Última Hora*, já durante o regime militar, lhe rendeu o nome em um IPM (Inquérito Policial Militar), juntamente com mais 30 amigos jornalistas. O processo transcorria desde 1964 e o crime: delito de opinião. A sorte do cineasta e de seus companheiros foi que o inquérito foi suspenso graças a um *habeas corpus* coletivo. Semanas depois era decretado o AI-5, o regime definitivamente fechava o cerco contra os “subversivos” e intensificava a repressão. Sobre esta fase o cineasta relembra que:

Naquela época, fiquei muito assustado. Faziam umas perguntas ridículas, tipo se a gente recebia dinheiro de Moscou ou de Pequim, que mal e mal

³²⁹ Ibidem, Idem, p.127.

³³⁰ BACK, Sylvio. Hóspede de si mesmo (1977). In: *Dossiê Back*, p.154 (Arquivo digital enviado pelo autor).

³³¹ Idem. Um cinema “catarina” (1993). In: *Dossiê Back*, p.105 (Arquivo digital enviado pelo autor).

sabíamos onde era. Na hora, com três coronéis interrogando, fiquei assustado — não intimidado — com a virulência com que vinham as perguntas, as meias perguntas, as armadilhas nas perguntas. Do ponto de vista pessoal, não consigo avaliar a extensão dos prejuízos. Fui tocando a minha vida, acho que outras pessoas, que estavam no IPM [...] sofreram mais, tiveram problemas sérios porque estavam trabalhando, já, em jornais do Rio [Janeiro], de São Paulo.³³²

Mas a militância política de Sylvio Back não ficou apenas nas redações dos jornais, teve participação ativa na luta armada a partir de 1967, integrando a Ação Popular (AP), uma das principais resistências à ditadura dos militares no país. Na clandestinidade Back redigiu textos, participou de reuniões de estudos marxistas, fez panfletagem e foi encarregado de ministrar aulas para operários e lavradores. Mas havia também momentos de tensão, quando o cineasta tinha que dirigir o seu fusca passando por barreiras armadas do Exército na rodovia que liga Curitiba a São Paulo.³³³

Desta época ficaram as amizades, inclusive com Paulo Stuart Wright, um dos dirigentes da AP mais procurado pela repressão, que inúmeras vezes Back hospedou em seu apartamento, auxiliando-o no contato com a família que residia em Curitiba. Entretanto, a sua militância na luta armada duraria pouco, tinha se dado conta de que era um “inútil” nos moldes dos “revolucionários” da esquerda. Segundo ele a vida de cineasta que levava paralelamente à atuação clandestina não combinava; para os companheiros ele estava “melando o processo” ao fazer um filme em pleno AI-5 (refere-se a *Lance Maior*, lançado em 1968). Assim, seguiu sendo um “inutilitário”, fazendo a revolução da sua maneira, no cinema. Porém, nunca deixou de recordar de seus amigos “revolucionários”. Filmes como *Guerra do Brasil* e *Rádio Auriverde*, que atacam o Exército e os militares, podem ser lidos como verdadeiras homenagens do cineasta aos seus companheiros daquela época, uma atividade de luto diante da lembrança daqueles que foram torturados e mortos pela ditadura militar. Como ele mesmo confessa: “Não paro, até hoje, de homenagear meus companheiros da época, com vocação revolucionária que eu não tinha, não tenho, para mim a revolução é um filme, um poema, uma novela, um livro.”³³⁴

³³² Entrevista de Sylvio Back concedida a Adélia Maria Lopes e Dante Mendonça e publicada no jornal *O Estado do Paraná*, 24 abr. 1988. In: GOVERNO DO PARANÁ (1992), Op.cit., p.145.

³³³ BACK, Sylvio. Meus filmes são melhores do que eu (1998). In: *Dossiê Back*, p.41 (Arquivo digital enviado pelo autor).

³³⁴ GOVERNO DO PARANÁ (1992), Op.cit., p.148.

Isto explica a repulsa aos militares que está impressa e expressa nos filmes de Sylvio Back. O sentimento de antimilitarismo do cineasta é uma vocação que ele segue instintivamente, daí tanto interesse por guerras, batalhas e revoluções. Ressentimento que tem origem na humilhação, já que “a humilhação atinge o orgulho do sujeito enquanto ser racional, mas também atinge as origens afetivas de suas convicções”, nas palavras de Michele Ansart-Dourlen, já apontadas aqui anteriormente.³³⁵ É verdade que Back recusa abertamente fazer um cinema de heróis e santos, preferindo temas intocáveis, sagrados, despertando a ira das instituições, seja ela qual for. Mas há uma em especial, já que “de todas as instituições, a que mais abomino é o Exército.”³³⁶

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.”³³⁷ 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.

É preciso reconhecer em *Rádio Auriverde* o olhar iconoclasta de Sylvio Back, encarregado de destruir as imagens, os ídolos, os heróis. Nas suas mãos e nas do montador Francisco Sérgio Moreira os fragmentos dos cinejornais — algumas cenas e sonoras preciosas da FEB e do cotidiano da década de 1940 — ganham novos sentidos a partir de um árduo trabalho de colagem capaz de fazer com que as imagens de arquivo funcionem a favor não do cineasta, mas do filme ou da história que precisa ser contada. Neste caso, a da criação de uma

³³⁵ ANSART-DOURLLEN (2005) Op. cit., p.91.

³³⁶ Entrevista de Sylvio Back concedida a Dalva Ventura publicada no jornal *Nicolau* (n.11, maio de 1988, Paraná). In: GOVERNO DO PARANÁ (1992), Op.cit., p.138.

³³⁷ BACK, Sylvio. Meus filmes são melhores do que eu (1998). In: *Dossiê Back*, p.30 (Arquivo digital enviado pelo autor).

Força Expedicionária Brasileira e, conseqüentemente, o envio de 25 mil brasileiros para a Itália durante a Segunda Guerra Mundial.

Mas a história que Back se propõe contar é diferente daquela sacralizada pela história oficial, nela procura mais respostas do que as que pretende conceder aos espectadores. “Não quero fundar verdades”, anuncia o cineasta que em um filme-denúncia atribui ao envio das tropas brasileiras para o *front* o interesse do Brasil no financiamento norte-americano para a construção da Companhia Siderúrgica Nacional (CSN). Assim, *Rádio Auriverde* é um exemplo de que o documentarista sempre assume uma perspectiva de compromisso com o passado, seja ela qual for. Como explicar a uma platéia distante quase cinco décadas do episódio em que os brasileiros foram lutar – e morreram – em uma guerra que não era deles, enquanto no Brasil o povo vivia sob uma ditadura que se espelhava nos modelos europeus do nazifascismo? As contradições estavam postas na mesa, cabia a Back articular as imagens do passado para desconstruir um discurso glorioso e heróico da FEB do qual os militares não cansaram de se apropriar.

Mas como ele fez esta operação? Em um de seus escritos anterior a *Rádio Auriverde* ele nos dá uma pista de como é lidar com as imagens e sons do passado:

Pertinente observar que quando se remonta ao que ficou, quer recorrendo a fotogramas do cinema mudo, quer consultando literatura e iconografia coevas, impossível retraçá-lo com e na sua integridade original. Seria inclusive abdicar (impossível, de novo) do nosso próprio arbítrio em discernir sobre ele, como também minimizar a faculdade mágica de cada um em se transportar no tempo, e revê-lo à sua maneira (imagem e semelhança...). Cada vez que se retorna ao passado, ele muda de posição. Nunca é ou fica igual.³³⁸

Não seria diferente com a FEB, que no filme de Back ocupa um outro *lugar*, um outro sentido na história do Exército brasileiro. Ao desmontar o discurso enfadonho e doutrinário reinante nas películas da época, o cineasta não nos mostra uma FEB imponente, mas uma tropa despreparada militarmente e desprovida belicamente que, por ventura, teve uma participação ínfima no conflito, resultando apenas em mortos e feridos. 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

³³⁸ BACK, Sylvio. Cinema desideologizado (1987). In: *Dossiê Back*, p.14 (Arquivo digital enviado pelo autor).

guerreiro, do herói, os pracinhas surgem na tela com uma outra significação. É o humano a que tanto Sylvio Back se refere ao falar de 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.

Então, é importante que saibamos reconhecer o trabalho de desmistificação que o cineasta opera diante da memória audiovisual da FEB. Em seu filme, os cinejornais não são mais cinejornais, são fragmentos, pedaços de uma história que era contada de um ângulo, os dos vitoriosos, mas que agora esmaecem ao serem justapostos sob uma nova perspectiva, a do olhar do diretor. Sonoras e imagens são desmembradas, os cinejornais não existem mais em *Rádio Auriverde*, o que temos são “ruínas” — para usar um conceito benjaminiano — que ao serem reagrupadas irão compor uma outra imagem do passado, distante daquela que se pretendeu eternizar nos filmes atualidades do DIP do Estado Novo. Assim, nem sempre as sonoras cobrem as cenas “originais” e nem mesmo as imagens que o espectador vê na tela um dia tiveram aquela narração. Sylvio Back leva a sério o seu trabalho de colagem, um misto de documentário e ficção, em que o espectador desavisado ficará perdido se procurar por uma verdade nele. Porque não há uma verdade em *Rádio Auriverde*, o que há é um exercício de (re)construção, de montagem, o princípio vital do cinema. É como se no decorrer do filme o cineasta fosse nos mostrando as artimanhas do montador dos cinejornais, o que era descartado em prol do discurso mistificador, sem ter medo de revelar que também faz manipulações em *Rádio Auriverde*, típico de um cinema assumidamente autoral.

Portando, *Rádio Auriverde* pode ser considerado um documentário que renega as convenções cinematográficas do próprio gênero, é um “antidocumentário”, como prefere denominar o cineasta. Ao invés de um filme expositivo, em que a objetividade e a imparcialidade tornam-se um fetiche, mas que ao final mascara as verdadeiras intenções do diretor ao abordar o tema, Sylvio Back opta por um cinema autoral e reflexivo, em que deixa claro o seu ponto de vista, ou seja, mostra de imediato a que veio o filme. E, neste caso, não para fundar uma verdade sobre a FEB, mas para desmontar aquelas representações sacralizadas da Força Expedicionária que 20 anos depois do fim da guerra ainda eram instrumentalizadas para legitimar uma ditadura no Brasil, mas que na década de 1990, em plena redemocratização do país, era possível reler. 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 referenciava (e referência, ainda hoje) com tanto louvor.

É claro que as sutilezas da montagem sugerem às vezes um humor negro, como na seqüência em que o cineasta faz uso de um assunto do *Cine Jornal Brasileiro* (v.3, nº 56), exibido em 1944, intitulado “Forças Expedicionárias do Brasil. Rio: Desfile de forças militares que o Brasil enviará à luta contra os totalitários”. Inicialmente, acompanhamos as cenas dos soldados brasileiros em desfile na avenida Rio Branco, no Rio de Janeiro, antes de partirem para a guerra, acompanhadas da seguinte narração

Enormes multidões celebram com as mais vibrantes demonstrações patrióticas o desfile de unidades do corpo expedicionário brasileiro na Capital da República. É este o primeiro contato direto do povo com as forças militares que o Brasil enviará contra os totalitários e resulta em festa magnífica, bem traduzindo a intensa comunhão nacional em que o país encontra sólido apoio e estímulo para todos os seus grandes cometimentos de ordem material ou espiritual. Preparar combatentes capazes para uma guerra como a atual é tarefa que só os povos de grande tradição e progresso, de extraordinárias energias físicas e morais conseguem realizar. O Brasil, forte e unido, afirma aqui essas virtudes e essa capacidade com a preparação exemplar de suas forças expedicionárias. [...] Cumpre assim em tudo, galhardamente, a missão histórica que lhe coube diante dos acontecimentos decisivos do presente. [...]. O desfile termina em meio ao mesmo ambiente de grande vibração patriótica.

Mas imagens “intrusas” vão se fundindo à dos soldados brasileiros; são cenas de um outro cinejornal, realizado em 1960, sobre a cerimônia de transladação das urnas mortuárias dos ex-combatentes enterrados em Pistóia para o Monumento Nacional dos Mortos da Segunda Guerra Mundial no Brasil. Na leitura do historiador Francisco Ferraz, para esta seqüência Sylvio Back adotou procedimentos questionáveis para quem diz fazer um cinema para “abrir a cabeça das pessoas, não para fazê-las”, uma vez que teria feito um documentário para sua explicação da história da FEB (na tese do autor, a palavra “sua” aparece sublinhada, a posse é mais que incisiva). Ferraz questiona que

Apenas um observador mais atento e informado poderia perceber a diferença de qualidade e iluminação das cenas do desfile dos expedicionários

vivos e aquelas dos mortos. Não há, no filme, nada que esclareça o espectador de que está vendo imagens de dois eventos separados por 16 anos. Para quem quer “abrir cabeças” e não “fazê-las”, esta é uma forma de agir muita duvidosa. Cineastas e propagandistas dos dois lados da guerra já fizeram isto à exaustão.³³⁹

Entretanto, é preciso discordar de Ferraz. O receptor não é assim tão inocente, ele é capaz de tirar suas próprias conclusões do filme. É verdade que o recurso narrativo aqui não é dos mais respeitosos com a memória dos mortos da FEB, mas não deixa de ser um artifício carregado de significação capaz de quebrar o discurso que se pretende verdadeiro no cinejornal, ou seja, a bandeira que cobre as urnas dos expedicionários mortos é a mesma pelo qual os pracinhas brasileiros foram lutar, sem saber de fato, na sua maioria, pelo que e por quê lutavam. A força simbólica que esta imagem carrega ajuda o cineasta a questionar o que está sendo dito pelo locutor do DIP: “Preparar combatentes capazes para uma guerra como a atual é tarefa que só os povos de grande tradição e progresso, de extraordinárias energias físicas e morais conseguem realizar”. O Brasil e a FEB não estavam tão preparados assim.

O que se percebe, então, é que durante todo o filme, pelos artifícios que escolhe, o cineasta se arrisca. Mas Sylvio Back gosta de correr risco. O maior deles certamente foi assumir como linha mestra do filme os textos dos folhetos de propaganda alemã lançados aos combatentes brasileiros a fim de provocar deserções nas tropas. Os conteúdos deste material viraram notícias na “Rádio Auriverde, a estação da FEB”.

A “Hora Auriverde” integrava a programação da Rádio Vitória, emissora que pertencia ao Ministério da Propaganda do Terceiro Reich. Então, diariamente, entre 13h e 13h45, de janeiro a abril de 1945, os combatentes brasileiros tinham a companhia das vozes de Margarida Hirshmann e Emílio Baldino, também brasileiros que mais tarde, no fim da guerra, foram declarados traidores. A “Hora Auriverde” veiculava músicas, programas de humor e futebol, noticiários, além de encarregar-se das mensagens de cunho psicológico, a fim de afetar a moral do expedicionário.

Manoel Thomaz Castello Branco, que na época era tenente-coronel de infantaria e servia como Oficial de Comunicações do Regimento Sampaio na Itália, relembra em suas memórias que a propaganda alemã fez um grande estrago na imagem da FEB entre os italianos, difundindo que os pracinhas eram homens bárbaros, doentios e sanguinários. Antes

³³⁹ FERRAZ (2002), Op.cit., p.339.

da chegada das tropas da FEB em uma cidade, os alto-falantes do Ministério da Propaganda do Terceiro Reich já tinham espalhado entre a população italiana que os brasileiros eram “negros que andam nus, usam argolas no nariz, nas orelhas e comem crianças vivas”.³⁴⁰ Mas o exagero, segundo o autor, logo seria superado com os primeiros contatos dos italianos com os expedicionários:

Quando, mais tarde, atingimos o vale do rio Pó, tivemos a exata medida do sucesso desta impiedosa propaganda, ao assistirmos loiras de cabelos cor de palhas e olhos azuis fugirem, temerosas, dos nossos caboclos. Felizmente, este receio durou pouco, harmonizando-se, rápida e surpreendentemente, pretos e brancos, numa policromia, original e atraente, como até então não víamos.³⁴¹

Já sobre a “Hora Auriverde”, o ex-combatente relembra que “A tropa foi proibida de ouvi-la, mas, os que conseguiam burlar as recomendações, não se cansavam de afirmar que os seus programas nada tinham de atraente e suasório, valendo apenas como um derivativo para o espírito”.³⁴² E um dos panfletos da “Rádio Auriverde Estação FEB” nos dá a medida do quanto o convite era tentador para aquele soldado que se encontrava sozinho na trincheira, triste pela saudade de casa, dos familiares ou do amor que deixou em seu país:

RÁDIO AURIVERDE ESTAÇÃO FEB

Ouçã as canções de sua terra. Ouçã a Voz da Verdade! Ouçã RÁDIO AURIVERDE!

Soldado brasileiro! Você quer saber o que acontece no Brasil? Você quer escutar músicas brasileiras, canções da sua terra, sambas, tangos e músicas de dança, maxixe e modinhas? Ligue o seu rádio para ouvir a Estação Especial da FEB! A Rádio Auriverde irradia diariamente em transmissão especial para os soldados expedicionários brasileiros. Não esqueçam: das 13 às 13h45 no comprimento de ondas de 47,6 metros — .6300 quilociclos.³⁴³

³⁴⁰ LINS (1975), Op.cit., 147.

³⁴¹ CASTELO BRANCO, Manuel Thomaz. *O Brasil na II Grande Guerra*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1960, p.165.

³⁴² Ibidem, idem, p.166.

³⁴³ SILVEIRA (2005), Op.cit., p.83.

Mas, conforme contam alguns ex-combatentes, a propaganda do inimigo alemão não foi tão eficaz quanto se supunha. É o que diz o veterano da FEB, Rômulo Flávio Machado França:

[...] Li, juntamente com os meus companheiros de pelotão, os panfletos da guerra psicológica alemã e, honestamente, ninguém levava a sério as propostas tedescas.[...] Quanto aos programas radiofônicos, na frente de combate não era possível contatá-los. No entanto, vez por outra, um alto-falante de grandes proporções — penso eu — era localizado no Soprasasso ou em outra montanha e os alemães colocavam todo o som possível, para, em português, concitar os pracinhas a renderem-se, prometendo um tratamento condigno na retaguarda, possivelmente, na Alemanha. Quando localizávamos o barulhento alto-falante, avisávamos a artilharia para calar aquelas imbecilidades. A tropa brasileira, se divertia a valer com as propostas alemãs.³⁴⁴

Segundo Maximiano,³⁴⁵ a propaganda alemã teria cometido um grande equívoco. É verdade que os febianos não se incomodavam com o fato de dizerem que “o Brasil é um papagaio enjaulado na gaiola de ouro dos Estados Unidos”, mas difundir que a FEB não passava de uma tropa vendida aos EUA em troca de bases militares e uma indústria siderúrgica, os alemães estavam indo longe demais. Ao invés de persuadir, mexeu com o orgulho do combatente brasileiro.

Estão aí os ingredientes do perigo que Sylvio Back resolveu correr ao apropriar-se da metáfora de “Hora Auriverde” e seu conteúdo propagandístico permeado de deboches e ofensas à FEB. E a sua “Rádio Auriverde” não deixou por menos, já nas primeiras seqüências os seus locutores disparam, alternadamente, notícias pejorativas sobre a FEB:

Como os Voluntários da Pátria da Guerra do Paraguai, expedicionários não sabem porquê nem praquê lutam. [...] Doença venérea faz mais estragos na tropa brasileira do que o bombardeio nazista. [...] Pracinha troca feijoada em lata por duas xotas à napolitana. [...] Americanos extraem 17 mil dentes dos pracinhas deixando a FEB banguela [...].

³⁴⁴ Ver MAXIMIANO (2004), Op. cit., p.307.

³⁴⁵ Idem, p.308.

O problema é que algumas destas afirmações nem eram tão inverdades assim. É que a própria contra-propaganda dos Aliados tratou logo de dar uma resposta, procurando explicar os motivos da presença dos brasileiros na Itália, além de justificar a existência da FEB para os próprios brasileiros, seus aliados e inimigos. Segundo Maximiano, os panfletos “Por que nós Brasileiros lutamos contra os Alemães?” apresentavam a FEB como a elite do Exército brasileiro, imagem que agradou em muito os nossos expedicionários. No entanto, entre as Forças Aliadas havia a intenção de destacar a participação dos febianos na guerra, o que os levou a uma atitude quase romântica, diz o historiador, a ressaltar a bravura e a força do nosso sertanejo ou mestiço diante dos temíveis guerreiros alemães — imagem que mais tarde seria constantemente atualizada pela memória “enquadrada” da FEB. O problema é que para isto recorriam a afirmações um tanto irônicas, como a de que a FEB era composta por soldados raquíticos e desdentados, imagens que irritam até hoje os ex-combatentes.³⁴⁶

Então, Sylvio Back ao se apropriar deste imaginário, incômodo certamente aos veteranos da FEB, mas ideal para avacalhar as “glórias” do Exército brasileiro, opera rearranjos audiovisuais em *Rádio Auriverde* que irão ditar o tom do documentário. Ao contrapor as imagens de arquivos com as manchetes da rádio imaginária, o filme explora todo um potencial irônico a fim de apresentar a FEB apenas como um objeto a satisfazer os interesses imperialistas dos EUA.

Portanto, *Rádio Auriverde* surge como um cinema de desconstrução do próprio cinema. As constantes interferências nas imagens de arquivo possibilitam ao cineasta *(re)escrever* cinematograficamente a história da FEB. É o filme documentário oferecendo um argumento sobre o mundo histórico. Quando ouvimos no filme “Esta é a Rádio Auriverde, a voz da verdade. A emissora da FEB, em transmissão especial para o gáudio do pracinha brasileiro” é o anúncio de que algo será revelado ao espectador, de que os sons e imagens serão ressignificados para que a película cumpra a sua tarefa de desmistificar os feitos heróicos da FEB.

Como exemplo destas interferências temos uma seqüência que trata do rompimento do governo brasileiro com as potências do Eixo, motivado pelo acordo entre o Brasil e os EUA para o financiamento da CSN. No filme, a sonora original de Getúlio Vargas é substituída por uma dublagem e o ditador surge como um negociador que em troca do capital norte-americano oferece a vida de soldados brasileiros:

³⁴⁶ MAXIMIANO (2004), Op. cit., p.308-309.

O Brasil acaba de fazer um grande negócio. Troquei com os americanos a instalação da Siderúrgica de Volta Redonda pelo envio de um tropa simbólica para a Europa. Trabalhadores do Brasil, tive que aceitar esta barganha do presidente Roosevelt senão ele jura que afunda todos os nossos navios mercantes. Sacanagem do Tio Sam. Deus salve a América.

Outro exemplo é a seqüência da cerimônia de recepção das tropas brasileiras nas fileiras do quinto exército dos EUA. Desta vez o discurso ressignificado foi a saudação do general Mark Clark, lido pelo major Vernon Walters, em português. O general recebe os pracinhas com um simpático “bem vindos”, mas que na concepção irônica de Back se transforma em uma recepção em que prevalece a superioridade do exército norte-americano frente aos brasileiros:

Soldados da Força Expedicionária Brasileira, antes de mais nada, parabéns por cantar o hino nacional dos EUA sem sucesso. É uma pena que vocês só vieram agora quando já liquidamos com os alemães, mas mesmo assim, sejam bem-vindos. Como prova de nossa amizade e admiração pelo valoroso pracinha, os EUA darão a vocês uniformes decentes, armamento decente, alojamento decente, latrinas descentes, hospitais decentes e enterros decentes. O povo norte-americano sente-se orgulhoso em financiar toda esta mordomia aos bravos soldados da FEB.

O que se percebe com estes fragmentos é que Sylvio Back pediu licença poética e ideológica para “roubar” a fala (as sonoras) de Vargas e do general norte-americano, assim como em outras seqüências do filme, e oferecê-las — às multidões de espectadores da sala de cinema — restituídas, imbuídas de um novo significado, enquanto o significante permanece o mesmo. Para o cineasta a escolha pela via do deboche e do tragicômico, assim como dar corpo a um filme-emissora, foi

[...] uma liberdade de invenção provocativa, cheia de signos e significados que aposta na desmistificação do seu referencial, a FEB na Itália, para dele extrair uma nova leitura, uma reavaliação crítica e uma verdade mais próxima dos fatos e menos escrava das versões oficiais.³⁴⁷

³⁴⁷ BACK (1991), Op.cit., p.26.

Invenção provocativa da história que sabemos muito bem não agradou aos ex-combatentes, aos militares, aos críticos de cinema e aos historiadores, de um modo geral. O mais interessante da polêmica em torno de *Rádio Auriverde* é que o filme e o seu realizador foram acusados de ser representantes inequívocos de matizes ideológicos dos mais diversos. Para uns não passava de uma desforra do diretor que, por sua origem étnica, ditava um teor neonazista ao filme; uma incoerência da crítica, já que em *Aleluia, Gretchen*, 15 anos antes, Back remexia em suas origens apresentando o Sul do Brasil como uma das principais rotas de fuga de oficiais do Terceiro Reich no pós-guerra, abrigados por descendentes de alemães, simpatizantes do nazismo no país.³⁴⁸ Já para outros o filme soou como um revanchismo típico da esquerda em plena redemocratização brasileira, em que o diretor e a película foram taxados de comunistas e antiamericanos. E havia aqueles que ainda os classificariam de antipatrióticos, já que agrediam o “braço forte e amigo” da nação, o Exército.

Mas os críticos não estavam tão errados assim. Pelo menos se pensarmos no anticomunismo enquanto ressentimento que atravessou o tempo e que teve na outra ponta o antiamericanismo e o antimilitarismo como resposta, deflagrando um duelo de sentidos na construção das memórias e identidades dos grupos sociais no Brasil, os movimentos de esquerda e os militares. O antiamericanismo e antimilitarismo são matérias-primas de *Rádio Auriverde*, mas não como mero revanchismo e sim como produto de humilhações perpetradas contra uma geração.

O mesmo pode ser dito para *As duas faces da glória...*, livro de William Waack que contribuiu para a “reavaliação crítica” da FEB a que se propôs o cineasta. Foi uma leitura que ajudou a ligar alguns pontos do roteiro de *Rádio Auriverde*, admitiu Sylvio Back. O filme de Back tem muito da concepção de que os expedicionários brasileiros foram enviados para uma guerra quando ela já estava no seu fim e que lá desempenharam somente missões secundárias, enfrentando tropas alemãs frágeis, resultando em um certo desconhecimento e desprezo por parte tanto dos seus aliados quanto dos seus inimigos. Em uma seqüência o cineasta ironiza a

³⁴⁸ O lançamento de *Aleluia, Gretchen* também lhe rendeu alguns desagradados, mas desta vez em sua terra natal, Blumenau (SC), onde foram feitas algumas locações para o filme. “Tornei-me imperdoável para os velhos e neonazistas enrustidos que ainda influem na vida acadêmica, pública e empresarial de Blumenau”, nos conta o cineasta. Ver BACK, Sylvio. Meus filmes são melhores do que eu (1998). In: *Dossiê Back*, p.21 (Arquivo digital enviado pelo autor).

ameaça que a FEB representava para os alemães ao sugerir um diálogo entre um pracinha preso em Monte Castelo e um oficial nazista, gravado pela “Rádio Auriverde”:

Pracinha: Capitão, nós cumprimos as ordens recebidas.

Oficial (com sotaque alemão): Eu sei disso. Mas a tropa brasileira perdeu no ataque de hoje uma centena de homens entre mortos e feridos, contra cinco mortos e treze feridos nossos.

Pracinha: Capitão, os brasileiros não fogem à luta, haja o que houver.

Oficial: Vocês são uns verdadeiros demônios. Na minha opinião, depois do soldado alemão, que incontestavelmente é o melhor do mundo, os brasileiros e os russos são os melhores lutadores que eu já vi.

Pracinha: Essa é a sua opinião, não a minha.

De fato, conforme Maximiano, “Quem se puser a examinar a literatura oficial brasileira com sua contrapartida britânica ou americana, pode possivelmente sofrer um choque ou grande surpresa ao constatar a indiferença em relação à FEB”.³⁴⁹ Por exemplo, em 1993 foi publicado *Casino to the Alps*, de Ernest F. Fisher Jr, considerado a “história oficial” do Exército norte-americano, segundo o historiador, e neste livro a FEB aparece como uma tropa de ocupação de Montese, ou seja, a cidade italiana teria sido tomada pelos expedicionários brasileiros sem a resistência do inimigo,³⁵⁰ imagem muito diferente daquela difundida pela memória “enquadrada” da FEB, em que em Montese, durante a “Ofensiva da Primavera”, os pracinhas teriam enfrentado a sua maior batalha, e aliás a mais cruel de todas, em que 34 brasileiros foram mortos e 382 feridos. No entanto, o autor ressalta que estamos longe de termos uma compreensão detalhada do papel e da relevância das tropas brasileiras no teatro de operações na Itália.

Mas o que se percebe é que há um movimento dos veteranos brasileiros em combater esta imagem forjada nas décadas de 1980 e 1990. Em depoimentos para documentários mais recentes, como os aqui analisados, e nas publicações de suas memórias é comum depararmos com tentativas de demonstrar o quanto os Aliados, em especial os oficiais do Exército dos EUA, aos quais a FEB estava subordinada, tiveram um grande apreço pelas tropas brasileiras, e o quanto o seu desempenho no *front* foi decisivo para a vitória das Forças Aliadas na região. É o caso das palavras do major-general Willis D Crittenger, Comandante do IV Corpo do

³⁴⁹ MAXIMIANO (2004), Op.cit., p.256.

³⁵⁰ MAXIMIANO, César Campiani. Neve, fogo e montanhas: a experiência brasileira de combate na Itália (1944/45). In: CASTRO et.al (2004), Op.cit., p.350.

V Exército dos EUA, escritas ao general Mascarenhas de Moraes, e publicadas em 13 de junho de 1945 no Boletim Interno da 1ª Divisão de Infantaria Expedicionária, que mereceu uma tradução e uma reprodução na íntegra em *Irmãos de Armas...* (2006), livro de memórias de José Gonçalves:

O esplendido desempenho da FEB, sob o comando de V.Excia., adaptando-se rapidamente às variáveis condições e à coordenação dos movimentos, recebendo cada nova missão entusiasticamente e cumprindo-a com eficiência, é um resultado de que podem justamente orgulhar-se todos os oficiais e soldados. A derrota do inimigo do Vale do Serchio e a rendição final da 148ª DI alemã, com pesadas perdas, deve ser motivo de grande satisfação para V.Excia. e para todos os brasileiros. Estou orgulhoso de ter tido a 1ª DIE da FEB como parte do IV Corpo nesta Campanha.³⁵¹

Em *Liberdade escrita com sangue...* (2001, 1ª edição), o ex-combatente Nilson Vasco Gondin destaca a declaração de outro membro do Alto Comando Aliado, desta vez do general Mark Clark, Comandante do V Exército norte-americano, que com entusiasmo comenta sobre a rendição a que FEB teria submetido toda a 148ª Divisão de Infantaria Alemão, fazendo mais de 14 mil prisioneiros. “Dessa campanha resultou o importante papel por nós desempenhado na rendição das forças inimigas no norte da Itália [...]”, o que para o general deveria encher de orgulhos os oficiais e praças brasileiros, uma vez que “Os feitos da Força Expedicionária Brasileira terão um lugar proeminente quando for escrita a história da guerra”.³⁵² Enganou-se o general Mark Clark.

Na visão de Sylvio Back, que não dispensa a veia cômica, aparece uma FEB despreparada e totalmente dependente do V Exército norte-americano. Mas ao disparar na tela os enunciados da propaganda alemã, nem todos compreenderam o recurso ficcional a que o cineasta recorreu para quebrar “as verdades históricas” da FEB. O conteúdo antiamericano dos panfletos é tido como o discurso assumido do cineasta, o que lhe rendeu várias acusações de fazer uma leitura germanófila da participação dos brasileiros na Segunda Guerra Mundial. Entretanto, é preciso saber que se há um sentimento de antiamericanismo no cinema de Back, este é típico de sua geração que nunca esqueceu o envolvimento dos EUA com o golpe militar de 1964 no Brasil. Ou seja, é como se as “vitórias” da FEB em

³⁵¹ GONÇALVES & MAXIMIANO (2005), Op.cit., p.234.

³⁵² GONDIN (2006), Op. cit., p.106-107.

1945 já fossem um prelúdio da ditadura na qual o país seria mergulhado nas décadas seguintes. Basta lembrarmos que do contato e da experiência dos oficiais febianos com os militares norte-americanos é que foi possível no pós-guerra a criação da ESG, que originou a “cartilha da repressão”, a doutrina de Segurança Nacional colocada em prática pelos militares no poder.

Sobre a influência norte-americana no golpe, não há mais dúvidas hoje, segundo Carlos Fico, de que realmente havia todo um apoio dos EUA aos militares em caso de uma resistência armada do governo Goulart. Os nortes-americanos já tinham disponibilizado um porta-avião, seis contratorpedeiros, um porta-helicópteros e quatro petroleiros que chegariam a Santos entre os dias 8 e 13 de abril. Era a “Operação Brother Sam” esperando o sinal verde. No entanto, para Fico, ainda há muito o que se pesquisar sobre a pressão norte-americana ao governo Goulart, assim como o financiamento das autoridades brasileiras interessadas no golpe. “Se já não há dúvidas quanto ao caráter de apoio logístico da chamada ‘Operação Brother Sam’ [...], ainda não é possível afirmar, documentadamente, que os Estados Unidos estariam dispostos a um envolvimento direto num possível conflito armado mais prolongado”, pondera o historiador.³⁵³

Mas para o presidente-general Ernesto Geisel é possível que os EUA auxiliassem a “revolução” caso esta encontrasse maiores dificuldades, até mesmo com armamentos e munições, uma vez que “O americano estava muito interessado em nossa situação, inclusive na sua estratégia política de evitar a propagação do comunismo”. É o general que lembra da amizade de Castello Branco com Vernon Anthony Walters, e o quanto ela foi favorável às relações do “Estado-Maior Informal” com o governo norte-americano. Durante a Segunda Guerra, o major Vernon A. Walters foi o oficial de ligação da FEB com o V Exército, e em 1964 era ele o adido militar norte-americano no Brasil.³⁵⁴ Na verdade, o apoio do Presidente Kennedy à derrubada de João Goulart estava atrelado incondicionalmente às condições do novo governo que o substituiria – que fosse estável e anticomunista. Era a informação que o próprio Vernon A. Walters dispunha nas vésperas do golpe, segundo Dreifuss.³⁵⁵ E o seu amigo Castello Branco, ex-combatente como ele, e os outros militares que o cercavam representavam tudo isso.

Então, o antiamericanismo que encontramos no filme de Back é decorrente de todo um contexto que viveu a geração de 1960/70, em que uma parcela via na ligação dos EUA

³⁵³ FICO (2004), Op.cit., p.43.

³⁵⁴ GEISEL apud. D'ARAUJO & CASTRO (1997), Op. cit., p.155.

³⁵⁵ DREIFUSS (1987), Op.cit., p.184-185.

com o Brasil dos militares um processo de americanização do povo brasileiro. Para os jovens desta época, em especial os que se relacionavam com movimentos da esquerda — como o próprio Sylvio Back — o *Tio Sam* era uma verdadeira ameaça. É este o imaginário que vemos se materializar em *Rádio Auriverde*, mesmo que seja com a ajuda da propaganda alemã de 1945. Em uma das seqüências iniciais do filme os “alemães” da emissora advertem os pracinhas: “Por que o presidente Vargas não apóia o Eixo se ele admira Hitler e Mussolini? Os americanos não querem. [...] Por que o povo brasileiro não tem uma vida melhor? Os americanos não querem”. Na adaptação dos panfletos, conforme indicado no roteiro do documentário, o cineasta manuseia as contradições deste período da nossa história para eleger um verdadeiro inimigo dos brasileiros. São os americanos que não querem que o Brasil produza mais borracha, mais minérios. E porquê? “Os americanos querem tomar conta do Brasil para explorar as riquezas de tua terra. Por isso, você sendo o melhor soldado brasileiro, está sendo afastado do Brasil para morrer na Europa e nunca mais voltar à Pátria”, sentencia uma das vozes em um sotaque alemão.

Assim, o pracinha brasileiro tinha sido enviado para a guerra para ser “bucha de canhão” dos norte-americanos. E não demoraria para se americanizar, uma notícia que tranquilizaria os familiares dos expedicionários, como alertou a “Radio Auriverde, a estação da FEB”:

FEB só come e dorme na Itália

Aqui vai uma notícia para tranquilizar os familiares dos soldados e oficiais que lutam na Itália. Desde a sua partida do Brasil, o pracinha está gozando do *American way of life*, dormindo em *sleeping bag*, comendo *corned beef*, bebendo *grape fruit*, fumando *Lucky Strike* e mascando chicletes. Como sempre acontece, há os rebeldes: muitos pracinhas passam os primeiros dias vomitando o *American way of life*, e congestionando as fossas sanitárias. Agora nossos patrícios estão engordando a olhos vistos: a FEB consome três vezes mais rações do que os americanos.

Está aí um exemplo da atualidade do filme de Sylvio Back quando da sua produção. A ironia e a crítica mordaz também se aplica à sua geração, uma vez que “Como sempre acontece, há os rebeldes [...]”. Quantos da geração do cineasta que “vomitavam” o *American way of life* não se renderam na década de 1990 ao seu encanto? Os rebeldes já não são tão rebeldes, não usam mais cabelos cumpridos, não profetizam mais o apocalipse, estão do outro lado, integrados (ou entregados). Mas Back preferiu ficar na outra margem, como ele

mesmo gosta de afirmar, fazendo um cinema de “não-estilo”, longe de fórmulas e formatos estéticos. A sua atitude por si só já é estética, a que ele atribui em parte à sua formação liberal e não-religiosa, marcada por leituras e filmes assimétricos, “uma vocação instintiva de recusa ao que é sacramentado, institucionalizado e a tudo que deve ser obedecido cegamente, acrescido da própria marginalidade autoral em que me vi atirado.”³⁵⁶

Portanto, elegendo os EUA como os inimigos do Brasil, as seqüências inéditas de Carmen Miranda surgem no filme como a comprovação da brasilidade corrompida pelo imperialismo norte-americano. Apesar de nascida em Portugal, a cantora já em meados de 1940 é considerada um símbolo da cultura e da identidade nacional do Brasil. Sob este aspecto, as imagens da artista compõem um elemento cíclico para a narrativa de *Rádio Auriverde*, elas iniciam e encerram o filme. Na primeira seqüência da película, Carmen Miranda aparece cantando *Tico Tico no Fubá* para, na última seqüência, surgir para os espectadores cantando em inglês. Assim, a americanização, anunciada como uma ameaça no início pelo documentário, é vitoriosa em terras tupiniquins. O ciclo é fechado.

Mas antes que o ciclo se feche, e os créditos apareçam, o diretor faz o seu último “disparo”. Com a arma da montagem ele sobrepõe às imagens de um Brasil “vitorioso”, em festa pelo retorno de seus heróis de guerra, a afirmação de que em terras italianas o heroísmo sucumbiu diante da morte. Mais uma vez Back contradiz o material fílmico para oferecer ao espectador um novo significado, como podemos notar na seqüência: “Dentre todas as nações que derrotaram os nazistas, o pracinha brasileiro foi o único soldado a levar ao pé da letra o lema da cidade de Nápoles — porto de entrada dos expedicionários na Itália, há um ano: ‘*Ver Nápoles, depois morrer ...*’”

Por fim, é importante destacar que *Rádio Auriverde* é um cinema de desmistificação, como mostrado acima; um cinema que lembra constantemente ao espectador que ele é cúmplice da ilusão artística. Como um verdadeiro “desmancha-prazeres”, o cineasta procura construir o filme de uma maneira que evidencia as interferências e os “jogos de ficção” que operou a partir do material de arquivo, atitude particular de um diretor que pretende fazer um cinema de caráter autoral, como afirmado nos créditos finais: “as opiniões, interpretações e conclusões inseridas neste filme são de única e exclusiva responsabilidade do diretor. Assim, ficam isentos colaboradores e instituições que tornaram possível a realização de Rádio Auriverde.”

³⁵⁶ BACK, Sylvio apud. NAGIB (2002), Op.cit., p.84.

Neste sentido, a ironia em *Rádio Auriverde* não deve ser vista como uma escolha gratuita do cineasta, a fim de ofender a memória dos ex-combatentes, 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.

O que se precisa distinguir aqui é o sentido do próprio termo “ironia”. 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. Mas segundo o autor, o que chama mais atenção é o fato da ironia ser 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 fisque, 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.”³⁵⁷

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. “Prefiro deixar o espectador com a ‘desconfortável’ sensação de orfandade, sem corrimão algum para se segurar, cabe a ele, doravante, decidir o que viu e ouviu em confronto com seus preconceitos e ilusões, suas convicções e ideologia”,³⁵⁸ explica o cineasta.

Estes questionamentos impedem que atribuamos ao filme mais características da sátira ou do sarcasmo do que da ironia. É que enquanto “a ironia tem como alvo o assunto, a realidade, a ilusão, ou seja, a matéria”, o sarcasmo, segundo Ramos-de-Oliveira, tem um objetivo um quanto sádico, o de ferir o outro, o alvo é a pessoa. “O sarcasmos é corrosivo, pretende atingir o outro para anulá-lo, para destruí-lo com crueldade”.³⁵⁹ E não é isto a que propõe *Rádio Auriverde*, destruir os ex-combatentes, corroer as suas lembranças. O alvo do

³⁵⁷ RAMOS-DE-OLIVEIRA, Newton. A ironia como ato de desvelamento. In: ZUIN, Antonio A. S.; PUCCI, Bruno; RAMOS-DE-OLIVEIRA, Newton (orgs.). *Ensaíos frankfurtianos*. São Paulo: Cortez, 2004, p.82-83.

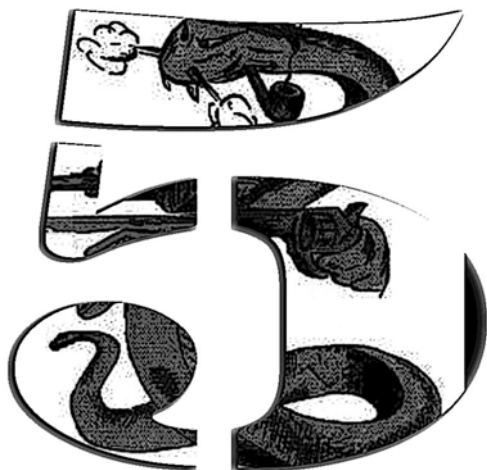
³⁵⁸ BACK, Sylvio. Meus filmes são melhores do que eu (1998). In: *Dossiê Back*, p.58-59 (Arquivo digital enviado pelo autor).

³⁵⁹ RAMOS-DE-OLIVEIRA, Op.cit., p.80.

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. É verdade que o filme agrediu os sentimentos dos ex-combatentes, que muitos se sentiram ridicularizados; no entanto, é preciso questionar o quanto esta situação não é produto do próprio jogo da ironia presente em *Rádio Auriverde*, que incomoda alguns de seus espectadores que sabem que algumas “verdades” são incontestáveis.

Portanto, por mais que *Rádio Auriverde* tenha sido condenado por ridicularizar a memória dos ex-combatentes, impondo uma leitura totalmente parcial sobre os fatos que envolveram o Brasil neste conflito mundial, devemos evidenciar que a atitude desmistificadora de Sylvio Back diante dos documentos audiovisuais foi reveladora no sentido de que ainda há muito que se discutir sobre a FEB e as trincheiras ideológicas que envolvem as representações dos ex-combatentes brasileiros e atravessam mais de meio século de nossa história. E não há com que se preocupar, pois as ironias se dissipam assim que “se acrescenta uma palavra de interpretação”³⁶⁰ ao filme.

³⁶⁰ ADORNO, Theodor W. apud RAMOS-DE-OLIVEIRA, Op.cit., p.80.



Nenhuma década sintetizou os declínios e apogeus do cinema nacional como a de 1990, que nos primeiros anos viu o fim da Embrafilme, decretado pelo governo Fernando Collor de Mello, chegando em 1992 a ter somente três filmes brasileiros exibidos nas salas de cinema, e a partir de 1995 conheceu um novo impulso na produção com

Carlota Joaquina – Princesa do Brasil (Carla Camurati), um filme-marco do que se convencionou chamar de “Retomada do Cinema Brasileiro”. E no contexto desta “retomada” não foi somente o cinema de ficção que fez as pazes com o público brasileiro, mas o documentário também. Assim, 1999 sinalizou uma nova trajetória para o documentário brasileiro que ao esboçar olhares, estilos e formatos diversos começou a ganhar o interesse do público tanto da tela grande quanto da televisão. Se antes predominava no gênero os curtas-metragens e médias-metragens, agora a investida em longas-metragens passava a ser uma realidade. Naquele ano, o brasileiro demonstrou nas salas de exibição que filme documentário não era coisa só de cineclubes e festivais, duas películas agradaram ao público: *Nós que aqui estamos por vós esperamos* (Marcelo Masagão) com quase 59 mil espectadores e *Santo Forte* (Eduardo Coutinho) com quase 18 mil espectadores. Ainda neste mesmo ano, *Notícias de uma guerra particular* (João Moreira Salles), produzido exclusivamente para a TV a cabo, obteve uma enorme repercussão e um sucesso de crítica, apontando para uma parceria que se mostrava fundamental para o estímulo e a sobrevivência do documentário brasileiro nos anos seguintes.

Os mais de 50 mil espectadores de *Nós que aqui estamos por vós esperamos* era uma marca satisfatória para o gênero, principalmente se levarmos em consideração que aquele foi um ano de filmes infantis; dos cinco maiores sucessos de bilheteria, quatro eram destinados às crianças (1º *Xuxa requebra* – 2 milhões de espectadores; 2º *Orfeu* – 960 mil espectadores; 3º *Zoando na TV* – 911 mil espectadores; 4º *Castelo Rá-tim-bim* – 725 mil espectadores; 5º *O Trapalhão e a luz azul* – 711 mil espectadores).³⁶¹ O filme de Masagão, um caleidoscópio de imagens do século XX, que o diretor montou em seu computador doméstico a partir de

³⁶¹ Todos os dados de exibição dos filmes nacionais apresentados neste capítulo estão disponíveis em www.ancine.gov.br.

acervos audiovisuais de cinematecas, museus e etc, vinha compor uma lista de seletos documentários que agradaram o público. Até aquele ano, raros tinham sido os documentários que haviam conseguido levar para as salas de exibição mais de 50 mil pessoas; ainda mais raros os que haviam ultrapassado os 500 mil ou 1 milhão de espectadores, índices que classificariam um filme como médio e ótimo, conforme documentos da ANCINE (Agência Nacional de Cinema), do Ministério da Cultura.³⁶²

Mas o novo século ainda guardava surpresas para o gênero no Brasil. De 2000 a 2007 foram realizados mais de 100 documentários no país. E foi o ano de 2002 que consagrou o cinema de não-ficção brasileiro. Das 11 produções, três figuraram entre as dez maiores bilheterias, são eles: *Surf adventures* (Arthur Fontes), 4º lugar com 200 mil espectadores; *Janela da alma* (João Jardim), 6º com 133 mil; *Edifício Master* (Eduardo Coutinho), 9º com 84 mil. Neste mesmo ano, o documentário *Ônibus 174* (José Padilha) — um filme que trata do seqüestro de um ônibus na Zona Sul do Rio de Janeiro que acaba com a morte da refém e do seqüestrador, tudo televisionado por cinco horas — levou para as salas de exibição um público de quase 33 mil pagantes, além de ser premiado com uma menção do júri da Anistia Internacional no Festival de Roterdã. Ao longo dos anos, outros filmes também mereceram a atenção do público brasileiro: *Nelson Freire* (João Moreira Salles, 2003) com 60 mil espectadores, *Pelé eterno* (Aníbal Massaini, 2004) com a expressiva marca de 258 mil espectadores e *Cartola – Música para os olhos* (Lírio Ferreira e Hilton Lacerda, 2007) que levou 64 mil pessoas às salas de exibição no país. Mas o recordista deste cinema de não-ficção da “retomada” foi *Vinícius* (Miguel Faria Jr., 2005), com 270 mil espectadores interessados em conhecer um pouco mais sobre a vida do “poetinha” Vinícius de Moraes.

Para os críticos, de um modo geral, este “boom” do documentário no país se deve a três fatores em conjunto: as leis de incentivo fiscal, a difusão da tecnologia digital e a parceria com a TV. A produção de documentários também encontrou em legislações, como Lei Rouanet e Lei do Audiovisual, instrumentos importantes para o seu revigoramento, assim como tinha acontecido com o cinema de ficção desde meados de 1990. Por outro lado, foi o cinema digital o verdadeiro responsável por este constante crescimento da produção de filmes de não-ficção; o barateamento tanto da produção quanto da finalização tornou o

³⁶² Foi somente nas décadas de 1970/80 que o documentário teve as suas maiores bilheterias, algumas até superando um milhão de espectadores: *O mundo mágico dos Trapalhões* (Silvio Tendler, 1981), *Brasil bom de bola* (Carlos Niemeyer/Canal 100, 1971) e *Isto é Pelé* (Luiz Carlos Barreto, 1974); outros quatro filmes, foram assistidos por mais de 500 mil pessoas, dois deles grandes sucessos de Silvio Tendler: *Anos JK – Uma trajetória política* (1980), com 800 mil, e *Jango* (1984), com 558 mil; os outros dois foram *África eterna* (1970) de Estanislau Szankovsk, com 600 mil e *Assim era a Atlântida* (1975) de Carlos Manga, com 536 mil espectadores.

documentário atrativo não apenas para experientes cineastas, mas inclusive para novos realizadores que encontraram no gênero a chance de concretizarem o seu primeiro longa-metragem e exibi-lo na grande tela. A prova desta acelerada produção está no Festival Internacional de Documentários — “É Tudo Verdade”, idealizado e organizado por Amir Labaki, que na sua primeira edição em 1996 contou com 45 filmes brasileiros inscritos, e em 2007 com 400. A parceria com a televisão é para os críticos outro forte estimulante, alguns até acreditam que seja este o canal de difusão mais adequado ao gênero. No entanto, no Brasil esta parceria ainda é tímida, destaque para o Programa DOCTV (capitaneado pelo Ministério da Cultura, pelas TVs públicas e pela Associação Brasileira de Documentaristas – ABDs) e as produções da Sesc TV (antes conhecida por Rede STV, mas desde 2006 o Senac abandonou a parceria).

Entretanto, conforme aponta Carlos Augusto Calil, este “boom” de documentários não sinaliza uma verdadeira conquista do mercado cinematográfico pelo gênero, até mesmo porque a maioria de nossas recentes produções não ultrapassa os 20 mil espectadores e muitos filmes sequer são distribuídos e exibidos, ficando restritos aos festivais. São poucos os filmes que conseguem chegar à tela grande, o que seria para muitos documentários uma verdadeira batalha para alcançar o *status* de cinema como bem definiu Calil:

Penso que em muitos casos o documentário chega ao cinema para beneficiar-se do mesmo efeito dos filmes de ficção: precisa ser exibido na tela grande para adquirir identidade industrial e depois percorrer as trilhas do mercado, com lançamentos em VHS e DVD, televisão a cabo etc. Enfim, adquirir visibilidade. Na verdade, nem importa realizar plenamente sua carreira na tela grande. O que vale é ter o cartaz, a exposição na mídia, a página no jornal, a entrevista na televisão [...].³⁶³

Esta é uma realidade que também atingiu os recentes documentários que resolveram explorar as histórias da participação dos brasileiros na Segunda Guerra Mundial. É o caso de *Senta a Pua!* de Erik de Castro, que começou a sua carreira cinematográfica no 32º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro de 1999, ano em que foi produzido. Mas antes de ganhar a grande tela o filme foi exibido em formato de série na GNT/GloboSat em novembro de 2000, com cinco programas de meia hora cada (O Brasil vai à guerra; A realidade da guerra;

³⁶³ CALIL, Carlos Augusto. A conquista da conquista do mercado. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (orgs.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p.161.

Pilotos abatidos; A Ofensiva da Primavera e Últimas missões). Depois de ficar um ano sem espaço de exibição garantido nas salas de cinema, foi lançado oficialmente no país em 2001, alcançando um público de 13 mil espectadores. Em 2002, retomou suas participações em festivais no *Brazilian Film Festival*, em Estocolmo, Suécia. Mais tarde retornaria à televisão, sendo exibido no *The History Channel* no final de 2004. Nos anos seguintes teve exibição garantida no Canal Brasil/GloboSat. Finalizando a carreira, a sua versão no mercado de DVD é uma raridade, sendo difícil de ser encontrado nas principais lojas do setor, inclusive na Internet.

A trajetória de *A Cobra Fumou* de Vinicius Reis foi ainda mais curta, restringindo-se a participações em festivais e mostras nacionais e internacionais no ano de 2002: Festival “É Tudo Verdade”, Festival de Recife, Festival Cineceará, US International Film Festival, onde recebeu o prêmio de “Excelência Criativa”, Festival de Karlovy Vary (República Tcheca), Festival de Gramado e Festival do Rio BR. O documentário de Vinicius Reis também se beneficiou da parceria com a televisão, sendo exibido, juntamente com *Senta a Pua!*, em toda a América Latina pelo *The History Channel*, em 2004.

Mesmo que a parceria entre televisão e cinema documentário ainda seja tímida, ela começa a dar frutos no país. Um deles é *O Brasil na Segunda Guerra Mundial*, uma série para a TV dirigida em 2003 por Guga de Oliveira, com co-produção da Rede STV e Vagalumes Filmes. Neste caso, a produção foi pensada originalmente para a televisão, contendo cinco episódios (Declaração de Guerra; O Palco da Guerra; Batismo de Fogo; As Grandes Batalhas e A vitória e a Volta ao Brasil). E quanto ao público, restringiu-se ao das televisões públicas e educativas.³⁶⁴ Já outra produção recente contou, até o momento, apenas com o mercado de DVD. Lançado em 2007 em Juiz de Fora (MG), com recursos da Lei Murilo Mendes de Incentivo à Cultura, da prefeitura local, e com o apoio do Colégio Militar de Juiz de Fora, do Grupo GBOEX e do Moviecom Alameda, *O Lapa Azul* do major Durval Lourenço Pereira Junior usou a Internet como única forma de difusão, sendo o DVD encontrado apenas no site oficial do filme.³⁶⁵

³⁶⁴ Este filme não será analisado neste trabalho por se tratar de uma produção destinada exclusivamente para a televisão, o que exigiria um estudo mais detalhado da linguagem televisiva. O autor optou por selecionar filmes que dialogam com o cinema documentário, mesmo que não conquistaram a grande tela.

³⁶⁵ O LAPA AZUL, Disponível em <<http://www.lapaazul.com>>. Acessado em 05 jun. 2008. A carreira de *O Lapa Azul* segue uma realidade comum para muitas das produções nacionais independentes, tanto ficção quanto não-ficção, que com uma vida muito curta nas salas de exibição — às vezes, nem ganham a grande tela — optam para ir diretamente para o mercado de DVD, usando a Internet ou até mesmo bancas de jornais e revistas como alternativas de divulgação.

Acompanhado a trajetória destes filmes, é importante sabermos o que todos estes documentários têm em comum. Mais do que o simples interesse pela temática da FEB e dos ex-combatentes do Brasil, há a preocupação de mostrar um outro olhar sobre a participação dos brasileiros na Segunda Guerra Mundial, diferente tanto daquele oferecido pela literatura militar, presa às estratégias, à tecnologia de guerra e às missões, quanto daquele que menospreza a luta destes homens, ridicularizando-a como um passeio na Europa. Todos os seus realizadores dizem ter procurado extrair o lado humano das histórias dos ex-combatentes. Mas o que isto significa? Que estamos diante de documentários que enfrentaram a difícil tarefa de lidar com sentimentos e ressentimentos que permeiam uma memória “combalida” da FEB, que nestes últimos 60 anos vem sendo submetida a um exaustivo processo de esquecimento.

Filmes como *Senta a Pua!*, *A Cobra Fumou* e *O Lapa Azul* são documentários que exercem uma “atividade de luto” diante da memória da FEB, ou seja, trabalham para que o passado da participação dos brasileiros na Segunda Guerra Mundial não desapareça ou não seja silenciado, esquecido. Partem da necessidade de dar voz aos ex-combatentes, para que possamos enfim ouvir as incríveis histórias do que eles experimentaram no *front*, uma vez que estes homens e mulheres foram proibidos de contar suas percepções da guerra, assim que desembarcaram no Brasil. E neste sentido estes documentários são eficazes, pois o que mais encanta o público e os críticos são os depoimentos destes ex-combatentes, que aceitam correr o risco da árdua tarefa de rememorar o passado daqueles tempos difíceis de guerra. Algumas lembranças são involuntárias, impossíveis de ser controladas, o que traz para os filmes não apenas simples lágrimas, soluços, silêncios de homens de mais de 80 anos, mas a materialização de um passado vivido intensamente que é atualizado naquele instante, e que o sujeito-da-câmera registra sem titubear.

Então, se ao longo dos anos as histórias ficaram reservadas aos encontros nas associações de ex-combatentes ou com alguns familiares e amigos próximos, por meio do cinema deixaram o universo do privado para ganhar uma platéia maior. Nada mais apropriado para um grupo social que vem lutando para não ser esquecido; travam uma batalha contra o esquecimento a que foram submetidas as suas experiências em comum do passado, ou seja, convivem com a certeza de que a identidade da FEB/FAB está ameaçada. Por isto a necessidade de rememorar tendo estes ex-combatentes transformados em “agentes de memória” ao longo dos anos.

E os jovens documentaristas, como Erik de Castro, Vinicius Reis e Durval Jr., contribuem para que na batalha da memória os ex-combatentes saiam vitoriosos. Seus filmes traduzem um novo espírito para a imagem dos veteranos brasileiros, muito distante daquela que se cristalizou nos anos de 1960/70 para toda uma geração, forjando uma identidade próxima das Forças Armadas e dos militares do golpe de 1964. Isto pode ser explicado por estes realizadores também estarem distantes de tudo que representou o contexto da ditadura militar, são de uma geração que somente receberam as memórias daqueles anos de chumbo, muito diferente das experiências amargas a qual uma outra geração foi submetida. Assim, se a memória da FEB foi constantemente atacada nos anos de 1980/90 por “narradores de mão única”, como os militares costumam dizer, na chegada do novo século o documentário brasileiro preferiu adotar uma nova estratégia, colocar o cinema como um parceiro de uma FEB que tem a memória posta em combate contra a denegação.

5.1. Para não se esquecer daqueles que lutaram

É na identidade que os ex-combatentes, assim como qualquer outro grupo social, se sentem preservados, protegidos do abandono, do isolamento, da negação, como nos ensina Márcia Mansor D’Alessio ao propor que devemos ler a identidade como um lugar de pertença, de autoreconhecimento. Isto explica porque os veteranos da FEB permitiram ao longo dos anos que ocorresse uma militarização de sua memória, aproximando sua identidade das Forças Armadas. Com o descaso com que tanto o Estado quanto a sociedade civil tratou a memória destes soldados-cidadãos, as Forças Armadas passaram a ser o único *lugar* em que se sentiam respeitados, onde podiam compartilhar do patriotismo e do militarismo como sentimentos em comum, por fim, *lugares* familiares. No entanto, hoje batalham para que esta identidade seja reelaborada, que novos significados sejam adicionados à imagem da FEB e dos ex-combatentes no imaginário da população brasileira. Então, se romper com os laços afetivos com as Forças Armadas ainda não é possível, uma vez que estas ainda são as únicas guardiãs da memória da FEB, pelo menos hoje há a procura de distanciamento da imagem de heróis, de guerreiros brasileiros, mas sem desmerecer, é claro, as suas lutas na Itália. Batalhas que não devem ser vistas somente pelo aspecto militar, mas inclusive por aquilo que representou a jovens brasileiros que, na época, deixaram para trás família, emprego, amor para fazer uma guerra em um país distante, sem saber mesmo por que lutavam, mas que ao

tomar contato com uma Itália destruída se viram na obrigação moral de se doarem não como heróis, mas como homens com um propósito em comum: retomar a liberdade e a dignidade humanas dos povos, por mais contraditório que isto pudesse aparentar ao ter a guerra como único artifício.

Nestes termos, podemos dizer que os recentes filmes documentários coincidem com a maneira como uma nova historiografia brasileira vem se portando diante da memória da FEB nos últimos anos, procurando de forma mais equilibrada oferecer um painel do que representou o envio de 25 mil brasileiros para a guerra no norte da Itália. Há trabalhos que sublinham os aspectos afetivos destes ex-combatentes no pós-guerra, buscando recuperar intimidades e experiências que foram compartilhadas no *front*.³⁶⁶ Um exercício de *voyeur*, nas palavras de D'Alessio, que também pode ser atribuído ao cineasta que mergulha em um caldeirão de afetos e ressentimentos para corresponder a uma memória “em combate”, a uma vontade de lembrança em que seu registro expressa “o temor do desaparecimento do passado que atormenta um tempo cada vez mais desconstrutor e desperta nas pessoas [...] o desejo de reencontrar ou reinventar referenciais esquecidos ou silenciados.”³⁶⁷

Pode-se notar, então, que os documentários aqui selecionados auxiliam a FEB e os ex-combatentes a forjar hoje em dia uma nova identidade, reunindo significados que cautelosamente os distancie das Forças Armadas, em particular do Exército. Procuram oferecer uma imagem mais humana daqueles homens e mulheres que participaram da guerra, de onde não trouxeram apenas marcas nos corpos, mas também muitas lembranças que se tornam vivas durante suas narrações. São depoimentos marcados ora por dor, ora por tristeza, ora por fortes emoções e ora por momentos engraçados que são recuperados e depois articulados pelo cineasta para compor a sua história, compromissada com a memória dos personagens-sociais. Então, é preciso perguntar: o *como* e *quanto* estes filmes documentários foram capazes de representar o caráter humano dos ex-combatentes sem esbarrar nos mitos da FEB e na figura do herói? Esta é a questão que atravessa a preocupação de todo este capítulo.

Mas antes de qualquer análise é importante sabermos como estes filmes foram recebidos pela imprensa da época. Longe da polêmica causada em 1991 por *Rádio Auriverde* de Sylvio Back, estes documentários despertaram pouco interesse nos jornais que se limitaram a

³⁶⁶ Os trabalhos de Francisco Ferraz e César Maximiano já citados aqui são representante desta historiografia que encara de frente a tarefa de fazer uma “nova história” militar.

³⁶⁷ D’ALESSIO, Márcia Mansor. Intervenções da memória na historiografia: identidades, subjetividades, fragmentos, poderes. *Projeto História*, São Paulo, Puc, v.17, 1998, p.278.

noticiar o seu lançamento em festivais ou a exibição em canais de TV a cabo. Foram raros os jornalistas que arriscaram uma opinião ou sequer uma interpretação sobre o tratamento dado aos ex-combatentes. A *Folha de São Paulo* de primeiro de setembro de 1999 somente informou ao seu leitor do lançamento de *Senta a Pua!* no Teatro do Sesi, no centro do Rio de Janeiro. Uma prévia, já que o filme ainda não tinha um contrato para exibição nas salas de cinema do circuito comercial. Para ilustrar a matéria, o repórter Ivan Finotti entrevistou o diretor Erik de Castro que comentou sobre o seu filme, seus personagens-sociais, e manifestou o interesse em realizar um outro filme, mas desta vez uma ficção “baseado em fatos reais” — nas palavras do cineasta — sobre a história do comandante Fernando Moccelin, um dos aviadores do Grupo de Caça da FAB.³⁶⁸ Dois dias depois era a vez da imprensa carioca noticiar com atraso a exibição do filme no Rio de Janeiro. O *Jornal do Brasil* manteve a mesma linha informativa da *Folha de São Paulo*, mas com um pequeno acréscimo: ao invés de somente o depoimento do cineasta, o leitor podia confirmar a visão do brigadeiro Rui Moreira Lima sobre a participação da FAB na guerra, uma mostra do que encontraria no filme. Na matéria o ex-combatente aviador teve a chance em longas aspas de combater a idéia tão difundida nos anos de 1980/90 de que os brasileiros não foram peças importantes no tabuleiro dos Aliados e que nem mesmo tinham participado de grandes missões:

Éramos 5% da força aérea aliada mas destruimos 15% das viaturas motorizadas do território inimigo, 28% das pontes e estradas, 36% dos depósitos de combustível e 85% dos depósitos de munição. Isso deu motivos suficientes para os americanos nos condecorarem. As outras duas unidades homenageadas eram de australianos, que lutaram na guerra do Pacífico.³⁶⁹

O problema é que toda esta estatística, extraída de um relatório do comando do *350^o Fighter Group* ao qual a FAB estava subordinada, não importa para um filme que diz buscar os aspectos humanos dos ex-combatentes. Aqui a imprensa serviu como uma publicidade às avessas, já que destacou este e outros longos depoimentos do brigadeiro sobre o lado militar da participação dos brasileiros no conflito mundial, como o treinamento no Panamá com os norte-americanos, os 20 pilotos abatidos, e as mais de 90 missões que os brasileiros tiveram que executar devido ao baixo número de aviadores no esquadrão do “Senta a Pua!”.

³⁶⁸ FINOTTI, Ivan. Filme mostra Brasil na Segunda Guerra. *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 1º set 1999, p.5.

³⁶⁹ KLEIN, Cristian. Documentário relembra Senta a Pua. *Jornal do Brasil*. Caderno B, 03 set. 1999, p.2.

Claro que alguns destes depoimentos também aparecem no filme de Erik de Castro, o que lhe rendeu algumas comparações aos filmes institucionais das Forças Armadas do Brasil. No entanto, no final de 1999 o jornalista Marcelo Janot do *Jornal do Brasil* saiu em defesa de *Senta a Pua!*, contrariando a todos que atribuíam à película um clima de exaltação patriótica típica das produções oficiais. Na visão de Janot, o filme era “simplesmente o relato das fantásticas históricas de um grupo de aventureiros — que, obviamente, se orgulha de ter lutado pelo Brasil”.³⁷⁰ Mas esta não foi a leitura do crítico de cinema do *O Estado de São Paulo*, Luiz Zanin Oricchio, que em junho de 2000 foi enfático ao afirmar que “*Senta a Pua!* não foi nada bem recebido em Brasília”, ao se referir à participação do documentário no 32º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro. Segundo ele houve sim depoimentos muito favoráveis à película no evento, entretanto, no seu entender o cineasta não soube aproveitar o excelente material com depoimentos comoventes dos aviadores, preferindo dar um tom oficialesco ao filme. Então, Oricchio sentencia: “Da maneira como o longa foi montado, parece um institucional da Força Aérea Brasileira”.³⁷¹ Já o jornalista Ricardo Bonalume Neto,³⁷² em artigo para a *Revista UPDATE*, publicação da American Chamber of Commerce (AMCHAM – Câmara Americana de Comércio), rebate este ponto de vista sobre o documentário:

São fatos [aqueles extraídos de um relatório do comando do 350º Fighter Group] que talvez tenham levado um crítico a considerar *Senta a Pua!* um filme “ufanista”. Pura bobagem. O documentário faz questão de lembrar as mortes de todos os pilotos. Há muito mais destaque para as tragédias — e pequenas alegrias do cotidiano — do que para uma suposta glorificação da guerra.³⁷³

Em novembro de 2000, por ocasião da sua exibição na GNT/GloboSat, o filme de Erik de Castro mereceu destaque no Caderno de TV do *Jornal da Tarde* e uma coluna no *O Estado de São Paulo*. No primeiro, *Senta a Pua!* é comparado à minissérie *Aquarela do Brasil* que

³⁷⁰ JANOT, Marcelo. ‘Senta a pua’ deu início à série. *Jornal do Brasil*, Caderno B, 28 dez. 1999, p.x.

³⁷¹ ORICCHIO, Luiz Zanin. Documentário faz parte de trilogia. *O Estado de São Paulo*, Caderno 2, 19 jun. 2000, p.D3.

³⁷² Ricardo Bonalume Neto é autor de *A nossa Segunda Guerra: os brasileiros em combate, 1942-1945*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1995.

³⁷³ BONALUME NETO, Ricardo. Brazil’s citizen-soldiers: documentário *Senta a Pua!* estimula redescoberta da participação do país na luta contra o nazismo. *Revista UPDATE*, American Chamber of Commerce (AMCHAM/ – Câmara Americana de Comércio), São Paulo, n.379, fev.2002. Disponível em <<http://www.amcham.com.br/revista/revista2002-01-29d/materia2002-01-29e/pagina2002-01-29h>>. Acessado em 5 jun. 2005.

a Rede Globo estava exibindo na época. O *Jornal da Tarde* celebra a força do filme documentário ao representar a realidade e convida o seu leitor a assistir *Senta a Pua!* como a verdadeira história do Brasil na Segunda Guerra Mundial: “Mas, embora tente ser fiel à realidade histórica, a minissérie de Lauro Cesar Muniz é uma peça de ficção. A partir de amanhã, o telespectador poderá conhecer a história real na série *Senta a Pua!*”.³⁷⁴ Convite que somente vem reforçar o quanto o “efeito de real” do documentário pesa no longo debate entre ficção e não-ficção. Ao invés do leitor ser orientado a procurar perceber o quanto há de ficção em *Senta a Pua!*, o quanto ele é inventivo com os depoimentos que seleciona dos personagens sociais, o jornal prefere oferecer uma perspectiva mais cômoda, reafirmando o discurso de uma verdade já enunciada nas imagens do registro *in loco*.

Já em *O Estado de São Paulo*, o jornalista Marcelo Godoy faz vários elogios ao documentário de Erik de Castro, que na sua interpretação é o filme que faltava para “resgatar a memória do Brasil na 2ª Guerra”, contrariando o que tinha sido dito por Oricchio na mesma folha seis meses antes

O que o cinema brasileiro não fez, um documentário realizou. *Senta a pua!* [...] resgata a dimensão exata de homens que, voando na Itália, combateram o nazi-fascismo. [...]. Os brasileiros voaram, mas não viraram mito. [...]. Recuperar, portanto, a memória daqueles homens é o principal mérito do documentário. [...]. O material reunido é surpreendente. As reconstituições são claras e didáticas. Enfim, um trabalho digno sobre homens esquecidos por um público que assiste ao *O Resgate do Soldado Ryan* e por um cinema que não soube contar ainda a história dos nossos capitães de abril.³⁷⁵

É neste tom nacionalista que encerram as impressões que *Senta a Pua!* deixou na imprensa. Vale ressaltar que este documentário de Erik de Castro foi apontado como o melhor filme brasileiro de 2001 em eleição promovida pela *Globonews.com* na Internet, com mais de 24% dos votos. O que surpreendeu a todos, uma vez que naquele ano tinham sido lançado no país filmes de expressividade, como *Bicho de Sete Cabeças* (Lais Bodansky) com 400 mil espectadores e *Lavoura Arcaica* (Luiz Fernando Carvalho) com 143 mil espectadores.

Já *A Cobra Fumou* (Vinicius Reis, 2002), a segunda produção da BSB Cinema sobre a participação dos brasileiros na Segunda Guerra Mundial, teve tímida repercussão na

³⁷⁴ GNT MOSTRA a participação da FAB na 2ª Guerra. *Jornal da Tarde*, Caderno de TV, 5 nov. 2000, p.3.

³⁷⁵ GODOY, Marcelo. ‘Senta a Pua’ acerta dívida do cinema. *O Estado de São Paulo*, 12 nov. 2000, p.T2.

imprensa. No Caderno B do *Jornal do Brasil*, de 28 de dezembro de 1999, Paulo Vasconcellos noticia o primeiro mês de filmagem do documentário que já contava com 20 depoimentos de três horas cada. O jornalista não deixou de lembrar que outro documentário já tinha abordado a temática da FEB, o *Rádio Auriverde* (1991), mas ressalta que Vinicius Reis em nenhum momento optou por enfrentar a polêmica sugerida pela dupla William Waack e Sylvio Back ao desmistificarem a participação dos brasileiros no conflito mundial. O diretor de *A Cobra Fumou* se defendeu da seguinte maneira: “O Brasil foi figurante no conflito, mas para os pracinhas, atores da campanha da Itália, foi como se tivessem desempenhado o papel principal [...]. Não estou buscando heroísmo, mas resgatando a dimensão humana dos combatentes”. Por fim, Vasconcellos não deixa de imprimir também um tom nacionalista à sua matéria, ao mencionar que o cineasta até registrou depoimentos “nas casas dos guerreiros verde-amarelo”.³⁷⁶ Mais uma vez a imprensa não soube lidar com a proposta de um documentário preocupado não com guerreiros, imagens construídas em 1945, mas com seres humanos que experimentaram situações limites e sobreviveram para narrar o que viram, se os jogos de rearticulações da memória permitirem. Talvez seja difícil para alguns jornalistas aceitarem que é possível escapar da militarização e da mistificação que envolveram as imagens da FEB nestes últimos 60 anos.

Já para Eduardo Graça, em especial para o *Estado de São Paulo*, em 19 de junho de 2000, a participação da FEB na Itália tinha recebido “um tratamento de luxo” no documentário *A Cobra Fumou*. Mas é aqui que aparece pela primeira vez uma referência à associação da FEB com os militares golpistas, motivo que deveria ter suscitado uma maior expressividade da filmografia brasileira a respeito da FEB, na opinião do jornalista:

Não por acaso, em *A Cobra Fumou* ressurgiu uma imagem já clássica de Joel Silveira — correspondente de guerra dos *Diários Associados* — sobre a paradoxal atuação brasileira na derrocada do Eixo. Ele estava ao lado de Cordeiro de Farias quando este bradou: ‘Monte Castelo é nosso!’ E, duas décadas depois, estava novamente ao lado do já marechal Cordeiro de Farias quando ouviu o brado: ‘O Governo é nosso!’, no golpe que derrubou Jango.³⁷⁷

³⁷⁶ VASCONCELLOS, Paulo. Fumaça de guerra: documentário refaz feitos dos pracinhas no Norte da Itália. *Jornal do Brasil*, Caderno B, 28 dez. 1999, p.x.

³⁷⁷ GRAÇA, Eduardo. O Brasil na guerra, sem meias-verdades. *O Estado de São Paulo*, Caderno 2, 19 jun. 2000, p.D3.

Na mesma linha dos documentários compromissados com uma memória “em combate” da FEB, foi lançado em 28 agosto de 2007 *O Lapa Azul* de Durval Jr.. Segundo *A Tribuna de Minas*, periódico local de Juiz de Fora (MG), o filme é uma excelente contribuição para o “acervo histórico do país”, uma vez que evita que “essa história de glórias e fracassos caísse no total esquecimento”.³⁷⁸ Meses depois estava na sessão de Filmes da *Revista Grandes Guerras*, em que o jornalista o classificou como “um documentário imperdível, uma chance de ouvir como foi a guerra na Itália da boca de quem foi para lá.”³⁷⁹

Mas é no início de 2008 que o filme de Durval Jr. ganhou uma análise mais sistematizada na imprensa. O crítico de cinema do *O Globo*, Carlos Alberto Mattos, chegou a afirmar que *O Lapa Azul*, juntamente com *Senta a Pua!* e *A Cobra Fumou*, formam um grupo de documentários que souberam explorar novos ângulos sobre a participação da FEB na Segunda Guerra Mundial. No entanto, para Mattos, o filme de Durval Jr. “é o mais revelador de todos” por ter como diferencial o ponto de vista de pessoas simples, relatos marcados por emoções. O crítico concorda que a película não foge à exaltação da FEB, ressaltando feitos heróicos, histórias de resistência e tenacidade dos pracinhas, entretanto, seus depoimentos “têm mais calor humano que orgulho patriótico” e por isto deve ser visto, uma vez que “Esses simpáticos veteranos merecem ser ouvidos não apenas por terem tomado Montese dos nazistas, mas porque suas lembranças de fato nos divertem e comovem.”³⁸⁰

Já em junho de 2008, *O Lapa Azul* foi destaque no jornal paranaense *Gazeta do Povo*, em que Márcio Antonio Campos começa arriscando uma comparação entre os ex-combatentes da FEB e os anônimos que viram heróis nos programas de *reality shows*. Para ele enquanto o público saúda ídolos fabricados em poucos meses de exposição midiática, os “verdadeiros heróis brasileiros” — nas palavras do jornalista — são esquecidos. Para Márcio Antonio Campos, o mérito do documentário está em ser didático em relação à sucessão de acontecimentos que levaram o Brasil à guerra, mas o que agrada de fato são os depoimentos comoventes dos ex-combatentes e a maneira como o filme mostra no final o quanto os italianos são gratos aos brasileiros por sua libertação. Concluiu o jornalista:

A parte final do documentário, aliás, revela o gritante contraste entre o descaso no Brasil e a gratidão dos italianos, que param cidades para receber

³⁷⁸ FÁVERO, Tatyane. *Lapa Azul: documentário de juizforano dá voz aos veteranos da FEB e lança um outro olhar sobre a história*. *Tribuna de Minas*, Juiz de Fora (MG), Caderno Dois, 28 ago. 2007.

³⁷⁹ HISTÓRIAS DE QUEM esteve no front. *Revista Grandes Guerras*, Editoria Abril, São Paulo, n.20, dez. 2007.

³⁸⁰ MATTOS, Carlos Alberto. A II Guerra vista da província. *O Globo*, 14 jan. 2008.

nossos veteranos. É um tapa na cara (merecido e muito bem dado) dos brasileiros que não reverenciam a memória dos ex-combatentes.³⁸¹

Sem dúvida, os documentários recentes sobre a participação dos brasileiros na Segunda Guerra Mundial agradaram à imprensa, de um modo em geral. 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, estes filmes soaram como respeitosos para com a memória da FEB e da FAB. Neles é evidente que não há nem um traço do antimilitarismo que tanto marcou o filme de Sylvio Back. Pelo contrário, por mais que estes filmes apresentem 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 aos espectadores. Está aí o seu trunfo.

5.1.1 Senta a Pua! (1999)

Se a história da FEB é pouca conhecida entre os brasileiros, a da atuação da Força Aérea Brasileira no teatro de operações no Norte da Itália é quase que desprovida de qualquer significado, sendo restrita a um seleto grupo de especialistas, militares, curiosos e apaixonados pela Segunda Guerra Mundial ou pela aviação de um modo geral. O filme de Erik de Castro, *Senta a Pua!*, rompeu com este silêncio ao difundir as experiências do 1º Grupo de Aviação de Caça do Brasil a participar daquele conflito mundial.

A história do 1º Grupo de Caça se confunde na verdade com a tardia criação de uma Força Aérea no Brasil em meados de 1940. Somente quando o espaço aéreo se consagrou naquela época como um ponto decisivo para as batalhas que estavam sendo travadas na

³⁸¹ CAMPOS, Márcio Antonio. Heróis de verdade: DVD “O Lapa Azul” a história dos brasileiros que lutaram na conquista de Monte Castello e Montese. *Gazeta do Povo*, Londrina (PR), 07 jun. 2008. Disponível em <<http://portal.rpc.com.br/gazetadopovo/vidaeidadania/conteudo.phtml?tl=1&id=773788&ti>>. Acessado em 12 jul. 2008.

Europa é que o Brasil acenou para a possibilidade de rever as funções de sua aviação, antes responsável somente pelo correio aéreo.

É que desde 1930, havia entre os aviadores brasileiros o desejo de que o Brasil criasse um Ministério da Aeronáutica, seguindo os modelos de outros países como a Inglaterra, a Itália e a França que, desde o fim da Primeira Guerra Mundial, já contavam com as suas Forças Aéreas, respectivamente a RAF, criada em 1918, a Força Aérea Italiana, instituída em 1923, e a Força Aérea Francesa de 1928. Desde o fim da Primeira Guerra Mundial, a aviação começava a despontar no cenário bélico como mais uma opção às estratégias militares, deixando de ser simplesmente uma arma auxiliar do Exército e da Marinha. E foi durante a Segunda Guerra Mundial que o poder aéreo se consagrou, demonstrando o quanto a atuação dos pilotos de caça passara a ser decisiva para as manobras navais e terrestres e a destruição de alvos inimigos.³⁸² E no caso dos pilotos brasileiros que atuaram nas operações do Mediterrâneo não foi diferente.

Então, o governo brasileiro, com a guerra em andamento, aos poucos viu a necessidade de criar o seu Ministério da Aeronáutica, o que aconteceria em 20 de janeiro de 1941. O novo órgão ficava encarregado de planejar, coordenar, controlar e empregar o poder aéreo brasileiro por meio da Força Aérea Brasileira, a FAB.

Onze meses depois a FAB formava os primeiros nove aspirantes-a-oficial aviador, cadetes que tinham tido dois anos de formação no Exército e apenas um na nova Força. Já a segunda turma, contava com cadetes com até três anos de formação na Marinha, outros de até dois anos no Exército e com experiência variada em profissões liberais e universidades. Somente no final de 1944 era que a Escola da Aeronáutica entregaria à FAB a sua primeira turma de aspirantes-a-oficial aviador integralmente formados sob a exclusiva orientação aeronáutica.³⁸³

Mas a formação de novos pilotos em um curto prazo não foi o único desafio que a FAB teve que enfrentar desde quando foi criada. De acordo com o Instituto Histórico-Cultural da Aeronáutica cabia à FAB também a responsabilidade de estruturar-se como Força, tanto logística quanto operacionalmente, além de renovar equipamentos e armamentos. No entanto, já no seu primeiro ano de vida, ficaria a cargo de defender as costas brasileiras e assegurar a livre circulação dos navios mercantes brasileiros, alvos dos

³⁸² INSTITUTO HISTÓRICO-CULTURAL DA AERONÁUTICA. *História geral da aeronáutica brasileira: da criação do Ministério da Aeronáutica até o final da Segunda Guerra Mundial*. v.3. Rio de Janeiro, RJ: INCAER; Belo Horizonte, MG: Villa Rica, 1991, p.57-58.

³⁸³ Idem, p.213-218.

submarinos alemães e italianos. Logo depois viria um desafio ainda maior para uma força em tempos de aprimoramento: participar do teatro de operações na Europa. Então, a FAB deparava-se com duas provas de fogo que levaram-na a proporcionar aos seus aviadores um rápido amadurecimento militar e conquistar o respeito das outras forças – Exército e Marinha.

Neste ínterim, o Brasil concedia às Forças Armadas dos EUA a permissão para operar nas bases aéreas e navais no Nordeste brasileiro, o que para muitos na época soava como uma quebra de soberania e integridade nacional. Não há dúvidas de que para os Aliados foi um ganho no tocante às operações ao norte da África e nos desembarques na Sicília, e que para os militares brasileiros trouxe certas compensações:

[...] incorporação ao patrimônio nacional de uma rede de aeroportos modernos que o país não teria condições de construir com recursos a curto prazo; reflexos de ordem econômica para as localidades contempladas no Amapá e nas cidades de Belém, São Luís, Fortaleza, Natal, Recife, Maceió, Salvador e Caravelas; imediata aceleração do processo de rearmamento das Forças Armadas, longamente reivindicado pelos chefes militares; financiamento para implantação da indústria siderúrgica; [...]; e, no caso da FAB, reciclagem de apreciável contingente de seus recursos humanos, através do contato com materiais e equipamentos de última geração e das táticas de seu emprego operacional em situação real de guerra.³⁸⁴

Com a FAB já no teatro de operações o presidente Getúlio Vargas assinou o decreto-lei 6.123 que criou o 1º Grupo de Aviação de Caça do Brasil, mais tarde conhecido como “Senta a Pua!”. Quem comandaria o 1º Grupo de Caça seria o tenente-coronel Nero Moura, oficial que tinha origem no Exército, tendo cursado a Escola Militar de Realengo e integrado a quarta turma da Escola Aeronáutica. Em 1937 tinha sido piloto de Getúlio Vargas e, posteriormente, participado ativamente da estruturação do Ministério da Aeronáutica.

Mas de onde teria vindo o termo “Senta a Pua!”, que depois ganhou uma identidade em formato de desenho de um avestruz guerreiro estampado na fuselagem dos aviões de caça P-47, usados naquela guerra? O brigadeiro Rui Moreira Lima, um dos principais responsáveis hoje pela memória da FAB e do 1º Grupo de Caça, nos conta em seu livro de memória *Senta a Pua!*, que inspirou o cineasta Erik de Castro a realizar o documentário, que o termo era muito comum no Nordeste nos anos de 1943/1944, uma gíria que teria se popularizado entre

³⁸⁴ INSTITUTO..., Op.cit., p.381-382.

os aviadores da Base Aérea de Salvador graças ao 1º tenente-aviador Firmino Ayres de Araújo, o “Zé Firmino”, que não dispensava uma corridinha com a camioneta dos oficiais. Era só entrar em uma delas para suas viagens diárias de Salvador a Ipitanga que gritava ao motorista: “Senta a Pua! Zé Maria”. Mais tarde, relembra Moreira Lima, o termo passou a freqüentar o repertório dos aviadores: “Era comum se ouvir frases assim: ‘Hoje vou sentar a pua no vôo noturno’, ou então um berro através do rádio durante uma instrução de combate: ‘Senta a Pua! número quatro, está atrasado’.”³⁸⁵

O “Senta a Pua!” passara a ser o grito de guerra do 1º Grupo de Caça da FAB. Ao se popularizar, levou Austregésilo de Athayde a afirmar que o termo significava lançar-se sobre o inimigo com decisão, golpe de vista e vontade de aniquilá-lo. E assim fizeram os brasileiros que voaram nos céus da Itália. Quando avistavam os inimigos não titubeavam, pois “quem vai sentar a pua não tergiversa. Arremete de ferro em brasa e verruma o bruto.”³⁸⁶

Mas foi durante a viagem do Grupo de Virgínia, EUA, para Livorno, Itália, que eles perceberam que ainda não tinham um símbolo para o “Senta a Pua!”. Então, foi ali mesmo, a bordo do *UST Colombie*, que nasceu das mãos do capitão Fortunato Câmara de Oliveira o avestruz guerreiro, signo que representaria os aviadores brasileiros durante todo o conflito e que ainda hoje é estampado nos aviões da Base Aérea de Santa Cruz, no Brasil. O brigadeiro Moreira Lima nos conta que foi do primeiro contato dos brasileiros com a comida norte-americana que se começou a associar a imagem do avestruz com a dos homens do 1º Grupo de Caça: “Na passagem pelo Panamá tomamos contato com a cozinha americana. De lascar! Comia-se de tudo, inclusive feijão branco com açúcar. Alguém lembrou-se do avestruz, ave que come até prego, e nós mesmos passamos a nos chamar de avestruzes”. O apetite dos aviadores brasileiros dava a deixa para a criatividade do capitão Fortunato que logo esboçou o emblema que teria a seguinte interpretação, segundo Moura Lima:

A faixa dupla verde-amarelo que circunda o avestruz simboliza o Brasil. O avestruz retrata a velocidade e a manobrabilidade do avião de caça (na época o P-47), com, o também o estômago dos veteranos do 1º Grupo de Caça. O boné representa o piloto da FAB. A armadura, a robustez do Thunderbolt e a proteção do piloto. O fundo azul e as estrelas, o céu do Brasil com o Cruzeiro do Sul em destaque. A pistola insinua a potência de fogo do P-47 (8 metralhadoras .50, 2 bombas de 500 libras, 1 bomba de “napalm” ou gasolina gelatinosa e 6 foguetes 105 mm). A nuvem cúmulo, o espaço aéreo.

³⁸⁵ LIMA, Rui Moreira. *Senta a Pua!* Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1980, p.39.

³⁸⁶ Idem, p.40.

A bolota de fumaça negra e os estilhaços, a artilharia antiaérea inimiga. O fundo vermelho eterniza o sangue derramado pelos pilotos mortos e feridos em combate. A exclamação “Senta a Pua!” é o grito de guerra dos homens que fazem parte do 1º Grupo de Caça... os de ontem e os jovens de hoje.³⁸⁷

Já na Itália, o Grupo de Caça brasileiro permaneceu todo o período da guerra sob o controle operacional do XXII Comando Aéreo Tático, incorporado ao *350th Fighter Group* dos EUA. Em termos de efetivo o Grupo brasileiro equivaleria a um Esquadrão de Caça na organização norte-americana. Cabia ao XXII Comando Aéreo Tático prestar o total apoio ao V Exército dos Aliados, a que estava subordinada a FEB.

O que marcou definitivamente a história destes aviadores brasileiros na guerra foi a grande quantidade de missões que tiveram que cumprir. Todos os pilotos do Grupo de Caça ultrapassaram as 35 missões, exceto os que foram abatidos ou incorporados no final da guerra, ressaltou Moreira Lima. O fato é que o piloto norte-americano voava apenas 35 missões em cada área de combate, depois regressava para os EUA, onde descansava pelo menos 6 meses antes de voltar a operar em outro teatro de operação. Mas os brasileiros não tiveram esta “moleza”, só voltaram para casa quando a guerra terminou. Por falta de contingente na FAB, os pilotos brasileiros foram levados à exaustão, o que em muitos casos resultou em mortes. É o que relatou o coronel Nero Moura em correspondência enviada no dia 20 de fevereiro de 1945 ao coronel José Vicente Faria Lima, pedindo-lhe que fossem enviados os pilotos que estavam em treinamento quase completo nos EUA, a fim de reforçar o Grupo:

A maioria aqui está atingindo a 50ª missão e sem a mínima esperança de recompletamento para substituí-los. A medida que vão obtendo boa experiência, vão sendo abatidos. Assim a FAB está lucrando muito pouco como resultado desde grande sacrifício. Lamentavelmente, a única esperança para resolver esse problema é o fim da guerra, que parece se aproximar rapidamente. Mas se, até o fim de março, a guerra não acabar, o 1º Grupo de Caça fechará suas portas por falta de pilotos, uma humilhação para o país.³⁸⁸

³⁸⁷ LIMA (1980), Op. cit., p.40.

³⁸⁸ Idem, p.198.

Mas o apelo de Nero Moura não foi atendido. Segundo o brigadeiro Moreira Lima sabe-se hoje que a amizade do coronel com Getúlio Vargas teria sido um dos motivos do descaso com a FAB e o 1º Grupo de Caça. Como no Brasil já havia um clima de conspiração contra o presidente, nada se fazia para ajudar aqueles que lhe eram próximos. No final da guerra, foram 5 pilotos mortos e 8 feridos, dos 48 oficiais enviados para a Itália.

E a FAB no *front* não era somente o 1º Grupo de Caça. Havia mais uma unidade, a 1ª Esquadrilha de Ligação e Observação (1ª ELO), criada sete meses mais tarde, com base no Aviso Ministerial 57, de 20 de julho de 1944, assinado pelo Ministro da Aeronáutica Salgado Filho, era comandado pelo capitão-aviador João Affonso Fabrício Belloc. Assim como Nero Moura, do Grupo de Caça, Belloc também tinha longa experiência no Exército, tendo cursado a Escola Militar de Realengo e integrado a oitava turma de aspirantes-a-oficiais da Escola Aeronáutica.

Enquanto o Grupo de Caça integrava o XXII Comando Aéreo Tático norte-americano, servindo ao V Exército, a 1ª ELO era uma unidade híbrida, um misto de força aérea e força terrestre, que seria o braço aéreo da FEB, subordinada à Artilharia Divisionária comandada pelo general Oswaldo Cordeiro de Farias, tinha a difícil e arriscada tarefa de sobrevoar o território inimigo com o objetivo de regular a Artilharia e observar as tropas das 232ª e 362ª Divisões de Infantaria alemães que faziam frente ao dispositivo brasileiro.

À 1ª ELO o general Mascarenhas de Moraes mais tarde se referiria como “os únicos olhos” da FEB. Já o jornalista Joel Silveira, correspondente de guerra, relembra das missões da 1ª ELO no campo de batalha da seguinte maneira: “Pilotando frágeis e indefesos tecotecos, a arriscada missão dos seus pilotos era sobrevoar e localizar o ponto exato das posições inimigas, indicando-as à Artilharia e Infantaria da FEB, o que tornava ainda mais precisa a pontaria dos nossos canhões e morteiros.”³⁸⁹

As participações da 1ª ELO, assim como a do 1º Grupo de Caça, foram decisivas para o ataque de fevereiro de 1945 da FEB ao Monte Castelo. Antes, os expedicionários já tinham realizado três ataques frustrados, mas sem contar com o apoio aéreo e nem mesmo com a 10ª Divisão de Montanha norte-americana. Entretanto, segundo o Instituto Histórico-Cultural da Aeronáutica, em relação à conquista de Monte Castelo, é importante destacar que “foi mera e feliz coincidência o fato de ter prestado [o 1º Grupo de Aviação de Caça] apoio aéreo

³⁸⁹ SILVEIRA, Joel. MITKE, Thassilo. *A luta dos pracinhas: a FEB 50 anos depois — uma visão crítica*. Rio de Janeiro: Record, 1993, p.36.

diretamente à Força Expedicionária Brasileira”, uma vez que o Grupo era peça integrante de um Comando que atuava no teatro de operações italiano.³⁹⁰

Mas toda esta experiência da FAB na Europa quase foi totalmente desperdiçada no pós-guerra. A começar pela 1ª ELO que, por ironia, foi extinta por um Boletim Interno n.73-A, de 14 de julho de 1945, da Artilharia Divisionária da FEB. Ela que um ano antes tinha sido criada a partir de um documento assinado pelo Ministério da Aeronáutica se via agora dissolvida pelo Exército, ainda na Itália. E o mesmo quase ocorreu com o Grupo de Caça, se não fosse pelo empenho de seus próprios aviadores em preservá-lo, como nos relata Moreira Lima:

Imaginem a frustração daqueles colegas. Ainda hoje falam desse acontecimento com um certo ranço... E os pilotos do 1º Grupo de Caça a voar na Itália duas a três missões por dia... e o Santos [2º Ten. Frederico Gustavo dos Santos] morrendo em combate... e o Dornelles [1º Ten. Luiz Lopes Dornelles], morto com suas 89 missões... e o Coelho [2º Ten. Marcos E. Coelho de Magalhães], abatido e quase morto também nos últimos dias da guerra. Quando regressamos ao Brasil, vale lembrar que a experiência adquirida em combate pelo 1º Grupo de Caça correria o risco de se perder, não fosse a persistência desta Unidade em preservá-la e difundi-la. Decorreram uns bons setes anos, antes que a FAB reconhecesse o novo conceito de emprego, advindo da experiência da guerra, com o surgimento do “Esquadrão”, unidade de emprego, papel realmente desempenhado pelo 1º Grupo de Caça, na organização americana.³⁹¹

As homenagens a estes homens do 1º Grupo de Caça brasileiro vieram tarde. Até mesmo o reconhecimento dos Aliados, concedido em terras distantes, demorou uma eternidade para aqueles que convivem com as neuroses e traumas da guerra. É que o 1º Grupo de Aviação de Caça, juntamente com o Esquadrão da RAF, foram as únicas unidades estrangeiras a receber a *Presidential Unit Citation*, uma condecoração exclusiva das Forças Armadas dos EUA, criada para homenagear suas unidades de combate. Entretanto, para o brigadeiro Rui Moreira Lima esta homenagem levou 41 anos para ser realizada graças à burocracia norte-americana. Somente no dia 22 de abril de 1986, em solenidade na Base Aérea de Santa Cruz, presidida pelo então presidente José Sarney, e com a presença do

³⁹⁰ INSTITUTO..., Op.cit, p.558.

³⁹¹ LIMA (1980), Op.cit., p.199.

Secretário da Força Aérea dos EUA, do brigadeiro Nero Moura e dos veteranos, a condecoração foi entregue ao Grupo de Caça.³⁹²

O mesmo se pode dizer do cinema brasileiro. Somente 54 anos depois do fim da guerra, o 1º Grupo de Caça recebia a atenção da sétima arte pelas mãos de um jovem diretor. Erik de Castro nasceu em Brasília (DF), em 25 de agosto de 1971, e nos conta que, já aos 14 anos sonhava em ser cineasta, assim como é desta época o interesse pelo tema dos pilotos brasileiros na Segunda Guerra Mundial. Vasculhando a estante de seu pai acabou por se deparar com um livro de título engraçado, “Senta a Pua!”; era o livro do brigadeiro Rui Moreira Lima que o fascinou já na primeira leitura. Desde lá prometeu que quando se formasse em cinema, se ninguém tivesse feito um filme sobre aquela história do 1º Grupo de Caça, ele faria.³⁹³

Foi para Los Angeles (EUA) estudar cinema na *Los Angeles City College* por dois anos. Voltou ao Brasil em 1994 e fundou no ano seguinte a Produtora BSB Cinema, com o seu irmão Christian de Castro que é produtor. Em 1996 realizou o média-metragem *Razão para crer*, em que produziu, co-escreveu e co-dirigiu com o cineasta Heber Moura, parceiro seu desde os tempos da estadia na Califórnia. Tinha chegado a hora de realizar o seu primeiro longa-metragem e o tema dos pilotos brasileiros não parava de rondar a sua cabeça. Então, procurou o brigadeiro Rui Moreira Lima para conversar sobre os direitos do livro “Senta a Pua!” e desde o primeiro contato nasceu uma amizade entre eles.

Inicialmente, seria um longa-metragem de ficção, mas o material de pesquisa foi se estendendo tanto que o cineasta achou melhor aproveitá-lo para um documentário, nascia o *Senta a Pua!*. Mas Erik de Castro nunca desistiu do longa-metragem de ficção, diz que é um projeto a longo prazo da BSB Cinema que ainda prevê a produção de uma série de TV em torno das histórias do 1º Grupo de Aviação de Caça do Brasil.

Em nenhum momento, Erik de Castro disfarça o seu carinho para com os personagens sociais de seu filme documentário e a paixão por suas histórias. Confessa que foi da amizade com Moreira Lima que nasceu *Senta a Pua!*, 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 [...]”.³⁹⁴ Aqui, o tom de suas palavras revela a fascinação que os ex-pilotos e suas histórias exerceram sobre o cineasta; assim, por mais que tenha procurado tratar da

³⁹² INSTITUTO..., Op.cit, p.564.

³⁹³CASTRO, Erik de. Palavra do diretor. *Senta a Pua!* Disponível em <<http://www.sentapua.com.br/Palavra.htm>> Acessado em 14 maio 2005.

³⁹⁴ Idem.

humanidade destes homens, como ele mesmo afirma, não foi possível esconder um tipo de olhar que Erik de Castro dirige a eles, o de ídolos, heróis brasileiros da Segunda Guerra Mundial. Por isto enfatizar no filme as inúmeras missões de cada piloto, os feitos das batalhas, a tecnologia de guerra personificada nos aviões P-47.

Então, este envolvimento com seus “ídolos” traduz um compromisso moral do documentarista em preservar a memória dos ex-combatentes da FAB, mas que não escapou de ter seu filme interpretado pela crítica como uma “homenagem ufanista” ou como um “institucional da Força Aérea Brasileira”. Ao não conceder espaço para polêmicas, para críticas ou reflexões, o documentário de Erik de Castro procurou expor da forma mais simples possível os fatos que envolveram o Brasil naquele conflito mundial, levando à criação do 1º Grupo de Caça que combateu o nazi-fascismo nos céus da Itália; intercalados a este didatismo, os depoimentos dos ex-pilotos narram seus medos, suas angústias, seus maiores desafios e experiências diante da guerra, aliás, a única riqueza deste documentário para muitos críticos. Opinião compartilhada por Carim Azeddine que escreveu um verbete para o “Dicionário: os 114 cineastas estreantes após 1995”, da *Revista Contracampo*, sobre o cineasta e o seu *Senta a Pua!*, e não deixou de carregar na tinta (ou nos *bits*):

Nesse primeiro trabalho, Castro mostrou-se um documentarista aplicado e pouco crítico, adotando um estilo televisual anglo-saxão sem muito relevo. A admiração – legítima e louvável – de Castro pelos aviadores veteranos torna-se um problema ao ser o principal eixo de articulação do seu filme. Ao dispensar distanciamento crítico, eliminando qualquer questionamento, qualquer confronto, o documentarista torna-se o mero organizador de uma homenagem ufanista. A presença americana no Nordeste, a participação brasileira numa guerra européia, a integração de esquadrões brasileiros em exércitos estrangeiros não surgem nunca como questões a serem pensadas mas apenas como pano de fundo para relatos de heroísmo. O projeto *ilustrativo* do filme chega a ser tão claro que Castro chega ao cúmulo de utilizar desenhos (de uma grande ingenuidade, aliás) explicitando cenas descritas pelos entrevistados. Na falta de documentos que *atestem* o que nos é contado, opta-se pela reconstituição kitsch da cena, mesmo que isso nada acrescente. Um belo trabalho de coleta de testemunhos, porém faltou a Erik de Castro o olhar crítico, instrumento essencial do cineasta [...].³⁹⁵

³⁹⁵ AZEDDINE, Carim. Verbetes CASTRO, Erik de (1999 – *Senta a Pua!*). Dicionário: os 114 cineastas estreantes após 1995. *Revista Contracampo*, n.52. Disponível em <<http://www.contracampo.com.br/52/dicionario-cf.htm#26>>. Acessado em 04 jul. 2005. Segundo Eduardo Valente, para compor este dicionário foram considerados estreantes os cineastas que exibiram pela primeira vez um longa-metragem em película, entre os anos de 1995 e 2003.

Mas o cineasta se defendeu afirmando que desde o início das filmagens partiu do aspecto humano e do fato de serem brasileiros aqueles ex-combatentes retratados, para somente depois chegar aos militares que combateram nos céus da Itália. Esta pode ter sido a sua premissa ao capturar os depoimentos, entretanto, não permaneceu na hora da montagem do documentário que começa com a definição de Austregésilo de Athayde para o termo “Senta a Pua!” e um plano aproximado do avião P-47, usado pelos pilotos brasileiros, que tem o motor ligado e a hélice que dá os seus primeiros giros; intercalados com esta cena, surgem alguns dos ex-pilotos, no início de entrevista, comentando sobre o “esforço de memória” que fariam a partir daquele momento, já que se passaram tantos anos desde o fim da guerra. E para encerrar esta primeira seqüência o cineasta recorreu à imponência do narrador em voz *over* que, sobrepondo imagens da Segunda Guerra Mundial, de Hitler e dos combates, procurou dar um tom sobre o passado na perspectiva do documentário:

Em 1942, a dura realidade da guerra na Europa se mostra para os brasileiros como acontecimentos de uma terra distante, fatos acompanhados pelos rádios e jornais da época. A juventude que ingressara na Escola Militar tinha apenas um sentimento no peito, concretizar a tão sonhada carreira. Jovens em cujos corações cresceriam sentimentos de revolta detonados principalmente por uma série de acontecimentos ocorridos na costa brasileira.

Surge, então, um primeiro depoimento, o do brigadeiro Newton Neiva de Figueiredo que comenta a respeito dos afundamentos dos navios mercantes brasileiros pelos submarinos alemães e o pedido de retaliação do povo, que teria sido atendido com a criação da FEB e do 1º Grupo de Aviação de Caça da FAB. Como se pode notar, a lembrança do ex-combatente aqui serve como uma reafirmação do que é dito na voz *over*, ao invés do contrário. Assim, os depoimentos dos veteranos da FAB, inclusive os de maior carga emotiva, funcionam como pequenos blocos de memória que articulados em conjunto contam a saga de jovens pilotos brasileiros no teatro de operações no Norte da Itália. Recordações que na montagem do filme seguem uma narrativa linear e expositiva dos fatos, passando pelo treinamento na Flórida (EUA) e depois no Panamá, a criação do símbolo do avestruz guerreiro, a perigosa travessia do Atlântico, a chegada na Itália e as primeiras missões que, por sinal, vieram acompanhadas das primeiras baixas no Grupo de Caça brasileiro.

Senta a Pua! segue a linha dos documentários expositivos, bem ao estilo da escola britânica de John Grierson, em que as imagens funcionam como evidências irrefutáveis da argumentação proposta pelo cineasta. Segundo Manuela Penafria, é muito comum prevalecer na montagem do filme expositivo mais a continuidade da argumentação do que a continuidade temporal e espacial dos acontecimentos. Então, o que vemos no documentário de Erik de Castro é a subordinação das entrevistas dos ex-combatentes à lógica da narrativa fílmica, em que “A tarefa que lhes é destinada é a de contribuir enquanto evidência para o ponto de vista de alguém”, ou seja, neste tipo de cinema o testemunho das pessoas recebe um enquadramento determinado pela voz *over*.³⁹⁶ Erik de Castro não consegue escapar do “cinema de entrevistas” tão dominante hoje em dia e criticado por Jean-Claude Bernadet, como apontado anteriormente.

É verdade que o diretor teve acesso a pouco material de arquivo da atuação do Grupo de Caça na Itália, decorrente da própria escassez deste tipo de imagens, e a única saída encontrada foi recorrer a ilustrações e animações gráficas, um recurso que ajudou Erik de Castro a fazer um documentário com “levada de ficção”, como ele mesmo conta. Segundo o cineasta a idéia de usar este artifício visual surgiu durante a elaboração da segunda versão do roteiro do filme, uma forma encontrada por ele e os roteiristas, Márcio Bokel e Carlos Lorch, para de fato suprir a falta de material de arquivo. Então, as ilustrações e animações teriam sido adotadas como um auxílio às histórias contadas pelos veteranos da FAB, um recurso estético pouco usual para o documentarismo clássico, mas que atualmente tem encontrado aceitação entre os jovens realizadores. Por outro lado, ao adotar este recurso para a reconstituição de quase todos os depoimentos, *Senta a Pua!* acaba deixando transparecer, na montagem, um certo “projeto ilustrativo”, como vimos na opinião de Carim Azeddine para a *Revista Contracampo*, que pouco dá conta do soldado-cidadão, pois o apresenta sempre imaculado pelo viés do heroísmo, sendo poucas as vezes que consegue penetrar no humano que tanto o cineasta diz perseguir.

Mas como nos filmes documentários os depoimentos têm vida própria, apesar do enquadramento a que foram submetidos, aos poucos deixam revelar sentimentos, ressentimentos de outras épocas. Em *Senta a Pua!* não foi diferente e acabaram sendo mobilizados a favor do filme. São relatos ora comoventes, ora engraçados, de homens comuns que tiveram sua memória submetida ao esquecimento e que no filme permitem compartilhar com o espectador o que viram, o que experimentaram naquela guerra.

³⁹⁶ PENAFRIA (1999), Op. cit., p.60.

Então, alguns depoimentos se sobressaem ao serem mais reveladores do que outros, como quando os ex-combatentes recordam de suas primeiras missões nos céus da Itália. O autor do símbolo do “Senta a Pua!”, o brigadeiro Fortunato Câmara de Oliveira sempre bem humorado nos conta como foi o seu primeiro vôo em situação de guerra. Na época o 1º Grupo de Caça estava estacionado em Tarquínia, mas no retorno da missão o comandante da esquadrilha norte-americana de quatro aviões, na qual Fortunato era o único brasileiro, sobrevoou a base aérea de um outro esquadrão americano que ficava em Pisa — para onde mais tarde os brasileiros também foram enviados —, e como se tratavam de esquadrões rivais não perdeu a oportunidade de executar uma pirueta, seguido por outro piloto, mas quando foi a vez do brasileiro: “Eu pensei: ‘Agora eles vão ver que brasileiro sabe fazer essas coisas’. O segundo avião passou e puxou também; o terceiro estava muito perto e não conseguiu fazer o *tourneau*, e por conseqüência eu também não pude”. Entretanto, depois de chegar ao solo e fazer todas as rotinas de estacionamento do avião, Fortunato notou que na pressa de sair para a primeira missão não tinha abotoado o cinto de segurança. Assim, se tivesse feito a manobra, ao invés de demonstrar a habilidade do brasileiro nos ares, daria margem para o deboche do norte-americano que não perderia a chance de dizer “esses brasileiros são umas porcarias, não sabem nem fazer um *tourneau* que morrem [...]”, nas palavras do brigadeiro, que termina o relato sem vergonha de assumir: “Quando eu saí para fumar um cigarro estava difícil de acertar a ponta do cigarro na boca. Eu tremia feito vara verde”. Está aí um depoimento rico em emoções, sentimentos e, além disto, verdadeiro, que não esconde a imaturidade do jovem piloto. Fortunato quando fez a sua primeira missão tinha apenas 28 anos, e no *front* havia pilotos ainda mais jovens que ele.

Mas os aviadores brasileiros amadureceram rapidamente com o contato com a guerra. É o que demonstra o relato do brigadeiro Newton Neiva de Figueiredo, na época tenente-aviador, que fala da dor, das marcas profundas que ficam naqueles que vêem um amigo ser abatido e morrer em combate, “porque uma coisa é ser abatido e a pessoa saltar de pára-quedas e outra coisa é você ver a pessoa bater no chão”. Em uma certa ocasião, ele e o tenente Frederico Gustavo dos Santos estavam atacando uma grande área de depósito de munições quando houve uma explosão não dando tempo para que seu companheiro recuperasse o avião, sendo engolido pelo fogo:

... quando o Santos entrou no mergulho dele e “deu no gatilho”, na hora surgiu aquela “bombinha atômica” na frente dele... que por estar enterrada a munição, ela só podia explodir para cima. Então sai aquela língua de fogo com aquele cogumelo e ele entrou nesse cogumelo com o avião dele, não pôde desviar... porque... ele deu este tiro a 200 metros do depósito... 300 metros do depósito... não tinha como escapar. Então, eu presenciei tudo... ao sair desta bola de fogo... imagina a temperatura em que estava... não sei nem se ele já tinha morrido... não tinha morrido, mas deveria estar completamente transtornado... o fogo era tanto, a temperatura tão alta, que quando saiu dessa bola de fogo [surge uma animação conforme o relato] a asa direita dele se desprende como se fosse... uma folha de papel [imita o barulho da asa sendo deslocada do avião] e saiu. O avião entrou no dorso e foi descendo, descendo... ricocheteou no chão e foi cair mais adiante só.

Somente mais tarde é que o brigadeiro viria saber que o amigo não tinha morrido com a explosão do avião, conseguira saltar mas não havia resistido à queda. Ele nos conta que só descobriu isto mais tarde, no fim da guerra, quando foi encarregado pelo coronel Nero Moura de integrar uma expedição para recolher pilotos que tivessem saltado de pára-quadras ou que tivessem morrido em território inimigo. Então, nesta ocasião, descobriu que os alemães não tinham enterrado o piloto brasileiro, apenas tinham estendido o corpo e coberto com pedras, mas com um detalhe:

[...] puseram [os alemães] uma cruz, que eu trouxe e está hoje na Base Aérea de Santa Cruz... uma placa de bronze com os dados que ele tinha no *dog tag*, aquela identificação que nós tínhamos no peito. Eles puseram num bronze e puseram na cruz... Então, aí que eu vi que ele tinha saltado do avião antes... porque eu não vi, não pude... porque naquela afobação, vendo o homem morrer, é demais, não é?... não deu... [aquí o ex-combatente já pronuncia as últimas palavras com um nó na garganta e os olhos lacrimejando, quando vem o silêncio, em que a câmera aproveita para se aproximar do personagem; a imagem do brigadeiro Neiva esmaece enquanto dá lugar a uma foto do piloto morto].

Outro depoimento no filme é ainda mais revelador das experiências da guerra. As narrativas do brigadeiro Joel Miranda são acompanhadas por forte emoção; o ex-combatente não consegue conter os olhos lacrimejados e a voz embargada. Para ele a tarefa de lembrar parece ser dolorosa ainda, mesmo 50 anos depois. Era a primeira e última vez que Miranda aceitava contar as suas histórias de guerra, morreu em 2000, um ano depois de *Senta a Pua!* ser exibido no Festival de Brasília do Cinema Brasileiro. Mas ele deixou um relato comovente

para a câmera do cineasta, quando relembrou da sua 31ª missão, em que o seu P-47 foi abatido pela artilharia anti-aérea alemã e acabou conseguindo saltar de pára-quedas no campo inimigo, onde sobreviveu graças aos *partisans* e a um amigo sul-africano.

Esta sua história já foi mencionada aqui em capítulo anterior, mas acredito que pela maneira como foi narrada por este veterano, sempre entrecortada por silêncios e algumas lágrimas em que o lenço insiste em esconder, além dos diversos gestos que enriquecem a sua oralidade, ou seja, pela intensidade do vivido naqueles campos de batalha que se faz atualizada na imagem-câmera — e mesmo sabendo que o texto não será capaz de traduzir a dimensão afetiva da narração — acredito ser importante aqui reproduzi-la na íntegra, por mais que seja extensa (no filme ocupa mais de oito minutos):

Aquela missão... vamos dizer... deveria ser pacífica e calma, porque o Vale do Pó todo estava coberto de serração. E nós estávamos voltando quando, numa outra abertura de serração, eu vi um trem lá embaixo; aí eu descii... “Já foi estrefado. Não vou atirar”, e comecei a subir... quando comecei a subir fui atingido e o avião começou a pegar fogo. Bom... os tiros penetraram, o avião começou a pegar fogo, aí entra fumaça na cabine. E eu o que fiz? Vou saltar de pára-quedas. Quando eu fiz isso furei na tangente, mas um fio do meu fone [de ouvido] ficou preso e, então, fiz um braço de alavanca e o meu pé foi para cima e eu fiquei de cabeça para baixo e descii... para cima do avião [bate o dorso de uma mão com a palma da outra]. E naquele momento eu digo: “Vai para a fuselagem”. Mas depois... “Não senhor, não”... Então, eu mergulhei de lado [reproduz aqui o barulho do seu mergulho com um assovio]... e com este braço [gesticula o braço esquerdo] empurrei meu corpo para longe do avião [explica mais uma vez o gesto para a câmera; neste momento ouvimos o primeiro pigarro do narrador].. e quando eu saí da fumaça e fui abrir o pára-quedas estava tudo em verdadeira grandeza. Na realidade eu estava uns 400 metros porque o pára-quedas mal abriu e no primeiro galeio eu entrei no chão de cara [aqui vemos uma imagem que ilustra a sua queda]. Perdi os óculos, esfolei tudo aqui [gesticulando sobre a face]... fui de cara no chão [demonstra com uma das mãos como foi]... Mesmo porque já estava com este braço [apontando para o esquerdo] inutilizado e só tinha o braço direito funcionando. No fim do salto, não tive ajuda nenhuma... Eu apenas fui ajudado por um camponês que ele disse: “Eu escondo o seu pára-quedas”. Eu tive sorte porque... aquela serração, que eu tinha encontrado na minha missão, era durou dois ou mais três dias... entende?... sobre o Vale do Pó e os alemães não poderiam fazer o que eles fizeram depois... fizeram um cerco para achar três pilotos, um americano, o Danilo [Moura] e eu. E comecei a sair, comecei a andar [neste momento leva o lenço aos olhos para enxugar as lágrimas]. No fim de algum tempo cheguei na casa de... de uma mulher. Bati, né [faz o gesto no ar de bater em uma porta]... e disse a ela: “Água”. Ela olhou para mim, fechou a porta e “Ia, ia, ia” [neste instante ele leva a cabeça para trás como se buscasse forças para continuar a narrativa]. Continuei andando mais um pouco... uns cem metros depois ou mais... eu não posso avaliar...

tinha um menino, 12 anos mais ou menos [gesticula ao seu lado no ar o tamanho da criança]. E ele olhou para mim e eu disse: “E aí, bambino? Quero água?” E ele disse: “Venha comigo”. Aí, lembrei que as instruções... Quando os partisanos ajudavam [aqui ele começa a se emocionar ainda mais, com dificuldade para contar] eram por intermédio de uma criança. Que bom, está de acordo com o figurino. Então, continuei andando [gesticula]. Ele me levou na casa dos pais dele. Quando o pai chegou... podia ser 10, 11 horas da noite, não sei... ele conversou comigo: “Então, vou buscar um inglês que ta foragido nesta região para tirar você daqui”. Eu já tava cansando de tomar vinho, tava quase ficando de pileque quando chegou o cara, né. E disse: “O inglês está aí fora!” Bom... “Está na esquina do lado de fora da casa” [diz enquanto gesticula]. Peguei a minha pistola, armei e saí. Andei e cheguei perto de um vulto, dois metros mais ou menos, e perguntei: “Você que é o inglês?” Ele respondeu: “Não, sou soldado do oitavo Exército. E estou aqui desde 1942”. Eu disse: “Você não é inglês, sua pronúncia não é de inglês” [aqui ele enxuga os lábios]. “Não, sou sul-africano”. Eu disse: “Tá bom”. Ele disse: “Meu nome é Steve Grove”. “Ta bom”. Aí, ficamos nos conhecendo. Me apresentei... tudo certo [há um corte para ilustrações acompanhadas pela voz-over que conta que foi com a ajuda do sul-africano que Joel Miranda conseguiu ser examinado por um médico italiano e ir o hospital de Campo Sampero era a sua única esperança; corte para o depoimento do veterano]. Mas tinha um problema. Tino, o italiano não mandava lá. Ele trabalhava lá, mas a direção não era dele, era só de oficiais e médicos alemães [neste instante, ele leva a mão a um dos olhos, como quem retira uma lágrima]. Então, como é que eu ia utilizar o equipamento de Raio X sem que o alemão soubesse? Então... [mais uma vez ele se emociona, com dificuldade para continuar a narrativa; o nó na garganta é evidente] As freiras inventaram o seguinte: “Vamos fazer uma homenagem a ele, ao médico alemão, e esta homenagem tem que durar uma hora”. Era o tempo de eu entrar, fazer as radiografias e sair [entra mais uma ilustração]. E assim foi feito [volta a imagem para ele, que está novamente com as mãos nos olhos lacrimejados]. Mas acontece que, não sei se por causa de um defeito qualquer, a radioscopia não deu certo. Então, eu teria que fazer a radiografia mesmo [ênfaticou]. Então, 10 dias depois, tive de voltar lá. E já estava ficando mais ambientado, porque quando eu entrei lá pela primeira vez e passei pelo guarda do Q.G. eu olhei e pensei: “Puxa, não devia ter vindo aqui, porque aqui é a boca do lobo, né... é a toca do lobo, né”. Mas, tudo bem. Na segunda vez eu já estava mais sem vergonha [aqui ele ri pela primeira vez], e, então, pude fazer as coisas com mais naturalidade. A radiografia, então, mostrou exatamente a fratura da cabeça do úmero, aquele negócio todo, e o caminho que ele devia seguir para consertar o meu braço. Eu tava com 20 dias engessado, quando os alemães começaram a se retirar e a cercar uma porção de coisas lá. Então, eu tive que retirar o gesso porque se me encontrassem engessado sabiam que um médico tinha feito e eles iriam atrás do médico que tinha feito aquilo. Então, tiraram fora. Quando os alemães começaram a passar eu disse para ele: “Olha, Steve tem aqui a minha pistola 45. Sobrou um pente de munição, tem 6 tiros e você pode usar um na agulha que é o sétimo tiro”. Ele disse: “Não. Você é oficial, não posso pegar”. “Mas leva, eu não vou utilizar mesmo. Com o braço como eu estou aqui não vou fazer nada”. Mas acompanhava os partisanos atacando as tropas dos alemães. E o Steve, juntamente com outro que era o chefe dos partisanos — o chefe da estação de lá, viu — é quem comandava os ataques às tropas. E foi numa dessas que pegaram Steve [surge a ilustração]. Então, um capitão da SS olhou para ele e

disse: “Você é inglês, não é? ... [retorna para o ex-combatente em um plano médio] Você é meu”. Deu dois tiros nele, um aqui e outro aqui [já completamente tomado pela emoção ele aponta em sua face onde os tiros acertaram o amigo, um perto do nariz e o outro perto do olho direito; e não consegue segurar o choro; surge a animação com o alemão fazendo os dois disparos, para só depois retornar para a imagem do ex-combatente já em prantos, enquanto que a câmera desloca o enquadramento em direção de um quadro de medalhas e condecorações militares].

Mas é diante das cenas deste intenso depoimento do brigadeiro Joel Miranda que fica evidente o quanto é preciso fazer a pergunta: *como* e *quanto* estes filmes documentários foram capazes de representar o caráter humano dos ex-combatentes sem esbarrar nos mitos e no heroísmo? E no caso de *Senta a Pua!*, a câmera esbarra quando de fato capturava “a verdadeira imagem do passado” que relampejava diante dela e do sujeito-da-câmera (o cineasta e sua equipe), como um tempo repleto de agoras, como diz Walter Benjamin.

Não há dúvida de que o seu depoimento é verdadeiro, de que é dolorosa a lembrança, mas, como já mencionado, a câmera de Erik de Castro preferiu a síntese desta cena. No fim da narrativa, quando recorda da maneira como o seu amigo tinha sido morto pelo alemão – com dois tiros na face – Joel Miranda não consegue segurar mais o pranto; tinha sido vencido pela dor da triste recordação das imagens (“ruínas”) do passado difíceis de ser remexidas. Neste instante, a câmera de *Senta a Pua!* desloca-se lentamente, do seu próprio eixo, para a direita do enquadramento, capturando as medalhas e condecorações do veterano expostas em um quadro afixado em uma das paredes do local das filmagens. Por mais que possa aparentar um gesto de respeito diante da dor e do choro do ex-combatente, que a câmera evita o registro deslocando-se para um dos lados do enquadramento, para Erik de Castro a síntese de todo aquele sentimento se encontra na imagem fria e estática das honrarias militares.

Então, o que se pode notar é que a idolatria e o empenho do cineasta em preservar a memória do 1º Grupo de Aviação de Caça do Brasil acabam em alguns momentos levando o filme a esbarrar na mitificação do piloto brasileiro, mas sem pudor. Para compor a sua narrativa fílmica não abre mão de depoimentos de militares norte-americanos que comprovem a importância da FAB na Itália, e como que rapidamente o Grupo conquistou o respeito e o reconhecimento do comando do *350º Fighter Group*, a qual estava subordinado.

Isto se confirma com o relato do major John William Buyers, que na época era capitão da *United States Air Force* e oficial de ligação do Grupo de Caça com o comando tático norte-americano. Segundo Buyers, quando chegou em Tarquínia com os brasileiros foi falar com o

comandante que lhe disse que “não tinha pedido aquela tropa de sul americanos”, o que o oficial de ligação logo respondeu: “Coronel, o senhor não conhece os brasileiros, mas algum dia o senhor vai ter muita honra de ter comandado esse pessoal”. Nas primeiras missões, houve uma morte, mas depois os brasileiros começaram a destruir pontes, depósitos de munições em grande quantidade que, segundo Buyers, teria surpreendido o comandante. Assim, para confirmar este relato, a montagem recorre ao depoimento do coronel Hugo D. Down, o comandante da 350^o *Fighter Group* que em um tom bem oficial declara:

Na ocasião em que eles chegaram havia naturalmente um grande questionamento para nós, da mesma forma que seria para qualquer um. Eles estavam vindo novos. Nós não tínhamos nenhuma idéia a respeito da capacidade deles. Sabíamos que eram bem treinados, mas não sabíamos que tipo de combatentes seriam, então guardamos as nossas opiniões e esperamos para ver o que aconteceria.

Por mais vago que seja o depoimento do oficial norte-americano, serve como ponte para a lógica argumentativa do filme, que começa a apresentar os relatos dos ex-pilotos em suas primeiras missões. Assim como o comando tático dos EUA esperava para ver o que aconteceria com aqueles jovens pilotos brasileiros, o espectador teria que aguardar mais um pouco para conseguir se deparar com o caráter humano destes homens na guerra, que até então estava suspenso pelos relatos dos aspectos militares das missões. É importante não deixar aqui de evidenciar que quando aparecem os personagens pela primeira vez, sempre ao lado do crédito, acompanha o número de missões que estes tinham realizado no teatro de operações, uma alusão ao esforço de guerra do brasileiro, superando inclusive os pilotos norte-americanos.

Por fim, não podíamos deixar de ressaltar o papel da trilha sonora de *Senta a Pua!* na tarefa de contar a atuação do 1^o Grupo de Aviação de Caça do Brasil na Segunda Guerra Mundial. A música composta por Eugênio Matos atravessa o filme todo dando uma cadência lenta à narrativa fílmica e envolvendo os depoimentos dos veteranos da FAB de uma certa “aura”, que auxilia na construção de um discurso que não esconde a sua idolatria.

Portanto, como também notado por Tetê Mattos, Erick de Castro em *Senta a Pua!* 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”, apontou a autora.³⁹⁷ Desta forma, *Senta a Pua!* perdeu a chance de explorar narrativas que permitem expor o humano da guerra, aquilo que é brutalizado, como o relato do brigadeiro José Carlos Miranda que com sinceridade e maestria traduz o sentimento do combatente diante do medo de morrer e de matar:

Há dois medos. Há o medo de morrer e o medo de matar. O medo de morrer todo mundo tem. É instintivo, é natural. O medo de matar as pessoas mais sensíveis têm também. E no grupo tinha isso, tinha o medo de morrer que a gente chamava de receio... e que a gente sentia principalmente quando começava a missão. Taxiando para o meio da pista para começar a missão, atravessar aquelas montanhas, ir pro lado de lá. “O que vai acontecer? Vou morrer, ficar prisioneiro?” Essas coisas. Mas, depois passava. Quando começa a ação, quando você começa a atirar, quando começa a manobrar, esse medo, esse receio do piloto de caça, em geral, passa. Mas tem o medo de matar. É aquele que sente mal quando mata, que chora de noite porque matou e que tem vontade de desistir de tudo. “Não faço mais isso”. Alguns pilotos tiveram este medo também no Grupo de Caça e vinham falar com o Oficial de Inteligência. Uma espécie de confessor, que dava conselhos, que conversava... Quem sou eu para dar conselhos? Eu conversava e dizia o que sentia também. E dizia a eles: “Esta guerra está para acabar. Você não vai sair agora daqui, fugido. Agüente mais um pouquinho”. E a maioria deles agüentou e terminou tudo bem. Eu mesmo me lembro de uma de minhas missões... Eu dei uma volta em cima de uma estrada e vinha um carrinho pequenininho andando na estrada, vermelho... Eu dei a primeira passagem e não atirei. Era ordem de atirar em tudo que se movesse. Aí, saiu um homem de dentro do carro, deu uma volta e quando ele viu o avião indo embora ele voltou para dentro do carro. Mas aí o avião estava voltando... E aí tive que atirar. Então, o carro explodiu. E é uma coisa que me repugna até hoje quando penso nisso. Coitado... Talvez não fosse nem de guerra. Talvez fosse até contra os alemães. E morreu.

É verdade que ter medo da morte ou de matar, ter compaixão pelo inimigo ferido, sofrer pelo amigo morto em combate são sentimentos que não combinam com a realidade do *front*, apesar de sabermos que são inerentes às situações de guerra. E os veteranos do 1º Grupo de Caça experimentaram tudo isto, como ficou evidente em seus depoimentos, tudo porque “Ninguém se considerava um ‘ás’, éramos todos iguais e todos combatentes com uma

³⁹⁷ MATTOS, Tetê. O Brasil vai à guerra: representações no cinema documentário. In: CATANI et al. (2003), Op.cit., p.196.

finalidade única, que era a vitória”, como recordou o brigadeiro Neiva ao falar com carinho do coronel Nero Moura, o brasileiro que os comandou na Itália.

5.1.2 A Cobra Fumou (2002)

Há várias histórias em torno do termo “A Cobra Fumou”. Algumas até se fizeram presente no imaginário do povo brasileiro antes mesmo da FEB embarcar o seu primeiro contingente para a Europa. Um apanhado de versões que cada ex-combatente reproduz a que mais lhe agrada ou que traduz aquilo que acredita que tenha sido o espírito da FEB. Dentre estas narrativas do pós-guerra, há aquela que atribui o nascimento do termo ainda na Vila Militar, antes mesmo dos primeiros sinais de organização de uma força expedicionária para lutar na Itália. O ex-combatente Elber de Melo Henriques nos conta que em um dos corpos de tropa do Rio de Janeiro havia um comandante truculento que toda vez que estava mal-humorado chegava no quartel fumando um charuto. Então, diziam os soldados em tom de brincadeira: a cobra está fumando! Era a deixa para que todos se prevenissem, as instruções naquele dia seriam duras.³⁹⁸

Já o capitão Antorildo Silveira nos narra uma outra história, esta envolta de uma certa mitificação do soldado brasileiro em combate. Diz que os pracinhas enquanto treinavam no Vale do Paraíba avistavam um comboio de trens de carga e à frente a locomotiva fumaçando, o que para eles lembrava uma cobra fumando. Então, já na Itália, os combatentes brasileiros se depararam com o Vesúvio fumegante, o que, segundo Silveira, fez com que aqueles que tinham passado meses de manobras exaustivas no Vale do Paraíba recordassem da sinuosa “maria fumaça” e associassem um tempo ao outro. Na Itália a cobra também estava fumando!³⁹⁹

Como se vê, é difícil determinarmos qual a verdadeira narrativa ou o que de fato teria inspirado a criação do lema. Mas uma coisa é indiscutível, diz o general Octávio Costa, “a cobra está fumando” teve origem no meio de gente simples, tratava-se de uma expressão peculiar do anônimo pracinha.⁴⁰⁰ Entretanto, uma versão acabou se consagrando entre as demais. É que existia no Rio de Janeiro, em meados de 1940, uma casa lotérica denominada

³⁹⁸ HENRIQUES, Elber de Melo. apud DULLES, John W. F. *Castello Branco: o caminho para a presidência*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979, p.80.

³⁹⁹ SILVEIRA, Antorildo. apud. *Ibidem*, idem, p.81.

⁴⁰⁰ COSTA, Octavio. *Cinquenta anos depois da volta*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1995, p.26.

“Esquina da sorte” e uma de suas propagandas para o rádio entoava a seguinte rima: “É mais fácil um burro voar do que a Esquina da Sorte falhar”. Nesta época, a FEB começava os preparativos para a guerra, em uma tumultuada organização, que serviu de zombaria para muitos que não acreditavam que realmente o Brasil enviaria tropas para a Europa. Então, os incrédulos e os simpatizantes do Eixo, como conta o ex-combatente Joaquim Xavier da Silveira, trataram logo de fazer uma paródia do anúncio que dizia: “É mais fácil uma cobra fumar, que a FEB embarcar”.⁴⁰¹ Frase que mais tarde, dentro de um contexto de mitificação da FEB, seria atribuída a Hitler.

Mas o que se sabe, então, é que já nos primeiros meses após os brasileiros desembarcarem em Nápoles o próprio Comando da FEB permitiu que o lema fosse usado para a confecção de um emblema para a farda dos soldados brasileiros, o que comprova, segundo César Maximiano, que a expressão já estava popularizada entre os combatentes e oficiais. Então, desde cedo a cobra fumando passou a ser o símbolo da FEB, uma resposta aos inimigos alemães, como recorda o general Humberto de Alencar Castello Branco, que desde os primeiros contatos no *front* com os pracinhas perceberam que estes não temiam em colocar a “cobra para fumar”.

Em correspondência bem humorada de Waldemar Vidal, de 22 de junho de 1945, ao amigo que servia à FEB, o terceiro-sargento Antonio André, quando já tinham cessado todas as hostilidades e a guerra terminou na Europa, podemos nos deparar com uma pequena anedota que, de certa maneira, é uma resposta irônica a todos que não acreditavam nos expedicionários brasileiros:

Agora um pouco de bom humor: dizem por aí que no inferno está havendo uma confusão danada... Recebemos notícias através do porta-voz oficial de Lúcifer que Hitler e Mussolini já lá chegaram com a idéia de implantar a NOVA ORDEM! [grifo do autor]. Agora uma anedota sobre o assunto: no outro mundo... Hitler encarregou Himmler de mandar enforcar seus generais, porque não conseguiram descobrir o mecanismo que fazia a cobra fumar.⁴⁰²

⁴⁰¹ SILVEIRA (1989), Op.cit., p.123-124.

⁴⁰² Ver CARROL, André. *Cartas do front*: relatos emocionantes da vida na guerra. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007, p.399.

Assim, nada mais apropriado que o lema da FEB fosse o título do documentário do jovem cineasta carioca Vinicius Reis, que foi convidado pela BSB Cinema, a mesma produtora de *Senta a Pua!*, a realizar *A Cobra Fumou*, o segundo filme de uma trilogia sobre a participação dos brasileiros na Segunda Guerra Mundial. O terceiro documentário da produtora, ainda em fase embrionária, será *Operação Atlântico*, um retrato da atuação das Marinhas Mercante e de Guerra e da Aviação de Patrulha na defesa da costa brasileira.

Vinicius Reis nasceu em São Paulo em 1970 e logo cedo a família foi morar no Rio de Janeiro. Estudou jornalismo na PUC-RJ, mas já em 1989 deu os seus primeiros passos no cinema com o curta-metragem *Uma rosa é uma rosa*. Entre os anos de 1993 e 1995 foi presidente da Associação Brasileira de Documentaristas, seção do Rio de Janeiro, e um ano depois coordenava o Núcleo de Cinema do Grupo Nós do Morro, no Vidigal. Além de *A Cobra Fumou*, o seu primeiro longa-metragem em documentário, a sua filmografia inclui curtas-metragens neste mesmo gênero: *A morta* (1992); *Desperdício* (1993); *Gentileza* (1994) e *Testemunho: Nós do Morro*, documentário co-dirigido com Rosane Svartman em 1995.

Mas como surgiu o seu interesse pela FEB? Mais uma vez tinha sido um livro! Um diário escrito pelo avô de um amigo do cineasta durante os tempos de guerra na Itália. Referia-se a “Lenda Azul: a atuação do 3º Batalhão do Regimento Sampaio na Campanha da Itália” do general Walter de Menezes Paes, publicado em 1991 pela Biblioteca do Exército.

Esse meu amigo me sugeriu a leitura, já pensando em levar a experiência do avô para o cinema. Li e confesso que no início nem tive tanto interesse. A leitura me apontou para dois outros autores que escreveram sobre o tema: Rubem Braga e Joel Silveira. Eles cobriram a guerra para a imprensa brasileira e suas crônicas me levaram ao *A Cobra Fumou*.⁴⁰³

Então, desde meados de 1990 o jovem cineasta alimentava o desejo de levar para a grande tela as narrativas e as experiências vividas destes ex-combatentes. Em 1999 encontrou nos irmãos Erik e Christian de Castro uma ótima parceira para a produção de seu longa-metragem. Na época, a BSB Cinema procurava um diretor para o segundo filme de sua trilogia sobre o Brasil na Segunda Guerra Mundial. Segundo a produtora a concepção do projeto foi dar total liberdade de autoria a diretores distintos, com objetivo de produzir visões

⁴⁰³ REIS, Vinicius. *Roteiro de entrevista com o cineasta Vinicius Reis sobre o filme A Cobra Fumou*. Entrevista concedida a Cássio Tomaim, por e-mail. Mensagem recebida em 24 ago. 2006.

particulares das temáticas abordadas em cada filme. E parece que com Vinicius Reis funcionou. O seu documentário, que não deixa de ter uma preocupação em recuperar a memória dos ex-combatentes da FEB, uma marca dos filmes do projeto da BSB Cinema, se diferencia muito de seu “filme irmão” — como prefere o cineasta se referir a *Senta a Pua!* —, principalmente no tocante ao tratamento estético da memória dos veteranos brasileiros, que em *A Cobra Fumou* não funciona apenas como simples depoimentos que ajudam a entrelaçar um fato a outro, mas como uma tentativa de acesso às experiências vividas naqueles anos de 1944/45 na Itália. E isto é percebido pela crítica, como a de Eduardo Valente da *Revista Contracampo* ao escrever um verbete sobre o cineasta para o “Dicionário: os 114 cineastas estreantes após 1995”, em que é inevitável a comparação:

Vinicius faz um filme radicalmente diferente do mais informativo (e laudatório) primeiro filme da série [*Senta a Pua!*], e incorpora ao assunto que retrata a própria experiência da construção do filme (narrativa e de realização mesmo). Além disso, tem o interesse de ir em busca não só de feitos e fatos históricos, mas acima de tudo na experiência da guerra que fica em cada pessoa que dela participou. Ao fazer isso, vai buscar depoimentos tanto de generais de alto escalão em belos apartamentos, quanto de soldados rasos que moram até hoje em conjuntos habitacionais. Com isso, empresta enorme humanidade e riqueza ao seu retrato, conseguindo realizar um filme que emociona sem nunca ser piegas.⁴⁰⁴

O mérito de *A Cobra Fumou* 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 documentário é produzido em dois momentos: o primeiro, em 1999, quando o cineasta documenta o 11º Encontro Nacional dos Veteranos da Segunda Guerra, realizado no Rio de Janeiro, e passa a realizar uma série de entrevistas com os ex-combatentes da FEB. As conversas giram em torno das conquistas de Monte Castelo e da cidade de Montese; em uma segunda fase, em fevereiro de 2000, a mesma equipe e Vinicius Reis viajam

⁴⁰⁴ VALENTE, Eduardo. Verbetes REIS, Vinicius (2002 – *A Cobra Fumou*). Dicionário: os 114 cineastas estreantes após 1995. *Revista Contracampo*, n.52. Disponível em <<http://www.contracampo.com.br/52/dicionario-nr.htm#69>>. Acessado em 04 jul. 2005.

para o Norte da Itália com objetivo de registrar, quase 60 anos depois, as cidades nas regiões da Emília Romana e da Toscana onde as tropas brasileiras combateram. O filme é marcado por vários momentos de grandes emoções dos ex-combatentes ao lembrar 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, neste caso, a daqueles brasileiros que experimentaram as dores de uma guerra naqueles anos de 1940.

Segundo nos conta Vinicius Reis,

Na época, queria muito fazer um filme com planos seqüências, utilizando bastante os silêncios das entrevistas; queria muito fazer um filme com duas vozes narrando, uma em primeira e outra em terceira pessoa; queria fazer um filme que combinasse um modo de documentário interativo com o modo reflexivo; queria fazer um filme no qual a realidade ao redor, atravessasse a filmagem e queria muito fazer um filme no qual os personagens pudessem fabular sobre a experiência vivida. Acho que fiz um pouco de tudo isso no Cobra.⁴⁰⁵

Então, 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 mais naturais diante da câmera, além de recorrer ao apelo de um cinema antiilusionista revelando a presença da equipe de filmagem, da câmera, e do cineasta que conversa com os personagens, procurando uma representação, senão mais verossímil, pelo menos mais verdadeira com a imagem do ex-combatente.

É importante percebermos que aqui Vinicius Reis é um “observador participante”, postura muito diferente do que as adotadas pelos outros cineastas aqui citados (Erik de Castro e Durval Jr.), o que equivale dizer que o diretor se permite a apresentar a relação próxima que tem com o tema e os seus personagens; ele “atua” no filme, são visíveis as suas intervenções, a sua participação nas ações com os entrevistados, típicas de um documentário interativo. Aqui a máxima do “cinema direto” de que não se deve olhar para a câmera que, por sua vez, deve passar despercebida, é totalmente descartada; é exatamente da intervenção do cineasta na realidade, explorando ao máximo a potencialidade das experiências vividas pelos personagens durante as entrevistas, que o documentário de Vinicius Reis se destaca dos

⁴⁰⁵ REIS (2006), Op.cit.

outros filmes que abordaram a temática da FEB e dos ex-combatentes brasileiros. O que vai se percebendo ao decorrer do documentário é que estamos diante de homens comuns que inicialmente escolhem, de maneira voluntária, a melhor imagem para suas representações, mas que depois ao começarem a pensar a sua vida, encarando de frente o passado, acabam expressando, involuntariamente, seus sentimentos e ressentimentos daquela época da guerra.

Por outro lado, ao adotar uma narrativa marcada pela revelação das etapas do processo de produção do filme, traço de um cinema que se assume reflexivo, antiilusionista, *A Cobra Fumou* se abre para que o espectador perceba que todo documentário não é simplesmente o registro autêntico ou verdadeiro do mundo vivido, mas a construção deste, que o cineasta articula as imagens a favor do seu ponto de vista, ou nas palavras de Manuela Penafria de que “Cada documentário é, ou deve ser, um filme que se assume como uma leitura sobre este ou aquele tema do mundo, que nos faz pensar sobre o mesmo, em suma, que é, apenas, uma de entre muitas leituras possíveis.”⁴⁰⁶

É isto que faz Vinicius Reis ao apostar em apresentar ao espectador um documentário em formato de diário de filmagem, em que acompanhamos cada dia de trabalho do cineasta e sua equipe durante as passagens por Brasília, Rio de Janeiro e Itália. *A Cobra Fumou* é um filme de viagem, marcado pelas cenas de estradas que vão sendo registradas de dentro de um veículo em movimento, enquanto o diretor vai orientando o espectador do que ele está vendo e o que lhe aguarda na seqüência seguinte. É como se o espectador fosse uma companhia do cineasta na sua empreitada em busca de boas histórias dos pracinhas brasileiros. Em cada seqüência somos avisados da data das filmagens e quem são os entrevistados daquele dia, além da voz do diretor ir nos revelando os passos da produção, os contatos que não deram certo, as negociações com os entrevistados, a passagem de um local para outro no mesmo dia, ou seja, a trajetória da própria equipe e, por sinal, a do filme ao qual assistimos. Então, já na primeira seqüência do documentário nos deparamos com cenas de uma estrada montanhosa à qual somos apresentados somente a partir da narração do cineasta:

Itália, 25 de fevereiro de 2000. Estamos percorrendo a rodovia 64 na Emília Romana para fazer estas imagens. Por esta estrada passaram milhares de brasileiros durante a Segunda Guerra Mundial, deslocando-se pelas várias posições aliadas, transportando mortos e feridos, atacando e se defendendo dos soldados alemães. Este é o cenário das várias histórias que serão contadas neste filme.

⁴⁰⁶ PENAFRIA (1999), Op.cit., p.71.

Esta seqüência funciona como um prelúdio do filme que, por sua vez, é acompanhada de uma música envolvente, composta por Ubirajara Cabral, que remete o espectador ao clima daquela Itália de 1940.

Das imagens bucólicas das paisagens italianas, o filme faz um corte seco para um cinejornal do DIP, já citado aqui, intitulado “Forças Expedicionárias do Brasil. Rio: Desfile de forças militares que o Brasil enviará à luta contra os totalitários”, em que acompanhamos uma multidão na avenida Rio Branco se despedindo dos soldados brasileiros que partiriam para a guerra, fato enaltecido da seguinte maneira pela narração da época: “Enormes multidões celebram com as mais vibrantes demonstrações patrióticas o desfile de unidades do corpo expedicionário brasileiro na Capital da República. É este o primeiro contato direto do povo com as forças militares que o Brasil enviará contra os totalitários [...]”. Mas é neste momento que o espectador de *A Cobra Fumou* é apresentado a um segundo narrador, neste caso em terceira pessoa, encarregado de apontar os principais fatos históricos que culminaram na participação do Brasil na Segunda Guerra Mundial. Em voz *over* a narração comenta que algumas pessoas preferiram não ir ao desfile por não valer a pena, “pois para elas era mais fácil uma cobra fumar do que a FEB ir para a guerra”, aludindo ao lema que deu título ao documentário de Vinicius Reis.

Então, a narração em voz *over* de Bete Mendes imprime uma cadência lenta à exposição dos acontecimentos daquela época. Dos afundamentos dos navios mercantes por submarinos alemães à declaração de guerra do Brasil, e mais adiante a famosa Linha Gótica, são os passos dos pracinhas brasileiros que o documentário precisa demarcar. Seqüências que também entrecortam as entrevistas dos ex-combatentes e que são meramente ilustrativas, que funcionam como uma desculpa de como quem diz, “Olha, não deixei de contextualizar”, para não perder o rótulo de “documentário histórico”.

As primeiras filmagens de *A Cobra Fumou* foram realizadas em 19 de novembro de 1999 na cidade de Brasília, durante o 11º Encontro Nacional de Veteranos da FEB, como enuncia o próprio diretor. É nesta ocasião que ele conhece alguns ex-combatentes, inclusive Miguel Pereira, personagem-chave no documentário. Depois do fim da guerra, Miguel Pereira ficou encarregado de zelar pelo Cemitério Militar Brasileiro em Pistóia, na Itália; o veterano achou que permaneceria um ou dois anos, está lá até hoje. Na época deste primeiro encontro com o cineasta já haviam passado 54 anos. Nesta ocasião, Vinicius Reis aproveita para marcar

um novo encontro com o ex-combatente, mas desta vez em uma visita ao Cemitério Militar em Pistóia, que Miguel Pereira diz cordialmente que retribuiria com um bom vinho.

Está aí a essência de *A Cobra Fumou*, é um cinema de encontros, em que se abdica da câmera fixa que tanto marca os outros filmes sobre os ex-combatentes, para com uma câmera na mão capturar o que pode surgir da interação do diretor com os personagens. É o sujeito-da-câmera que se faz presente no filme, uma subjetividade que marca o discurso deste documentário. Então, o cineasta conta com o improvisado do primeiro contato com o entrevistado; é a câmera, sempre em movimento, registrando portas que se abrem ou as primeiras reações dos personagens ao receberem a câmera de Vinicius Reis em sua residência como uma convidada. E o mais importante, a câmera de *A Cobra Fumou* está subordinada ao acaso, o diretor não pode prever o que irá registrar.

É o que acontece em um destes encontros do cineasta com os ex-combatentes, em 3 de dezembro de 1999. Sob imagens em plano seqüência do Conjunto Habitacional dos Ex-combatentes, em Benfica, na Zona Norte do Rio de Janeiro, o diretor nos conta que o personagem daquele dia é “Seu Moysés” (o veterano Moysés Isidro da Silva, que na guerra foi motorista de tanque), mas que outros ex-combatentes contactados, no entanto, não confirmaram presença. “Seu Moysés” é encontrado nas ruas do conjunto habitacional vestindo bermuda e chinelo, bem descontraído. Mas não é esta a imagem que quer representar de si. Então, pede para a equipe aguardar uns instantes para vestir algo mais apropriado para a ocasião e volta para a cena trajando uma camisa e um chapéu de guerra; na mão traz a sua condecoração que não faz questão de colocar no peito, pois “de tão velhinha, já perdeu até a passadeira”. A conversa do cineasta começa somente com “Seu Moysés”, que chama um ou outro ex-combatente para participar, mas “nesta hora, muitos se calam, não sei porquê!”. Aos poucos um grupo de veteranos vai se formando ao redor da equipe de filmagem, bem como algumas crianças e curiosos. Vinicius Reis não se incomodou em registrar as pessoas humildes, simples da vizinhança, que em geral percebem a filmagem e se escondem ou desviam o olhar, pelo contrário, são elas que dão a matéria-prima do documentário, a vida acontecendo diante dos espectadores, realidade que o cineasta não faz questão de alterar, mas de interagir com ela.

Depois de algumas conversas, as emoções começam a aparecer, um ex-combatente, por exemplo, diz para o diretor não lhe perguntar nada, pois se emociona fácil só de lembrar e “um homem chorando é muito feio”. Em outra cena, o cineasta pede a “Seu Moysés” que cante uma das canções que diz ter aprendido na Itália com as crianças, ao que o veterano

mesmo envergonhado atende. Mas o tom descontraído daquela conversa com o grupo de ex-combatentes reunido na calçada daquele bairro popular iria mudar de repente. É que um outro veterano se aproxima do grupo e começa um diálogo com a câmera, faz questão de mostrar um quadro em que está emoldurada uma foto sua e de seu irmão mais velho em trajes militares. O mais velho tinha se alistado voluntariamente para a guerra e o outro fora mais tarde, convocado. Mas chegando na Itália, ele descobre que o irmão morrerá em combate. Assim, quando recorda desta situação, enquanto segura o quadro com a foto do irmão morto, suas experiências da guerra se revelam involuntariamente, se tornam presentes mesmo que em um instante fugaz. O febiano não se contém e chora ao lembrar a perda do irmão mais velho, enxuga as lágrimas, mas não consegue continuar o depoimento. Então, vai embora sem se despedir, segurando o quadro debaixo dos braços. E a câmera? Não lhe restava muita coisa, fica ali acompanhando, de longe, o personagem saindo de cena, sem se preocupar em registrar as imagens dos outros companheiros que comentam o acontecido.

Mais tarde, a câmera se recompõe e registra o depoimento de “Seu Moyses”, que começa como um simples relato, em que ele conta que a sua missão na Itália era abastecer o *front* com alimentos, munições etc., mas que em uma de suas viagens parou no meio do caminho em uma cidadezinha onde todo mundo estava dançando. Lá ia descobrir que a guerra tinha acabado. “8 de maio de 1945. Foi quando... o mundo todo passou a respirar...”. Neste instante, ele não se agüenta e chora; emocionado, com a voz já embargada pelo nó na garganta, afasta-se da câmera que o observa para depois retornar a afirmar: “o mundo todo... 8 de maio de 1945”. Corta para cenas do conjunto habitacional em planos seqüências.

Outro momento do filme marcado por um forte apelo emocional ao tratar da memória dos ex-combatentes é do reencontro do cineasta com o veterano Miguel Pereira lá na Itália, em 21 de fevereiro de 2000, uma data importante para a FEB: o da conquista de Monte Castelo — nos avisa o diretor de que a coincidência tinha sido combinada antes, enquanto narra sob cenas das paisagens montanhosas da região de Abetia. Miguel Pereira leva a equipe para o lugar em que se deram os combates, explica como tudo ocorreu, dando detalhes da tragédia que se tinha abatido sob os brasileiros ali há muitos anos. Então, a situação criada pelo cineasta de levar o veterano para as proximidades do Monte Castelo não poderia ser mais rica em termos do rememorar as experiências do passado. Até mesmo as imagens de Miguel Pereira em primeiro plano e ao fundo a seqüência de montanhas — a quase intransponível “muralha germânica” — revestem as suas narrativas de uma “aura”, de uma magia que se concretiza nas palavras do ex-combatente que se emociona ao recordar de

quando viu os vários corpos de brasileiros estendidos no chão depois da elevação conquistada: “Parece uma bandeira de mortos. Fiquei com uma coisa calada no coração”. Depois daquele dia jurou: “Alguém vai cuidar destes mortos. E foi um dos motivos pelo qual eu fiquei em Pistóia. Pensei que ia ficar um ano. Fiquei 55 anos. Hoje é 55...”, comenta já com a voz embargada. Em uma outra tomada, pede desculpas pela emoção, mas diz que é difícil, pois a equipe de filmagem faz ele recordar de seus companheiros, que naquela época eram jovens assim como eles. Miguel Pereira tinha apenas 26 anos na ocasião, e Vinicius Reis ali era um jovem cineasta de 30 anos. Neste sentido, e não seria por menos, o silêncio passa a ser uma marca constante no relato do veterano que se emociona ainda mais ao ressaltar a importância daquele lugar para a memória da FEB: “esse Monte Castelo era um ponto de honra para nós combatentes conquistar. Eu acho que naquele dia [começa a chorar] morria até o último homem, mas tinha que... Caiu! O que tinha de ambulância e feridos não dá para contar”. Neste instante, ele permanece mais uma vez em silêncio, abaixa a cabeça e leva o lenço ao rosto; depois retorna à câmera e agradece: “Obrigado”. Mais silêncio. “Eu nunca pensei 55 anos depois estar aqui remoendo.... lembrando, né. Acho que só Deus mesmo”, encerra o relato com uma discreta risada, como quem esconde algo.

No entanto, há registros de outros depoimentos que não são tão determinantes para o filme como estes, mas que não deixam de revelar a intensidade da vida de homens comuns diante dos horrores da guerra. É o caso do encontro que o cineasta tem, no Rio de Janeiro, com um humilde ex-combatente que permite que a câmera de *A Cobra Fumou* entre em sua casa, capturando a simplicidade do lugar. As marcas da guerra ficam claras em seu depoimento, há um certo desconforto em Manoel Ramos de Oliveira em falar daquela época, evita em encarar a câmera. Diz que não é feliz ao comentar sobre a guerra devido o que viu, mas continua:

Assim... Em uma ocasião tive um dia de dispensa para ir na cidade. Aí levei cigarro, chocolate... Levei tudo que podia levar. Aí, cheguei na cidade, lá em Pistóia. Aí veio uns garotinhos: “Paisano, le vore una senhorinha?” Eu disse: “Sim”. Aí, eu vou lá em uma casa... era um sobrado. Aí subimos. A mulher tava na porta. Aí ela mandou esperar. O marido dela tava na cama. [...] Ele tava branco, magro, caído mesmo. [...] Aí, ela sentou na beira da cama, conversou com o marido. Como quem diz: “Saí que eu vou... ter relações com ele para a gente pegar alguma coisa”. Aí, meu filho! Eu apaguei. De ver esta coisa fiquei como se não tivesse uma gota de sangue. Aí, o marido passou, me cumprimentou: “Bonassera, bonassera”. Aí, ela me chamou, mas não tive relações nenhuma, nenhuma como ela. Tudo que eu tinha... que eu

ia vender lá... dei tudo ali para eles. [...]. Ali... eu morri ali. Tava falando, mas tava morto.

Aqui devemos chamar a atenção para um elemento que *A Cobra Fumou* traz para a representação da FEB. As aparições dos pracinhas simples, humildes, despojados, como as de Manoel Ramos de Oliveira e o do grupo do conjunto habitacional se contrapõem às imagens dos ex-combatentes oficiais que recebem a equipe de filmagem em seus amplos apartamentos decorados, como a do general Plínio Pitaluga em Copacabana. Mas o contraste não fica apenas no campo da imagem, mas também está presente na oralidade. 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. Como faz “Seu Moysés” ao ser perguntado sobre o que era o fascismo, diz que desconhece, não tem elementos para falar e que estas coisas eram “da alçada das autoridades”, dos militares. Em outro momento ele menciona sobre as crianças e os idosos como as principais fontes de informação em uma guerra, ou era o que ele tinha aprendido, era “como reza a cartilha do militar.” Cena muito diferente da captada na casa da major Elza Cansanção Medeiros, ex-enfermeira que depois da guerra se dedicou a preservar a memória da FEB. Ela fez muitas amizades na Itália para onde viaja com frequência registrando depoimentos com sua filmadora caseira. Para a entrevista, a major Elza não dispensou a farda de gala e as condecorações e, nem mesmo a filmadora; diz o cineasta que ela achou mais prudente gravar o depoimento que iria conceder. O mais importante desta seqüência é ver a satisfação da ex-enfermeira, colecionadora de um vasto acervo de imagens e audiovisual da FEB, ao comentar uma de suas gravações feita naquele ano de 1999, na Itália. Portanto, é 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.

Cada ex-combatente reagiu aos seus traumas de uma maneira diferente durante o pós-guerra, uns souberam melhor reelaborá-las, outros nem tanto. Assim, *A Cobra Fumou* tem mérito por trazer à tona este aspecto presente na construção da memória da FEB nestes últimos 60 anos. Muitos veteranos que ainda estavam na ativa no Exército depois da guerra, ao publicar suas memórias, não dispensaram a exaltação ao heroísmo do soldado brasileiro, prendendo-se aos feitos, às batalhas e concedendo pouco espaço ao sofrimento do homem

comum. No documentário de Vinicius Reis os aspectos humanos ganham destaque, afastando os ex-combatentes da imagem de heróis.

É o que podemos notar na fala tanto de um general quanto de um praça. O primeiro é o general Plínio Pitaluga que, diz o narrador em voz *over*, ser um homem considerado herói para muitos dos ex-combatentes por ocasião da rendição da 148ª Divisão alemã em Forno, em que a FEB fez 15 mil prisioneiros depois do ataque que ele comandava. Mas Pitaluga se incomoda quando o cineasta comenta que ele era visto como um herói: “eu não sou herói”, enfatiza o general que conta que só tinha a preocupação, como oficial, de trazer de volta seus subordinados para suas famílias, mães, filhos, esposas e etc. Segundo ele “herói é diferente, é quem morreu. Eu não sou herói”. O general comenta orgulhoso a façanha de que no esquadrão que comandava somente 4 de 200 homens teriam morrido, sendo que dois em combate e dois em acidente de automóvel. Já o praça Manoel diz que somente malucos e aqueles que queriam ser heróis é que embarcaram contentes para Nápoles, ele não, pois “mais vale um covarde vivo, que um herói morto”, enfatiza. E ele ainda aponta: “Quer ver heróis, estão todos lá no monumento no Aterro do Flamengo”, referindo-se ao Monumento Nacional aos Mortos da Segunda Guerra Mundial, erguido em 1960 no Rio de Janeiro, onde foram depositadas as urnas dos combatentes mortos na Itália, trasladadas do Cemitério Militar de Pistóia.

É o lugar em que outro ex-combatente, o “Seu Rubens” (Rubens Leite de Andrade), aceitou conversar com a equipe de Vinicius Reis. Ele mesmo escolheu a locação, diz o cineasta em sua narração, recusando-se a dar entrevista em sua casa. O gesto do veterano é como uma homenagem aos companheiros mortos, é diante deles (ou melhor, do símbolo que os representa) que ele se permite contar sobre a tragédia que foi a guerra. “Seu Rubens” na época era padoleiro, mas em uma determinada situação foi encarregado de uma função que não estava acostumado, a de fazer contato com os inimigos com o objetivo de informar o comando. Foi nesta missão que ele pisou em uma mina e voou alto, quando percebeu estava sem “a minha perninha”, recorda o veterano que na época tinha apenas 20 anos. “Você imagina?”

Mas, da passagem da equipe pela Itália, vale mencionar o encontro do cineasta com um ex-guerrilheiro (um partisan) de Montese e com o pesquisador da FEB Giovanni Sulla que mostra ao brasileiro as ruínas da Torre de Nerone, um importante posto em que os pracinhas combateram. É em meio às ruínas que a câmera de Vinicius Reis registra com curiosidade as relíquias de guerra encontradas ali na região e em outros lugares em que houve

intenso combate entre alemães e brasileiros. O jovem pesquisador que veste, por debaixo de uma jaqueta, uma camiseta com estampa que imita uma farda, vai comentando o quanto é comum encontrar naquela região objetos como o que ele vai mostrando para a câmera: uma granada de mão, uma pistola, um pente de metralhadora Thompson, um *dog tag* que pertenceu a um ex-combatente da FEB e uma bomba alemã de 81 milímetros que ele tira de sua mochila, não deixando de evidenciar que esta foi o pesadelo de muitos “pracinhas brasileiros”. Na ocasião deste encontro, Sulla grava um depoimento para a câmera de *A Cobra Fumou* procurando evidenciar a importância que os febianos exerceram na comunidade italiana daquele local, que deveria funcionar como uma provocação a todos no Brasil que não reconhecem a memória da FEB, se o relato do italiano não soasse como uma encenação. Depois que ele encerra, vemos um sorriso em seu rosto de quem diz: “E aí, ficou legal”. É das poucas tomadas que nega a estética adotada pelo cineasta em seu documentário. Mas vamos à narrativa:

Desde criança eu sempre ouvi falar das tropas brasileiras. Durante muitos anos, as opiniões são de que a Campanha da Itália foi sempre conduzida pelo chão pelas tropas americanas e inglesas. Sempre ouvi falar, da parte dos camponeses ou da população civil, dessas tropas brasileiras. Nestes 20 anos que recolho documentos e depoimentos sempre ouvi falar muito bem. E eu me sinto orgulhoso; por isso, faço seminários, mostras, qualquer coisa... Tenho orgulho de que a minha cidade, a minha região, tenha sido libertada pelos pracinhas das tropas brasileiras. Creio que, aqui, toda a população da região é eternamente grata.

O último dia de filmagem na Itália foi reservado à visita ao Cemitério Militar de Pistóia. Mais uma vez a equipe e o cineasta se reencontram com Miguel Pereira que enquanto mostra o local, percorrendo as sepulturas dos brasileiros mortos na guerra, narra algumas histórias de seus companheiros. Mas esta seqüência também é preciosa para o documentário, pois é comovente para o espectador ver o carinho e o afeto com que aquele homem cuida dos jazigos dos brasileiros. Há momentos em que ele pede desculpas para a câmera e interrompe a sua narrativa para tirar as gramas que avançavam sobre as placas em que se lê os nomes dos combatentes mortos. E além destas interrupções, o silêncio entre uma história ou outra é inevitável. Então, o gesto simples daquele homem fica como uma síntese entre o cemitério e o documentário, uma vez que ambos são “lugares de memória” e existem porque há uma necessidade de enfrentar o esquecimento.

5.1.3 O Lapa Azul (2007)

Com o início da organização da FEB em novembro de 1943, São João Del Rei, em Minas Gerais, foi o palco onde se deram os primeiros preparativos do 11º Regimento de Infantaria da Força Expedicionária Brasileira, composto por três batalhões e duas companhias de fogo.⁴⁰⁷ Mas foi o seu terceiro batalhão, mais tarde conhecido como “Lapa Azul”⁴⁰⁸ que participou, ao lado do 1º Regimento de Infantaria, das principais conquistas dos brasileiros na Itália, como o Monte Castelo e a cidade de Montese. Vitórias que deixaram marcas profundas não apenas nos corpos, mas também na alma destes combatentes, pois foram testemunhas do que ainda hoje — e certamente durante muito tempo — é impossível narrar, descrever. Os horrores da guerra e a brutalidade a que o homem foi reduzido é de difícil compreensão até mesmo para quem esteve lá, é o que escreve um combatente do III Batalhão do 11º RI em um momento de reflexão: “Os que hoje se defrontam, se sobreviverem, um dia quando volte a paz talvez se encontrem, civis pacatos, e até amigos se tornem. Tudo isto é um absurdo! Um engano terrível”.⁴⁰⁹ Este lamento de Agostinho José Rodriguez, na época tenente de infantaria, é compartilhado por outros ex-combatentes, não há dúvidas de que em outra ocasião o alemão e o brasileiro poderiam ser amigos, mas quiseram seus Chefes de Estado que se tornassem inimigos, portanto, não havia outra solução: era matar ou morrer.

Como os brasileiros conhecem pouco das narrativas de seus ex-combatentes, não é incomum encontrar quem duvide que o Brasil mandou homens para lutar na Itália, ou que faça chacota com as façanhas dos febianos. Enviados já quando a guerra estava no seu fim, acabou por se difundir entre a população que os pracinhas brasileiros teriam ido fazer

⁴⁰⁷ A estrutura da 1ª Divisão de Infantaria Expedicionária (1ª DIE) da FEB previa Infantaria, Artilharia, Engenharia, Cavalaria, Saúde e elementos de Tropa Especial. Ao Comando e Estado-Maior da Infantaria Divisionária estavam subordinados três regimentos: o 1º RI, conhecido Regimento Sampaio, oriundo da Vila Militar do Rio de Janeiro; o 6º RI, o Regimento Ipiranga de Caçapava (SP); e o 11º RI, o Regimento Tiradentes, de São João Del Rei (MG). Ver MORAES, João Batista Mascarenhas de. *A FEB pelo seu Comandante*. São Paulo: Instituto Progresso Editorial, 1947, p.6-8..

⁴⁰⁸ Na Itália, por questões de segurança, o Serviço de Transmissões determinou que todas as unidades da FEB iriam receber um codinome que começasse com a letra “L”. Assim, o Quartel General do Marechal Mascarenhas de Moraes ficou conhecido por “Lugar”, enquanto que o 11º RI era o “Lapa”. Mas os pelotões precisavam ser diferenciados, logo o I Batalhão era o “Lapa Vermelha”; o II Batalhão, o “Lapa Branca” e o III Batalhão, o “Lapa Azul”. Ver SANTOS, Celso de Azevedo Daltro. Prefácio. In: RODRIGUES (1985), Op.cit., p.xvi.

⁴⁰⁹ RODRIGUES (1985), Op.cit., p.55.

turismo na Europa, o que explicitava a concepção de que a FEB não teria participado de grandes missões, como já vimos anteriormente, ou seja, a ela o V Exército norte-americano tinha reservado um papel secundário no *front*.

Então, para “combater” as imagens da FEB que se cristalizaram a partir dos anos de 1980/90, remexendo nas lembranças (nas “ruínas”) deste passado, Durval Lourenço Pereira Junior resolveu fazer um documentário. Nascido no Rio de Janeiro de 1967, contou que um de seus passatempos de infância era se esconder atrás das poltronas das salas de cinema, durante os intervalos, para ver o filme mais de uma vez. O encanto era tanto que assistia, às vezes, até três sessões de uma mesma película. A paixão retornaria tempos depois. Primeiro, fez carreira militar, formando-se para oficial do Exército na Academia Militar das Agulhas Negras (AMAN) e depois de residir em diversos Estados, em função da profissão, acabou indo morar em Juiz de Fora (MG).⁴¹⁰

Foi nesta cidade mineira que Durval Jr., hoje major do Exército, conheceu em 2004 um pequeno grupo de ex-combatentes do III Batalhão do 11º RI da FEB, e fascinado por suas histórias percebeu logo que dava um filme. Neste meio tempo, formou-se em Cinema, Televisão e Mídia Digital na Universidade Salgado de Oliveira (Juiz de Fora, MG), em 2005. Segundo ele *O Lapa Azul* veio suprir uma lacuna nas produções cinematográficas sobre a FEB. Então, perguntado a que ele atribui este descaso do cinema nacional com a FEB e os temas militares, o major não pestaneja ao responder que:

Realmente são poucos os filmes brasileiros que retratam episódios militares. Não diria que por preconceito em relação aos militares. Acredito que o termo mais adequado seria algo como o ranço, um estigma, face ao Regime Militar (1964-1985), quando muitos intelectuais e artistas tiveram seus interesses contrariados. Hoje várias dessas pessoas ocupam cargos de direção e chefia nos principais órgãos governamentais ligados à produção audiovisual. São estes os órgãos que decidem quais produções serão financiadas ou não, seja por incentivo financeiro ou fiscal. Já a participação brasileira na II Guerra Mundial, por ser um episódio de orgulho para as Forças Armadas, foi propositalmente esquecida — ou mesmo deturpada.⁴¹¹

Como se vê, é nítido para uma nova geração de oficiais do pós-ditadura o quanto que os ressentimentos de 1964 ainda são atuais e definem as representações dos militares no

⁴¹⁰ PEREIRA JUNIOR, Durval Lourenço. *Roteiro de entrevista com o cineasta Durval Jr. sobre o filme O Lapa Azul*. Entrevista concedida a Cássio Tomaim, por e-mail. Mensagem recebida em 15 jul. 2008.

⁴¹¹ Ibidem, Idem.

cinema, inclusive as da FEB. Durval Jr. reproduz aqui um discurso comum aos militares, o de que a esquerda ressentida não estaria respeitando o pacto da Anistia, a da denegação dos “anos de chumbo” — os militares esqueceriam os crimes e as ações subversivas dos movimentos da esquerda armada enquanto esta apagaria da sua memória as torturas praticadas pelos homens da “linha dura” do regime militar— e ao invadir a mídia difunde para todos os cantos do país “mentiras”, “safadezas históricas”, como disse o general Leônidas Pires Gonçalves, que em 1974 ocupava a Chefia do Estado-Maior do I Exército e comandava o Centro de Operações de Defesa Interna (CODI).

Mas justiça seja feita, o filme de Durval Jr. elabora estes ressentimentos dos militares a favor da memória da FEB. A partir de uma narrativa linear atravessa os mais de 60 anos da história da FEB, oferecendo aos espectadores um painel de depoimentos, que justapostos a imagens de arquivo, o ajudam a ter uma dimensão do que foi a luta daqueles homens de Juiz de Fora que integraram o III Batalhão do 11º RI. O documentário trata dos preparativos destes homens em São João Del Rei ao contato com a realidade da guerra na Itália e depois o tão desejado retorno ao Brasil, marcado por uma enorme recepção popular, um reconhecimento de sua luta que o pracinha brasileiro viu ser dissolvido ao longo das décadas por um descaso do Estado e da sociedade — o que o filme também mostra, contraponto a indiferença do brasileiro com as homenagens que os italianos prestam aos febianos, tendo-os como seus libertadores. Um percurso natural para um documentário que quer exercer a sua “atividade de luto” frente à memória da FEB.

Assim como *Senta a Pual* de Erik de Castro, *O Lapa Azul* 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, como o da apresentação do filme: “Durante a II Guerra Mundial, o Brasil enviou à Europa uma Força Expedicionária para lutar junto aos aliados, contra o nazi-fascismo”; que intercalados com cenas da chegada da FEB em Nápoles, dos combates terrestres e etc, anuncia os protagonistas:

Nessa Força, havia um Batalhão formado por jovens do interior mineiro, em sua grande maioria. Esse batalhão compôs a linha de frente brasileira, durante os mais violentos combates, na Itália. Participou dos ataques ao Monte Castelo e foi encarregado do ataque principal a Montese. Seus

homens escreveram uma das mais heróicas páginas do Brasil, na II Guerra Mundial. Esta é a história deles.

Nas primeiras cenas o tom do filme está dado, o espectador sabe que vai conhecer histórias encarregadas de enaltecer o heroísmo dos ex-combatentes. E toda a estética do documentário colabora para que os depoimentos ganhem um aspecto de seriedade. As entrevistas realizadas no auditório do Colégio Militar de Juiz de Fora,⁴¹² optando por não mostrar o ex-combatente no seu lar, no seu cotidiano, projetam na tela personagens bem trajados e maquiados, muito diferentes daqueles que Vinicius Reis encontra nas ruas de um conjunto habitacional no Rio de Janeiro em seu *A Cobra Fumou*. Variando entre planos médios e closes, os ex-combatentes surgem em meio a um fundo preto e vão se apresentando: “Antônio de Pádua Inhan, nasci em Rio Novo...”; um recurso narrativo certamente inspirado no documentário *Sozinhos, mas juntos — os homens da Companhia Easy*, dirigido por Mark Cowen, e que deu origem à série de TV para a HBO, *Band of Brothers* (2001). O artifício em ambos os documentários funciona como uma tentativa de recuperar a pureza dos ex-combatentes, as suas origens, as suas infâncias, tudo aquilo que a ida à guerra lhes ceifou. Em *O Lapa Azul*, nas primeiras seqüências, estamos diante de homens comuns, do interior de Minas Gerais, muitos com origem no campo.

Está aí o verdadeiro mérito de *O Lapa Azul*, 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.

Em *O Lapa Azul* os primeiros relatos dão conta dos ataques dos submarinos alemães na costa brasileira, que segundo o argumento do filme teriam revoltado os estudantes que saíram às ruas exigindo represálias por parte do governo Vargas, resultando na declaração de guerra do Brasil. Em um dos depoimentos, o ex-combatente Fidelcino F. de Matos recorda com humor que “Acho que o nosso presidente não tinha a vontade de mandar tropas, até porque ele era ditador também. Não é verdade?”, mas logo ajuda a amarrar a trama do filme afirmando que “Mas aí o povo revoltado o forçou a entrar o Brasil na guerra”; fala que na seqüência é associada a um cinejornal norte-americano em que a voz-over comenta a respeito da solidariedade brasileira com os “irmãos” americanos: “O Brasil auxilia muito a causa

⁴¹² Informação esta que o espectador não tem, mas que pode ser consultada no site do filme, disponível em <<http://www.lapaazul.com>>. Acessado em 18 jul. 2008.

aliada, não apenas com seus recursos e poder militar, mas com o espírito voluntarioso do seu povo e pela reafirmação da sua amizade com o povo dos EUA”. Ainda para reforçar os aspectos da mobilização social no Brasil, surge o ex-combatente José B. da Fonseca recordando de um sentimento comum aos brasileiros da época, um “patriotismo romântico” que levava as pessoas a doarem todo tipo de metal para a fabricação de armas, formando assim pirâmides metálicas de painéis, caçarolas etc. Sobre a simplicidade do homem mineiro, ele nos conta de um episódio curioso que ocorreu em sua cidade: o povo depositou em uma destas pirâmides metálicas um chafariz do início da República para que fosse feito um canhão.

Portando, como se pode notar, o cineasta começa a costurar os depoimentos e as imagens de arquivo a favor dos argumentos do documentário, tomando inclusive a propaganda norte-americana como uma verdade, o que o leva a esbarrar na mitificação da FEB. O “espírito voluntarioso” do brasileiro, como afirma o filme de propaganda norte-americano da época da guerra, não foi refletido nos quadros da FEB, que desde as primeiras chamadas para o voluntariado para a guerra foram poucos os inscritos, tendo o governo que recorrer às convocações. Como se sabe, nem mesmo no Exército havia este espírito.

No entanto, apesar de assumir uma narrativa fílmica explicativa e didática, assim como a de *Senta a Pua!*, o documentário de Durval Jr. surpreende por permitir que algumas contradições e problemas, que envolveram a organização da FEB e o seu envio para o teatro de operações na Itália, apareçam a partir dos depoimentos dos próprios ex-combatentes. Na verdade, são relatos que nem de longe enaltecem os veteranos, mas que traduzem traços dos brasileiros, homens comuns, que atuaram na guerra. Em uma das narrativas aparece o “mineiro doceiro” e a consequência: uma FEB banguela; recorda um veterano que por este motivo o Regimento de São João Del Rei, ainda na fase de preparação, perdeu muito soldado por falha dentária, “eram baldes de dentes arrancados”, nos conta sem muito entusiasmo. Já outros depoimentos confirmam que os febianos receberam tudo dos norte-americanos, ao se integrarem ao V Exército, de roupa, calçado ao armamento e munição. Entretanto, se a farda com que eles desembarcaram em Nápoles já tinha lhes trazido sérias complicações, tanto por ser semelhante à dos soldados alemães quanto por não suportar o frio italiano, quando receberam as novas vestimentas dos norte-americanos, os pracinhas não se sentiram agraciados, como se pensa: “Então, a humilhação foi essa... O americano com uma camisa de... vamos dizer... de *nylon* igual a nossa aí [aponta para o entrevistador que está fora do quadro] bege, gravata e a gente com aquela farda danada”. Mas o brasileiro daria um jeitinho

nesta situação: “Aí, nós começamos a... Aí que a FEB entrou com a troca de maços de cigarros, balas e chocolates, trocando em costureira para cortar do mesmo... do jeito que ele queria. Aí foi aproximando, aproximando... mudamos completamente o uniforme do Exército brasileiro”, recorda o veterano Sebastião F. de Oliveira.

Os brasileiros também não se contentaram com os armamentos que receberam do V Exército, pois o fuzil não era igual ao do americano. Mas o problema aos poucos seria amenizado, como nos conta o ex-combatente Antônio de Pádua Inhan:

[...] então, em uma patrulha, por exemplo, nós saímos na nossa Frente, mas tinha que entrar na Frente do americano, porque a patrulha nunca volta pelo mesmo lugar que ela foi. Tinha a senha para o americano não atirar na gente. Dava a senha. No passar naquilo ali, algum americano dava bobeira lá, ficava sem o fuzil... ah,ah, ah... ficava sem o fuzil mesmo.

Mas depois de apresentar esta visão não tão gloriosa do combatente brasileiro, o documentário atesta para o que veio, dá-se início a um contra-ataque àquela memória da FEB de 1980/90. Dentro da “atividade de luto” de *O Lapa Azul* era preciso quebrar a visão do espectador de que a FEB tinha enfrentado um exército alemão fraco e atuado apenas em missões secundárias na Itália. Para isto, o cineasta recorreu ao depoimento do italiano Giovanni Sulla, pesquisador da FEB, já conhecido do espectador de *A Cobra Fumou*, que explica a famosa Linha Gótica, o quanto era decisiva para a luta dos Aliados na Itália o rompimento desta barreira alemã. No entanto, como explica Durval Jr., o roteiro do documentário exigia que fosse filmada a região dos Apeninos na Itália, onde se deu o combate entre brasileiros, italianos e alemães. Mas por falta de recursos, o cineasta teve que optar por uma outra saída. Então, apelou para a animação gráfica baseada em dados da topografia do território italiano fornecidos pela NASA (Agência Espacial Norte-Americana), imagens que ilustram o relato detalhado do pesquisador.

Ao contrário do que aponta William Waack em seu livro *As duas faces da glória...*, Sulla afirma que o exército alemão que os brasileiros enfrentaram naquela região contava com soldados experientes e, por sinal, era uma Divisão estratégica e taticamente excelente. Já o Monte Castelo, aparece no filme como uma elevação que ocupava uma posição chave na defesa da Linha Gótica. E para reforçar os argumentos, são justapostos os relatos dos ex-combatentes que recordam da dificuldade de tomar o elevado, depois de três tentativas

frustradas. Mas nenhuma narrativa supera a de Geraldo T. Rodrigues que proporciona ao espectador a dimensão a que o homem é reduzido na guerra, obrigado a transpor a própria dignidade humana. Em um close do personagem vemos um olhar distante, como se ele não estivesse ali diante da câmera, e ouvimos um dos depoimentos mais marcantes de todo o filme: “Aí nós chegamos no Monte Castelo, às 6 horas da manhã. E começamos a catar... [ele dá um forte suspiro]. Cata aqui, cata dali. Nós botamos no reboque 24. Aquilo vai empilhando igual sardinha. Um... cabeça pra lá, perna pra cá... cabeça pra lá, perna pra cá.”

Depois disto o documentário parte para uma seqüência de depoimentos que será o seu trunfo diante de uma memória “em combate”, como é a da FEB nos anos de 2000. Aqui a montagem em paralelo ajuda evidenciar uma contradição importante a ser revelada pelo filme de Durval Jr.: enquanto os ex-combatentes brasileiros são submetidos ao esquecimento e à humilhação no seu próprio país, os italianos os reverenciam. O que o cineasta de *O Lapa Azul* faz é dar expressão aos ressentimentos dos veteranos que foram se acumulando nos últimos 60 anos, desde a desmobilização da FEB ainda na Itália, até a total negação da luta destes brasileiros. Assim, justaposto ao depoimento do ex-combatente temos cenas do prefeito de Collechio passeando pelas ruas acompanhado por pracinhas; de crianças italianas desfilando com bandeirolas do Brasil; e de monumentos em Montese erguidos em homenagem aos brasileiros mortos na Itália. Imagens que encontram uma síntese na declaração do veterano Antônio de Pádua Inhan, que decepcionado se revolta no final: “[...] ficamos no palanque e o povo lá embaixo, dia de semana, não é domingo e feriado não!” O ex-combatente ainda reúne forças para nos contar o quanto que a memória da FEB é desprezada no Brasil, a partir de um episódio local protagonizado pelos responsáveis pelo “Cinema Central” de Juiz de Fora. No olhar daquele brasileiro fica a revolta de não poder rememorar os seus amigos mortos:

Vou dizer pro senhor, aqui agora. Eu escrevi para todas as associações do Brasil que nosso encontro, a abertura... que todas essas aberturas... de todos os encontros que nós fizemos... que eu fiz agora o décimo sétimo... todos eles são nos lugares mais importantes da capital ou da cidade... mais importante [ênfatisa]. Eu, então, escrevi para todos: “Nosso encontro... a abertura será no Cinema Central”. A minha filha, que participou de todas reuniões, quando ela falou que precisava do Cinema Central, um deles disse assim: “O Cinema Central não pode ser cedido para a abertura da FEB”. A minha filha chorou. Sabe qual o argumento deste homem. “A FEB não é história nem cultura, e o Cinema Central só pode ser cedido para cultura.”

Outro depoimento nos dá a dimensão do sentimento de humilhação que estes homens sofrem ainda hoje. Durante as festividades cívicas de sete de setembro, quando as associações da FEB desfilam ao lado do Exército e das outras Forças — um fenômeno que acabou militarizando as comemorações dos veteranos e sendo decisivo na identidade da FEB a partir dos anos de 1960/70 — é comum os ex-combatentes depararem com situações ofensivas por parte de algumas pessoas que assistem ao evento. É o que recorda decepcionado o veterano Firmo G. de Carvalho com um olhar triste: “Eu ouvi diversos deboches do público, né. A gente desfilando e o sujeito chamando a gente de bobo: “Olha os bobos aí”. Isso eu ouvi, na avenida Rio Branco... [aqui temos um curto silêncio e um nó na garganta do depoente]. Mas doeu um bocado, sabe... [mais um silêncio].”

Para o combate a uma imagem vexatória da FEB, o documentário *O Lapa Azul* ainda contaria com um forte artifício discursivo. Acompanhando cenas de crianças italianas entre as ruínas da guerra, o pesquisador Giovanni Sulla relata o sentimento de compaixão do pracinha brasileiro com o povo italiano diante de uma situação de fome e miséria. Narrativa que esclarece o porquê dos italianos, pelo menos nas cidades em que as tropas estiveram estacionadas ou que foram libertadas, como Montese e Collechio, ainda hoje prestarem homenagens aos soldados “brasilianos”:

Eu moro hoje em uma região muito rica da Itália. Mas à época, eu falo sem vergonha nenhuma, não havia simplesmente nada para comer, nada para vestir. Nos alimentávamos porque o Exército brasileiro, o pracinha brasileiro, nos dava tudo o que necessitávamos. Em nossa região há a história das três cozinhas. Perto de Bombiana havia uma cozinha inglesa, uma cozinha norte-americana e uma cozinha brasileira. Na inglesa, tudo aquilo que não comiam, que sobrava, faziam um buraco, jogavam a comida nesse buraco e, diante de todos, colocavam gasolina e ateavam fogo. Os norte-americanos... faziam caridade... e os brasileiros, dessa cozinha, dividiam tudo conosco. Imagine, até para os brasileiros as rações eram limitadas, mas, por exemplo, pela manhã, as primeiras pessoas que comiam eram sempre crianças. “Vem aqui criança!” E lhes davam o mingau.

O último depoimento do filme deixa para o espectador a certeza do quanto foi dura a batalha na Itália, das marcas que estes ex-combatentes carregam no corpo e no espírito, conscientes de que são sobreviventes de uma história ainda pouco explorada. “Mas nas minhas palavras finais. Eu quero render uma homenagem a todos aqueles que combateram

na guerra, Exército, Marinha e Aeronáutica. E descendo na escala, aqueles companheiros da Força Expedicionária Brasileira. E descendo mais na escala ainda, aqueles com os quais em tive a honra de combater, o 2º Pelotão de Fuzileiros...”, conta-nos Sérgio Gomes Pereira que, neste momento, faz um silêncio; o choro é inevitável, o homem abaixa a cabeça e franje a testa, reúne forças, para só depois retomar com a voz já embargada pela forte emoção: “...da 8ª Companhia de Fuzileiros do III Batalhão do 11 RI. Muito obrigado”. A câmera que até aquele momento tinha ficado fixa no plano, registra o personagem saindo do quadro, como se saísse de cena. Surge uma imagem estática de um por do sol em uma bela paisagem montanhosa, aparentemente de Minas Gerais, em que o espectador acompanha os nomes dos pracinhas mortos em combate. Na hora dos créditos, o espectador pode ser surpreendido, pois o documentário é encerrado com uma canção sertaneja. É a música “Pracinha”, um sucesso de 1954 nas vozes de Zico e Zeca. O cineasta justifica que a escolha se deu pela música traduzir a autenticidade e a pureza do povo Brasileiro, isto é, “Narra a aventura do sertanejo, do caboclo, da gente do interior mineiro que integrou o ‘Lapa Azul’.”⁴¹³ A música nos remete aquelas primeiras cenas do filme, evocando a pureza e a simplicidade daqueles homens comuns que foram enviados para enfrentar o nazi-fascismo.

Segundo Durval Jr., o fato de ser oficial de carreira não atrapalhou em nada na hora de produzir *O Lapa Azul*, pelo contrário, “por conhecer a fundo a história da FEB”, diz o major, e por ser militar teve facilidade em captar (ou capturar) o entendimento das dificuldades com que os pracinhas se depararam na guerra e o que fizeram para driblá-las. Assim, o seu filme teria sido capaz de transmitir “o real valor do Brasil na campanha da Itália: uma verdadeira epopéia face ao despreparo brasileiro na época.”⁴¹⁴

Então, não é por menos que, em *O Lapa Azul*, predomina-se uma narrativa heróica do III Batalhão do 11º RI da FEB, por mais que alguns depoimentos dos ex-combatentes escapem do enquadramento da câmera, oferecendo não apenas evidências dos fatos históricos, mas o humano que permeia estas narrativas da guerra. Na interpretação do diretor, este documentário vem lançar uma esperança para o futuro, a de que um dia “possamos falar de heroísmo e patriotismo sem timidez ou contaminação política”.⁴¹⁵ Uma clara referência ao incômodo que ainda se tem, seja na academia, no cinema, no jornalismo e etc. de tocar em assuntos militares, em batalhas, guerras e revoluções, e ser discriminado ao lançar um olhar

⁴¹³ AGRADECIMENTO ESPECIAL: dupla sertaneja Zico e Zeca. In: *O Lapa Azul: os homens do III Batalhão do 11º RI na II Guerra Mundial*, p.14. Encarte do DVD.

⁴¹⁴ PEREIRA JUNIOR (2008), Op.cit.

⁴¹⁵ O PROJETO CULTURAL. In: *O Lapa Azul: os homens do III Batalhão do 11º RI na II Guerra Mundial*, p.12. Encarte do DVD.

de respeito e de reconhecimento por aqueles que morreram por sentimentos como liberdade e democracia, sem que isto não sugira um elogio à ditadura militar, como ocorre com aqueles que se debruçam sobre a memória da FEB.

Memória esta que, nas palavras do major, se vê, ainda hoje, constantemente ameaçada por um revisionismo historiográfico que dominou as artes, uma certa “retórica de esquerda, anti-americana” que vem manchando a imagem dos militares brasileiros: “Esse mesmo revisionismo historiográfico ganhou eco naqueles que enxergavam no culto à memória da FEB uma exaltação indireta do Exército Brasileiro, fruto de ressentimentos ou de interesses suprimidos pelo Movimento Cívico-Militar de 31 de março de 1964”.⁴¹⁶ Os ressentimentos aqui suprimidos são dos comunistas que, mais tarde, como ressalta o cineasta, acabaram sendo recompensados por suas ações e hoje ocupam cargos de destaque na mídia e no poder público. “Nada de mais, não houvessem alcançado o estrelato por uma via torpe e covarde: à custa do menosprezo daqueles que tombaram pela Pátria e da difamação dos que já não podem mais se defender”,⁴¹⁷ esclarece Durval Jr..

É claro que o cineasta está se referindo em especial à dupla William Waack e Sylvio Back. “*Rádio Auriverde* não é um filme. É um deboche. Foi algo produzido por alguém que não quis mostrar absolutamente nada sobre a FEB”,⁴¹⁸ critica Durval Jr., para quem o documentário não passou de um *marketing* pessoal para o seu realizador. Aqui ele confunde mídia com reconhecimento, como se fossem sinônimos. O fato do filme de Sylvio Back ter causado muita polêmica e, conseqüentemente, conquistado amplo espaço na mídia em 1991, diferente dos outros documentários sobre a FEB e a FAB, não quer dizer que a película e o diretor tiveram reconhecimento de público ou de crítica. Pelo contrário, *Rádio Auriverde* é o filme que mais incômodo trouxe a Back, como vimos, e que aliás foi banido e descartado da historiografia do cinema brasileiro.

No entanto, Durval Jr. continua enxergando um “perigo vermelho” no cinema nacional, uma vez que segundo ele este cinema vem prestando um desserviço ao país. Então, para o diretor, *Caparaó* (Flávio Frederico, 2006), *Lamarca* (Sérgio Rezende, 1994), *Zuzu Angel* (Sérgio Rezende, 2006), *Vlado, trinta anos depois* (João Batista de Andrade, 2005), *Batismo de sangue* (Helvecio Ratton, 2006), *O que é isso Companheiro?* (Bruno Barreto, 1997), *O ano em que meus pais saíram de férias* (Cao Hamburger, 2006), *Cabra Cega* (Toni Venturi, 2004), *Hércules 56*

⁴¹⁶ A FEB NA MEMÓRIA brasileira. In: *O Lapa Azul: os homens do III Batalhão do 11º RI na II Guerra Mundial*, p.09. Encarte do DVD.

⁴¹⁷ Ibidem, idem.

⁴¹⁸ PEREIRA JUNIOR (2008), Op. cit.

(Silvio Da-Rin, 2007) e *Araguaya, a conspiração do silêncio* (Ronaldo Duque, 2004) — filmes citados por ele — somente reescrevem a nossa história, a partir de tramas marcadas por um forte conteúdo ideológico que sacrifica a arte em função do engajamento político.

São estas as obras que o nosso cinema elege para fabricar os seus novos “heróis”. Nelas, a repetitiva temática da luta armada nos anos 60 e 70 não acontece por mero acaso. Para facilitar a aprovação de projetos culturais, pelas leis oficiais de incentivo, as produtoras normalmente buscam explorar o ingrediente favorito do segmento que controla a produção audiovisual brasileira: a apologia do terrorismo durante o Regime Militar (1964-1985). A cinematografia brasileira ao invés de resgatar a História nacional, procura reescrevê-la. Tenta criar falsos heróis — os chamados “ídolos de barro” — , travestindo seqüestradores e terroristas do passado como “mártires da democracia contra a ditadura”; quando, na verdade, o objetivo desses “heróis” não era nem a liberdade ou muito menos a democracia. O único objetivo que almejavam era a implantação da “democracia cubana”: a ditadura socialista.⁴¹⁹

Por fim, o que se nota é que a matéria-prima do *O Lapa Azul* é o ressentimento de anti-comunismo, aquele que nasce em 1935 e atravessa as décadas para ser recuperado em 1964 quando se funde ao imaginário da FEB, em que a repressão da ditadura militar ao comunismo era a continuidade da luta dos pracinhas na Itália, como fez questão de aludir Castello Branco ao conclamar a todos os ex-combatentes que “não devemos jogar fora o cachimbo”, o combate à ideologia comunista ainda necessitava da heróica FEB.

⁴¹⁹ O PROJETO CULTURAL. In: *O Lapa Azul: os homens do III Batalhão do 11º RI na II Guerra Mundial*, p.12. Encarte do DVD.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não há dúvidas de que os anos de 1990/2000 foram representativos para o imaginário que se procurou construir sobre a FEB e os ex-combatentes no cinema brasileiro. Nos últimos 16 anos se produziu quatro documentários de longa-metragem especialmente para a exibição na grande tela e com um diferencial significativo, nenhuma destas produções tiveram a chancela do Estado, ou seja, não refletem uma visão estatal sobre a FEB e a participação do Brasil na guerra. Ao contrário, podemos dizer que são filmes de iniciativa particular de seus realizadores que vislumbraram um olhar compromissado com a memória dos veteranos da FEB e da FAB. Um começo tímido, mas que coloca a narrativa de nossos ex-combatentes no centro de um debate recente sobre a importância da memória e do ato de rememorar como um compromisso moral, não apenas assumido por grupos identitários, mas também pelo documentário e o cineasta como um traço do “fazer cinematográfico”.

Um cenário bem diferente daquele que encontramos nos primeiros 30 anos do pós-guerra, em que predominaram os filmes atualidades, na sua maioria produções oficiais do DIP ou do INC (Instituto Nacional de Cinema), com algumas exceções nos anos de 1960/70 de filmes financiados por produtoras independentes. Portanto, em todo este período as salas de exibição foram dominadas pelo cinema de não-ficção no seu formato de curta-metragem. Mas há uma diferença ainda maior. Em três décadas o nosso cinema somente reproduziu a imagem da FEB maculada pela memória “enquadrada”, inclusive por se tratar de filmes de propaganda. No caso de produções do INC ou de outros órgãos do regime militar como a Aerp ou a Agência Nacional, o destaque para a FEB e para a “Campanha da Itália” seguiu a cartilha da memória “emprestada”; as vitórias, os mitos, os heróis foram militarizados, assim como os eventos dos quais participam as associações de ex-combatentes, tudo para aproximar a FEB daquele que sempre foi (e ainda é) o guardião do seu passado, o Exército.

Daí procurarmos compreender a representação da FEB e da participação do Brasil na Segunda Guerra Mundial no documentário brasileiro contemporâneo, buscando algumas evidências que expliquem o recente interesse por um tema pouco visitado pelo nosso cinema. O que teria levado seus realizadores a lidar com a memória da FEB? No meu entender, as possíveis respostas extrapolam o tempo-presente dos filmes, ou seja, estes documentários não

devem ser interpretados apenas sob a perspectiva da época de suas produções; isto é, as respostas não estão somente nos anos de 1990 e 2000, elas se encontram 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.

Assim, 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 do realizador. Refiro-me aos (res)sentimentos que os ex-combatentes desde o pós-guerra têm do Estado e da sociedade civil, que por força da desmobilização de 1945 nunca tiveram seu tributo de sangue devidamente reconhecido; por outro lado, 1964 acrescentou um novo ingrediente à imagem da FEB: o anticomunismo, um (res)sentimento que sempre esteve presente entre os militares, mas que nunca foi tão atual como naquele contexto de Guerra Fria. É que os militares, ao decretarem que o novo regime simbolizava a continuação da luta dos brasileiros na “Campanha da Itália”, re-atualizaram um (res)sentimento que teve origem em 1935, pós a Intentona Comunista que resultou na morte de militares nos quartéis durante uma tentativa de derrubar Getúlio Vargas do poder; por sua vez, esta aproximação da identidade da FEB com a das Forças Armadas nos anos de 1960/70 correspondeu à militarização de sua memória. Mas uma militarização que não se restringiu às festas cívicas ou monumentos, os heróis de 1945 seriam associados aos golpistas de 1964 e àqueles que intensificaram a repressão no Brasil, quando não aos próprios torturadores. A participação de ex-combatentes em órgãos da repressão seria uma mancha na memória da FEB que veio resultar, tempos mais tarde, em mais um (res)sentimento, que desta vez tem um sentido de contra-sentimento: o antimilitarismo.

Começava aqui a nossa história. Para uma parcela da geração dos anos de 1960/70 o sentimento mais comum é o antimilitarismo, principalmente para aqueles que foram perseguidos, que tiveram amigos torturados e mortos, ou até mesmo desaparecidos, ou que teve alguma participação na luta armada, como é o caso do cineasta Sylvio Back de *Rádio Auriverde* (1991). Então, 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, como um assassino, um torturador. Não devia ser prazeroso ser militar nesta época, apesar de

nunca ter participado do regime. Assim, como também não era muito agradável dizer entre os amigos que se tinha um tio ex-combatente. É que os ex-combatentes eram facilmente associados aos militares no poder, um forte golpe à memória da FEB que nos anos de 1980/90 não deixou de ser “atacada”.

Mas o que se precisa saber é que o ataque não foi gratuito. O tom de *Rádio Auriverde* reflete o antimilitarismo de Sylvio Back, que encontra na desmistificação da memória da FEB uma maneira de atingir o Exército. Porém, a ironia com que narrou a participação dos brasileiros na Segunda Guerra agrediu inclusive os ex-combatentes. Sylvio Back não poupou os mitos da FEB, o que ainda hoje não foi digerido pelos veteranos e seus admiradores, e nem mesmo para o Exército que sempre teve na atuação da FEB um marco para a história militar. 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 abandonam o aspecto militarizado das representações dos anos de 1960/70 para mergulhar no aspecto humano da guerra, nas experiências dos brasileiros no *front*.

Então, nestes últimos anos o cinema brasileiro mudou o foco da interpretação sobre a FEB e os ex-combatentes na Segunda Guerra Mundial, dissociando-a do Exército e, conseqüentemente, da ditadura militar, preferindo uma leitura mais centrada na figura do ex-combatente. 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.

Assim, o cinema documentário surge como uma alternativa viável para a rememoração daqueles que lutaram naquele conflito mundial. Recorrendo à força da tradição oral, o documentário assume a conotação de um dispositivo capaz de acessar voluntária ou involuntariamente as imagens do passado, principalmente por contar com a possibilidade de capturar a intensidade da vida seja em um suporte analógico ou digital, não dispensando a presença-ausência do sujeito-da-câmera. Isto quer dizer que os critérios subjetivos do sujeito que sustenta a câmera se faz presente durante a tomada, determinando o ponto de vista e as asserções *do* e *sobre* o mundo.

Neste sentido, 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. 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 que, aliás, podem ser as últimas, uma vez que a maioria destes homens já está com mais de 80 anos. O tempo mais uma vez entrincheira a memória da FEB, agora que o cinema brasileiro se interessou por ela não há muitas pessoas dispostas a rememorar aquele passado, seja por preferir o esquecimento ou por já estar em uma idade avançada, com a saúde debilitada, o que não lhe permite arriscar a romper as fronteiras do inenarrável.

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 era 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 do 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 “atacam” 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. Assim, 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 ainda se faz presente na sociedade brasileira, no seu entender: o comunismo. O filme de Sylvio Back, *Rádio Auriverde*, seria 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.

Portanto, o lançamento de *O Lapa Azul* fecha um ciclo da representação da FEB e dos ex-combatentes brasileiros com início em 1991 com *Rádio Auriverde*, um filme de Back que procurou despertar o espectador para uma nova leitura sobre este passado. 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!* em 1999 e *A Cobra Fumou* em 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.

É evidente que estes quatro documentários são um tímido avanço na representação da atuação do Brasil na guerra, ainda falta muito para alcançarmos a dimensão deste conflito para a vida dos brasileiros. Temas como a dos afundamentos dos navios mercantes por submarinos alemães ainda merece um tratamento fílmico, uma vez que até hoje há uma enorme confusão sobre este episódio, sendo que há quem ainda acredita que tenham sido os norte-americanos para forçar a entrada do Brasil na guerra. As mudanças sócio-culturais no nordeste brasileiro com as instalações das bases norte-americanas e a atuação da nossa Marinha de Guerra também são pouco exploradas pela nossa cinematografia. E o que dizer da participação da mulher brasileira como enfermeira na retaguarda do teatro de operações?

Uma coadjuvante tanto para a história quanto para o cinema. Esperemos que uma nova geração se debruce sobre estas temáticas e que nos ofereça novas possibilidades de leitura das experiências daqueles que um dia sacrificaram as suas vidas em terras estrangeiras naquela que foi a maior guerra de todo o século XX.

REFERÊNCIAS

ALEA, Tomás Gutiérrez. *Dialética do espectador*. São Paulo: Summus, 1984.

ALVES, Maria Helena Moreira. *Estado e oposição no Brasil (1964-1984)*. Rio de Janeiro: Vozes, 1987.

ALVES, Wagner Camilo. O Brasil e a Segunda Guerra Mundial: paradigma de inserção em conflito total e global para países periféricos e estrategicamente importantes. *Revista Contexto Internacional*. Rio de Janeiro, PUC/RJ, v.21, n.1, jan./jun, p.49-82, 1999.

ANDREW, J. Dudley. (1976) *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989.

ANSART-DOURLEN, Michele. Sentimento de humilhação e modos de defesa do eu. Narcisismo, masoquismo, fanatismo. In: MARSON, Isabel. NAXARA, Márcia (org.). *Sobre a humilhação: sentimentos, gestos e palavras*. Uberlândia, MG: EDUFU, 2005, p.85-104.

ANSART, Pierre. História e memória dos ressentimentos. In: BRESCIANI, Stella. NAXARA, Márcia. *Memória e (re)sentimento: indagações sobre uma questão sensível*. Campinas, SP: Unicamp, 2001. p.15-36.

AQUINO, Maria Aparecida de. *Censura, Imprensa, Estado Autoritário (1968-1978): o exercício cotidiano da dominação e da resistência O Estado de São Paulo e Movimento*. Bauru, SP: EDUSC, 1999.

ARENDT, Hannah (1949). *Origens do totalitarismo*. Trad. Roberto Raposo. 4. ed. (1ª edição 1989). São Paulo: Cia das Letras, 2000.

_____. *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

ARRUDA, Demócrito Cavalcanti. *Depoimento de oficiais da reserva sobre a FEB*. Rio de Janeiro: Cobraci, sd.

AUMONT, Jacques. et. al. *A estética do filme*. Trad. Marina Appenzelle. Campinas, SP: Papyrus, 1995.

_____. *A imagem*. Trad. Estela dos Santos Abreu e Cláudio César Santoro. Campinas, SP: Papyrus, 2002.

BACK, Sylvio. *Rádio Auriverde (A FEB na Itália)*. Curitiba, PR: Secretaria de Cultura do Estado do Paraná, 1991.

BANDEIRA, Luiz Alberto Muniz. *Brasil, Argentina e Estados Unidos: conflito e integração na América do Sul (da Tríplice Aliança ao Mercosul 1870-2003)*. Rio de Janeiro: Renavan, 2003.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

_____. *Modernidade e Holocausto*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1998.

_____. *Modernidade e ambivalência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1999.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I. Magia e técnica, arte e política*. v.1. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *Obras escolhidas III. Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. v.3. São Paulo: Brasiliense, 2000 (segunda reimpressão).

BERNARDET, Jean-Claude (1985). *Cineastas e imagens do povo*. 2ª edição. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

BIOSCA, Vicente Sánchez. Imágenes marcadas a fuego. Representación y memória de la *Shoah*. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v.21, n.42, p.283-302, 2001.

BONALUME NETO, Ricardo. *A nossa Segunda Guerra, os brasileiros em combate 1942-1945*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1995.

BOURDIEU, Pierre (1989). *O poder simbólico*. Trad. Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

BRAYNER, Mal. Floriano de Lima. *A verdade sobre a FEB: memórias de um chefe de Estado-Maior na campanha da Itália*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

BURKE, Peter. História como memória social. In: *Variedades de História Cultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, p. 67-90.

CABRAL, Francisco Pinto. Um batalhão da FEB no Monte Castelo. Doutorado (Tese). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1982.

CAETANO, Daniel (org.). *Cinema Brasileiro, 1995-2005: ensaios sobre uma década*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

CAMARGO, Aspásia; GÓES, Walter de. *Meio século de combate: diálogo com Cordeiro de Farias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

CARROL, André. *Cartas do front: relatos emocionantes da vida na guerra*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.

CARVALHO, Ferdinando de. *Lembraí-vos de 35!* Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1981.

CARVALHO, José Murilo de. *Forças Armadas e política no Brasil*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

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

_____. *Discursos 1965*. Brasília, DF: Secretaria de Imprensa, 1965.

_____. *Discursos 1966*. Brasília, DF: Secretaria de Imprensa, 1966.

CASTELO BRANCO, Manuel Thomaz. *O Brasil na II Grande Guerra*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1960.

CASTRO, Celso; IZECKSOHN, Vitor; KRAAY, Hendrik (orgs.). *Nova história militar brasileira*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

_____. *O espírito militar: um antropólogo na caserna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

_____; D'ARAUJO, Maria Celina (orgs.). *Dossiê Geisel*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002.

CHARNEY, Leo. SCHWARTZ, Vanessa R. (orgs.). Trad. Regina Thompson. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. p. 386-408.

CORSI, Francisco Luiz. *Estado Novo: política externa e projeto nacional*. São Paulo: Unesp, 2000.

COSTA, Octavio. *Cinquenta anos depois da volta*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1995.

COUTO, Ronaldo Costa. *História indiscreta da ditadura e da abertura: Brasil, 1964-1985*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

CYTRYNOWICZ, Roney. *Guerra sem guerra: a mobilização e o cotidiano de São Paulo durante a Segunda Guerra Mundial*. São Paulo: Edusp, Geração Editorial, 2000.

DA-RIN, Silvio. *Espelho partido: tradição e transformação do documentário*: Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

D'ARAUJO, Maria Celina; CASTRO, Celso (orgs.). *Ernesto Geisel*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1997.

_____. SOARES, Gláucio Ary Dillon. CASTRO, Celso (orgs.). *Visões do golpe: a memória militar sobre 1964*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

D'ALESSIO, Márcia Mansor. Intervenções da memória na historiografia: identidades, subjetividades, fragmentos, poderes. *Projeto História*, São Paulo, Puc, v.17, p.269-280, 1998.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DINES, Alberto; FERNANDES JR., Florestan; SALOMÃO, Nelma. *Histórias do poder: 100 anos de política no Brasil*. v.1. São Paulo: Editora 34, 2001.

DREIFUSS, René Armand. *1964: a conquista do Estado — ação política, poder e golpe de classe*. Petrópolis, Rj: Vozes, 1987.

DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

DULLES, John W. F. *Castello Branco: o caminho para a presidência*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

_____. *Castello Branco, o presidente reformador*. Brasília: UNB, 1983.

FALCÃO, João. *O Brasil e a Segunda Guerra: testemunho e depoimento de um soldado convocado*. Brasília: UNB, 1999.

FÁVERI, Marlene de. *Memórias de uma (outra) guerra: cotidiano e medo durante a Segunda Guerra em Santa Catarina*. Florianópolis, SC: Editora da UFSC, 2005.

FERRAZ, Francisco César Alves. *A guerra que não acabou: a reintegração social dos veteranos da força expedicionária brasileira (1945-2000)*. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

_____. *Os brasileiros e a Segunda Guerra Mundial*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

_____. *À sombra dos carvalhos: civis e militares na formação e consolidação da Escola Superior de Guerra*. *Revista Pós-História*, Unesp, Assis (SP), n.85, p.71-84, 1994.

FERREIRA, Oliveiros S. *Vida e morte do partido fardado*. São Paulo: Senac, 2000.

FERRO, Marc (1977). *Cinema e história*. Trad. Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FICO, Carlos. *Reinventando o otimismo: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil*. Rio de Janeiro: FGV, 1997.

_____. *Além do golpe: versões e controvérsias sobre 1964 e a Ditadura Militar*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

FURHAMMAR, Leif; ISAKSSON, Folke. *Cinema & Política*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

GASPARI, Elio. *A ditadura envergonhada*. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

_____. *A ditadura escancarada*. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

_____. *A ditadura derrotada*. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

_____. *A ditadura encurralada*. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

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

_____. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

_____. *Verdade e memória do passado*. *Projeto História*, São Paulo, PUC, v.17, p.213-221, 1998.

GONDIN, Nilson Vasco. *Liberdade escrita com sangue: um manezinho na Segunda Guerra Mundial*. Florianópolis: Insular, 2006.

GORENDER, Jacob. *Combate nas trevas*. São Paulo: Ática, 2003.

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

HENRIQUES, Afonso. *Ascensão e queda de Getúlio Vargas — O Estado Novo*. v. 2. Rio de Janeiro: Record, [19-].

HOBSBAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX (1914-1991)*. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

INSTITUTO HISTÓRICO-CULTURAL DA AERONÁUTICA. *História geral da aeronáutica brasileira: da criação do Ministério da Aeronáutica até o final da Segunda Guerra Mundial*. v.3. Rio de Janeiro, RJ: INCAER; Belo Horizonte, MG: Villa Rica, 1991.

KONSTAN, David. Ressentimento, história de uma emoção. In: BRESCIANI, Stella. NAXARA, Márcia. *Memória e (re)sentimento: indagações sobre uma questão sensível*. Campinas, SP: Unicamp, 2001, p.59-81.

KOSSOY, Boris. O relógio de Hiroshima: reflexões sobre os diálogos e silêncios das imagens. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, ANPUH, v.25, n.49, p.35-42, 2005.

_____. *Realidade e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê, 1999.

KUSHNIR, Beatriz. *Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988*. São Paulo: Boitempo, 2004.

LABAKI, Amir. *Introdução ao documentário brasileiro*. São Paulo: Francis, 2006.

_____. *É tudo verdade: reflexões sobre a cultura do documentário*. São Paulo: Francis, 2005.

LANZMANN, Claude. *Shoah: vozes e faces do Holocausto*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

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

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1992.

LEBEL, Jean-Patrick (1971). *Cinema e Ideologia*. Trad. Jorge Nascimento. Lisboa, Portugal: Editorial Estampa, 1975.

LEITE, Mauro Renault; NOVELLI JR., Luiz Gonzaga (orgs). *Marechal Eurico Gaspar Dutra: o dever da verdade*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

LIMA, Rui Moreira. *Senta a Pua!* Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1980.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

_____. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

- LINS, Maria de Lourdes Ferreira. *A Força Expedicionária Brasileira: uma tentativa de interpretação*. São Paulo: Unidas, 1975.
- MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas e Pós-cinemas*. Campinas, SP: Papirus, 1997.
- MARCONDES FILHO, Ciro. *O capital da notícia: jornalismo como produção social da segunda natureza*. São Paulo: Ática, 1989.
- MARKUN, Paulo. *Meu querido Vlado: a história de Vladimir Herzog e do sonho de uma geração*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.
- MARTINS FILHO, João Roberto. *O palácio e a caserna: a dinâmica militar das crises políticas na ditadura (1964-1969)*. São Carlos, SP: EDUFSCar, 1995.
- _____. A guerra da memória: a ditadura militar nos depoimentos de militantes e militares. *Varia História*, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, n.28, p.178-199, dez. 2002.
- MATTOS, Carlos de Meira (coord.). *Castello Branco e a revolução*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 2000.
- 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.
- _____. GONÇALVES, José. *Irmãos de armas: um pelotão da FEB na Segunda Guerra Mundial*. Rio de Janeiro: Códex, 2005.
- _____. OLIVEIRA, Dennison de. Raça e Forças Armadas: o caso da campanha da Itália (1944/45). *Estudos de História*. Unesp, Franca, São Paulo, v.8, n.1, p. 155-182, 2001.
- MENDES, Ricardo Antonio Souza. Marchando com a Família, com Deus e pela Liberdade: o 13 de março das Direitas. *Varia História*, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, MG, n.33, p.235-249, 2005.
- METZ, Christian (1968). Tradução e posfácio de Jean-Claude Bernadet. *Significação do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- MORAES, Dênis de. *A esquerda e o golpe de 64*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1989.
- MORAES, João Quartim de. *A esquerda militar no Brasil: da Coluna à Comuna*. v.2. São Paulo: Edições Siciliano, 1994.
- MORAES, João Batista Mascarenhas de. *A FEB pelo seu Comandante*. São Paulo: Instituto Progresso Editorial, 1947.
- MORAES, Mário Sérgio de. *O ocaso da ditadura: caso Herzog*. São Paulo: Editora Barcarolla, 2006.

MORAIS, Fernando. *Corações sujos*. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. O anticomunismo militar. In: MARTINS FILHO, João Roberto (org.). *O golpe de 1964 e o regime militar: novas perspectivas*. São Carlos, SP: EdUFSCar, 2006, p.9-26.

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

MOURA, Gerson. *Sucessos e ilusões: relações internacionais do Brasil durante e após a segunda guerra mundial*. Rio de Janeiro: FGV, 1991.

_____. *Tio Sam chega ao Brasil: a penetração cultural americana*. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (orgs.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

NAGIB, Lúcia. *A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

_____. *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Editora 34, 2002.

NETO, Lira. *Castello: a marcha para a ditadura*. São Paulo: Contexto, 2004.

NEVES, Luis Felipe da Silva. A Força Expedicionária Brasileira: 1944-1945. In: COGGLIOLA, Osvaldo (org.) *Segunda Guerra Mundial: um balanço histórico*. São Paulo: Xamã, 1995, p.295-318.

NICHOLS, Bill. *Introdução do documentário*. Campinas, SP: Papirus, 2005.

_____. *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Buenos Aires, Argentina: Paidós, 1997.

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

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

OLIVEIRA, Dennison de. Poder militar e identidade de grupo na Segunda Guerra Mundial: a experiência histórica da psiquiatria militar brasileira. *História: questões e debates*, Curitiba, Editora da UFPR, n.35, p.117-154, 2001.

PARANAGUÁ, Paulo Antonio (org.). *Cine documental em América Latina*. Madrid, Espanha: Ediciones Cátedra, 2003.

PARANHOS, Adalberto. *O Roubo da Fala: origens da ideologia do trabalhismo no Brasil*. São Paulo: Boitempo Editorial, 1999.

PAREYSON, Luigi (1966). *Os problemas da estética*. Trad. Maria Helena Nery Garcez. 3. ed. (1ª edição 1984). São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PENAFRIA, Manuela. *O filme documentário: história, identidade, tecnologia*. Lisboa, Portugal: Edições Cosmos, 1999.

PINHEIRO, Letícia. A entrada do Brasil na Segunda Guerra Mundial. *Revista USP*, n. 26, p. 108-119, jul./ago. 1995.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v.2, n.3, p.3-15, 1989.

_____. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v.5, n.10, p.200-212, 1992.

PRESTES, Anita Leocádia. Getúlio Vargas: depoimento de Luiz Carlos Prestes. In: SILVA, José Luiz Werneck da (org.). *O Feixe: o autoritarismo como questão teórica e historiográfica*. Rio de Janeiro: Zahar, 1991, p.82-100.

O PROJETO CULTURAL. In: *O Lapa Azul: os homens do III Batalhão do 11º RI na II Guerra Mundial*, p.12. Encarte do DVD.

PROKOP, Dieter (1979). Fascinação e tédio na comunicação: produtos de monopólio e consciência. In: MARCONDES FILHO, Ciro (org.). *Prokop. Grandes cientistas sociais*. São Paulo: Ática, 1986. p. 149-195

RAMOS, Fernão (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art, 1990.

_____. *Teoria Contemporânea do Cinema Pós-estruturalismo e Filosofia Analítica*. v.1 São Paulo: Editora Senac, 2005.

_____. *Teoria Contemporânea do Cinema Documentário e Narratividade Ficcional*. vol. 2. São Paulo: Editora Senac, 2005.

_____. *Mas afinal... O que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora Senac, 2008.

RAMOS, José de Oliveira. *A Epopéia dos Apeninos*. Rio de Janeiro: Gráfica Laemmert, 1949.

REIS, Daniel Aarão. RIDENTI, Marcelo. MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *O golpe e a ditadura militar, quarenta anos depois (1964-2004)*. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: Editora da Unesp, 1993.

RODRIGUES, Agostinho José. *Terceiro Batalhão, o Lapa Azul*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1985.

ROSENSTONE, Robert. A. *El pasado en imágenes: el desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona, Espanha: Editorial Ariel, 1997.

SANDER, Roberto. *O Brasil na mira de Hitler: a história do afundamento de navios brasileiros pelos nazistas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

SANTOS, Andréa Paula dos. *À esquerda das Forças Armadas Brasileiras: história oral de vida de militares nacionalistas de esquerda*. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

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

_____. Minha guerra: lembranças de um soldado. In: COGGLIOLA, Osvaldo (org.) *Segunda Guerra Mundial: um balanço histórico*. São Paulo: Xamã, 1995, p.283-292.

SEIXAS, Jacy Alves de. Percursos de memórias em terras de história: problemas atuais. In: BRESCIANI, Stella. NAXARA, Márcia. *Memória e (re)sentimento: indagações sobre uma questão sensível*. Campinas, SP: Unicamp, 2001, p.37-58.

_____. 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.

_____. Hallowachs e a memória-reconstrução do passado: memória coletiva e história. *História*, Unesp, São Paulo, v.20, p.93-108, 2001.

SILVA, Dácia Ibiapina. História oral, oralidade e audiovisual na construção de relatos de memórias traumáticas. *História Oral*. Associação Brasileira de História Oral, São Paulo, n.6, p.69-94, jun.2003.

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

SILVA, Marcos Antônio. A guerra de Belmonte: humor gráfico e política no Brasil durante a Segunda Guerra Mundial. In: COGGLIOLA, Osvaldo (org.) *Segunda Guerra Mundial: um balanço histórico*. São Paulo: Xamã, 1995, p.337-348.

SILVEIRA, Joaquim Xavier da. *A FEB por um soldado*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

SILVEIRA, Joel. *Segunda Guerra Mundial: todos erraram, inclusive a FEB*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1989.

_____. *O inverno da guerra*. São Paulo: Objetiva, 2005.

_____. MITKE, Thassilo. *A luta dos pracinhas: a FEB 50 anos depois — uma visão crítica*. Rio de Janeiro: Record, 1993.

SKIDMORE, Thomas. *Brasil, de Getúlio a Castelo (1930-1964)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

SMITH, Anne-Marie. *Um acordo forçado: o consentimento da imprensa à censura no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000.

SIMIS, Anita. *Estado e cinema no Brasil*. São Paulo: Annablume, 1996.

SIMÕES, Inimá. *Roteiro da Intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Editora Senac, 1999.

SODRÉ, Nelson Werneck. *Memórias de um soldado*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

SORLIN, Pierre. (1977) *Sociologia del cine: la apertura para la historia de mañana*. México: Fondo de Cultura Econômica, 1992.

SVARTMAN, Eduardo Munhoz. A matriz autoritária do governo Castelo Branco: ou da longa duração das idéias positivistas. *História: Debates e Tendências*, v.4, n.2, Universidade de Passo Fundo, Passo Fundo, RS, p.122-135, dez. 2003.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004.

TOMAIM, Cássio dos Santos. “*Janela da Alma*”: Cinejornal e Estado Novo — fragmentos de um discurso totalitário. São Paulo: Annablume & FAPESP, 2006a.

_____. Do humano ao monstruoso: A Queda — As Últimas horas de Hitler. In: MONZANI, Josette; LYRA, Bernadette (orgs). *Olhar: Cinema*. São Paulo: Editora Pedro e João Editores; CECH-UFSCar, 2006b, p.36-52.

_____. Cinema e Walter Benjamin: para uma vivência da descontinuidade. *Estudos de Sociologia*, FCLAR/UNESP, v. 9, n. 16, p. 101-122, 2004.

_____. O filme documentário entre a realidade e a ficção: uma proposta de desmistificação. *Revista Olhar*, São Carlos, UFSCar. v.06, n.10/11, p.27-42, 2004.

TOULET, Emmanuelle. *O cinema e a invenção do século*. São Paulo: Objetiva, 2000.

UDIHARA, Massaki. *Um médico brasileiro no front: diário de Massaki Udihara na II Guerra Mundial*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002.

VÁRIOS AUTORES. *A revolução de 31 de março: 2. aniversário*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1966.

VIDAL-NAQUET, Pierre. *Os assassinos da memória: um Eichmann de papel e outros ensaios sobre o revisionismo*. Campinas, SP: Papyrus, 1988.

VILLA, Marco Antonio. *Jango: um perfil (1945-1964)*. São Paulo: Globo, 2004.

VIRILIO, Paul. *Guerra e cinema*. São Paulo: Scritta Editorial, 1993

XAVIER, Ismail. *O Discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

ZUIN, Antonio A. S.; PUCCI, Bruno; RAMOS-DE-OLIVEIRA, Newton (orgs.). *Ensaíos frankfurtianos*. São Paulo: Cortez, 2004.

WAACK, William. *As duas faces da glória: a FEB vista pelos seus aliados e inimigos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

WALZER, Michael. *Guerras justas e injustas: uma argumentação moral com exemplos históricos*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

Jornais e Revistas

BACK, Sylvio. Grosseria. *Jornal do Brasil*, Caderno B, 19 maio 1992, p.5

BONALUME NETO, Ricardo. Onde estão nossos heróis? *Revista Grandes Guerras: Segunda Guerra, o Brasil em armas*. Editoria Abril, São Paulo, n.13, set. 2006, p.50-51.

CARIELLO, Rafael. Elogio de 64 ainda forma elite do Exército. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 14 nov. 2004. Caderno Brasil, p.12.

COELHO, Marcelo. Back joga com descrença na história oficial. *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 15 jul. 1992, p.4.

COUTO, José Geraldo. Chega a SP o filme que abalou os pracinhas. *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 10 jul. 1992, p.4.

_____. Humor fácil quase invalida boas imagens. *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 10 jul. 1992, p.4.

_____. Ex-combatente contesta documentário. *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 10 jul. 1992, p.4.

EWALD FILHO, Rubens. O barulho da Rádio Auriverde. *Jornal da Tarde*, Variedade, 10 jul. 1992, p.18.

_____. Tiros no alvo errado, Back investe contra as vítimas. *Jornal da Tarde*, Variedade, 10 jul. 1992, p.18.

FÁVERO, Tatyane. Lapa Azul: documentário de juizforano dá voz aos veteranos da FEB e lança um outro olhar sobre a história. *Tribuna de Minas*, Juiz de Fora (MG), Caderno Dois, 28 ago. 2007.

FINOTTI, Ivan. Filme mostra Brasil na Segunda Guerra. *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 1º set 1999, p.5.

GALISI FILHO, José. Alemanha derruba tabu nacional e leva Adolf Hitler às telas. *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 26 ago. 2004, p.05.

GNT MOSTRA a participação da FAB na 2ª Guerra. *Jornal da Tarde*, Caderno de TV, 5 nov. 2000, p.3.

GODOY, Marcelo. 'Senta a Pua' acerta dívida do cinema. *O Estado de São Paulo*, 12 nov. 2000, p.T2.

GRAÇA, Eduardo. O Brasil na guerra, sem meias-verdades. *O Estado de São Paulo*, Caderno 2, 19 jun. 2000, p.D3.

HISTÓRIAS DE QUEM esteve no front. *Revista Grandes Guerras*, Editoria Abril, São Paulo, n.20, dez. 2007.

JANOT, Marcelo. 'Senta a pua' deu início à série. *Jornal do Brasil*, Caderno B, 28 dez. 1999, p.x.

KLEIN, Cristian. Documentário relembra Senta a Pua. *Jornal do Brasil*. Caderno B, 03 set. 1999, p.2.

MATTOS, Carlos Alberto. A II Guerra vista da província. *O Globo*, 14 jan. 2008.

MAXIMIANO, César Campiani. A tarefa rotineira de matar. *Nossa História*. v. 2, n. 15, jan. 2005, p.26-29.

MENDES, David França. Pastelão em que ninguém se salva. *Jornal do Brasil*, Caderno B, 12 maio 1992, p.6.

NEVES, Luiz Felipe da Silva. Verdades e mentiras sobre a participação brasileira na guerra. *Revista Nossa História*, Especial O Brasil foi à Guerra, ano 2, n.15, jan. 2005, p.24.

ORICCHIO, Luiz Zanin. Documentário faz parte de trilogia. *O Estado de São Paulo*, Caderno 2, 19 jun. 2000, p.D3.

SGARIONI, Mariana. Conversa de bar: loucos pela Segunda Guerra. *Revista Grandes Guerras: Segunda Guerra, o Brasil em armas*. Editoria Abril, São Paulo, n.13, set. 2006, p.54-57.

SCHNAIDERMAN, Boris. Uma velha história revisitada. *Folha de São Paulo*, Brasil, 06 ago. 1992, p.5.

TINOCO, Pedro. Ex-pracinhas combatem Sylvio Back. *Jornal do Brasil*, Caderno B, 12 maio 1992, p.6.

VASCONCELLOS, Paulo. Fumaça de guerra: documentário refaz feitos dos pracinhas no Norte da Itália. *Jornal do Brasil*, Caderno B, 28 dez. 1999, p.x.

Internet e meio digital

AZEDDINE, Carim. Verbete CASTRO, Erik de (1999 – Senta a Pua!). Dicionário: os 114 cineastas estreados após 1995. *Revista Contracampo*, n.52. Disponível em <<http://www.contracampo.com.br/52/dicionario-cf.htm#26>>. Acessado em 04 jul. 2005.

BACK, Sylvio. *Dossiê Back* (Arquivo digital enviado pelo autor).

BONALUME NETO, Ricardo. Brazil's citizen-soldiers: documentário Senta a Pua! estimula redescoberta da participação do país na luta contra o nazismo. *Revista UPDATE*, American Chamber of Commerce (AMCHAM/ – Câmara Americana de Comércio), São Paulo, n.379, fev.2002. Disponível em <<http://www.amcham.com.br/revista/revista2002-01-29d/materia2002-01-29e/pagina2002-01-29h>>. Acessado em 5 jun. 2005.

CAMPOS, Márcio Antonio. Heróis de verdade: DVD "O Lapa Azul" a história dos brasileiros que lutaram na conquista de Monte Castello e Montese. *Gazeta do Povo*, Londrina (PR), 07 jun. 2008. Disponível em

<<http://portal.rpc.com.br/gazetadopovo/vidaecidadania/conteudo.phtml?tl=1&id=773788&ti>>. Acessado em 12 jul. 2008.

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

OLTRAMARI, Alexandre. Torturei uns trinta. *Revista Veja*. Disponível em <http://veja.abril.com.br/091298/p_044.html> . Acessado em 21 mar. 2008.

PENAFRIA, Manuela. Em busca do perfeito realismo. Disponível em <<http://www.bocc.ubi.pt>>. Acessado em fev. 2006, p.1-14.

PEREIRA JUNIOR, Durval Lourenço. *Roteiro de entrevista com o cineasta Durval Jr sobre o filme O Lapa Azul*. Entrevista concedida a Cássio Tomaim, por e-mail. Mensagem recebida em 15 jul. 2008.

REIS, Vinicius. *Roteiro de entrevista com o cineasta Vinicius Reis sobre o filme A Cobra Fumou*. Entrevista concedida a Cássio Tomaim, por e-mail. Mensagem recebida em 24 ago. 2006.

TOMADA DE MONTE CASTELO: 21 de fevereiro de 1945. Noticiário do Exército, ano XLVI, n.10054, 21 fev.2003. Disponível em <<http://www.exercito.gov.br/NE/2003/02/10054/capa054.htm>>. Acessado em 23 nov. 2007.

VALENTE, Eduardo. Verbete REIS, Vinicus (2002 – A Cobra Fumou). Dicionário: os 114 cineastas estreados após 1995. *Revista Contracampo*, n.52. Disponível em <<http://www.contracampo.com.br/52/dicionario-nr.htm#69>>. Acessado em 04 jul. 2005.

Filmes analisados

BACK, Sylvio. *Rádio Auriverde: a FEB na Itália*. Produção: Sylvio Back e Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes S/A). 1991. Arquivos: Casa da FEB (RJ), Casa do Expedicionário (PR), Cinemateca Brasileira (SP), Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (RJ), Cinemateca do Museu Guido Viaro (PR), *Collector's* (RJ), Fundação Cultural Alfredo Ferreira Lage FUNALFA (MG), *National Archives* (EUA), Radiobrás (RJ) e Serviço Brasileiro da BBC (Inglaterra). TV Cultura Marcas e Versátil Home Vídeo, 1 DVD (70 min.), son., p&b. Brasil.

CASTRO, Erik de. *Senta a Pua!* Produção: Christian de Castro e Erik de Castro. BSB Cinema Produções. 1999. Versátil Home Vídeo, 1 DVD (112 min.), son. Brasil.

DURVAL JR. *O Lapa Azul: os homens do III Batalhão do 11º RI na II Guerra Mundial*. Produção: Juliane Nazareth. 2007. Insight Vídeo, 1 DVD (60 min.), son. Brasil. <www.lapaazul.com>.

REIS, Vinicius. *A Cobra Fumou*. Produção: Christian de Castro e Erik de Castro. BSB Cinema Produções. 2002. Narração: Bete Mendes. 1 VHS (94 min.), son. Brasil.