

O documentário e as narrativas dos ex-combatentes brasileiros na Segunda Guerra Mundial

Cássio dos Santos Tomaim

Universidade Federal de Santa Maria

tomaim78@gmail.com

Resumo: O objetivo deste artigo é analisar como as narrativas da Segunda Guerra Mundial dos ex-combatentes brasileiros da FEB e da FAB são articuladas no documentário contemporâneo dos anos de 1990 e 2000 dentro de uma perspectiva de uma memória “em combate” contra o esquecimento e a denegação.

Palavras-chave: Documentário, Segunda Guerra Mundial, memória, esquecimento, FEB e FAB.

Resumen: El objetivo de este artículo es analizar como las narrativas de la Segunda Guerra Mundial de los ex-combatientes brasileños de la FEB y de la FAB se articulan en el documental contemporáneo de los años de 1990 y 2000, dentro de una perspectiva de una memoria “en combate” contra el olvido y la negación.

Palabras clave: Documental, Segunda Guerra Mundial, memoria, olvido, FEB y FAB.

Abstract: The purpose of the present article is to investigate how narratives on World War II by FEB (Brazilian Expeditionary Force) and FAB (Brazilian Air Force) ex combatants are juxtaposed with the contemporary documentary of the 1990 and 2000 decades, from the perspective of a memory that “combats” forgetfulness and denial.

Keywords: Documentary, World War II, memory, forgetfulness, FEB and FAB.

Résumé: Cet article a pour but d’explorer comment des récits de la Deuxième Guerre Mondiale par des ex-combattants de la FEB (Force Expéditionnaire Brésilienne) et de la FAB (Force Aérienne Brésilienne) ont été présentés dans le documentaire contemporain des années 1990 et 2000, selon la perspective d’une mémoire qui est un “combat” contre l’oubli et la négation.

Mots-clés: Documentaire, Deuxième Guerre Mondiale, mémoire, oubli; FEB et FAB.

Introdução

EM um pequeno ensaio de 1933, “Experiência e pobreza”, o filósofo alemão Walter Benjamin já sentenciava: a entrada do homem na modernidade significou 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 apenas nas conquistas tecnológicas, longe de qualquer preocupação com o uso desta técnica.

A técnica oculta opressões e sujeita o homem moderno à destruição da sua experiência não cabendo mais a ele contemplar a vida no que ela tem de mais intenso, pleno, defendia Benjamin, para quem uma nova regra imperava 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. E, não foi por menos, que a guerra moderna tornou-se um grande espetáculo pirotécnico, de luzes e explosões, em que os primeiros espectadores foram os soldados. No entender de Paul Virilio (1993), o campo de batalha transformou-se em um verdadeiro campo de percepção¹ e o cinema só entraria para a categoria das armas quando estivesse pronto para traduzir este aspecto perceptivo, sensorial. Mas, para Walter Benjamin, o cinema já era capaz desta tradução, ao invés de uma imagem total como a do pintor, o cineasta apoderava-se de

¹ Para Paul Virilio (1993, 159-160), 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.

inúmeros fragmentos da realidade que seriam recompostos segundo novas leis, segundo as leis da “experiência do choque”.² O cotidiano do homem moderno estaria marcado pela sua capacidade perceptiva de evitar ou interceptar os choques, ou seja, para a teoria estética do autor “o cinema é a forma de arte correspondente aos perigos existenciais mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo” (Benjamin, 1987, p.192).

O cinema de que Benjamin fala é o mesmo a que se remete 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.

Neste sentido, a guerra moderna é um exemplo de como o homem teve que aprender rapidamente a interceptar os choques. No caso do combatente é uma questão de sobrevivência. Em combate os soldados vão aprendendo aos poucos a interceptar sentimentos como o medo de morrer e de matar ou a compaixão pelo inimigo ferido, um caminho que os leva a transpor a própria dignidade humana. 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. Em 1933, em seu ensaio, Benjamin se referia aos ex-combatentes da Primeira Guerra Mundial que, em geral, 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 vivenciaram intensamente e presenciaram nos campos de batalha não podia ser (ou dificilmente seria) traduzido em palavras.

²Sobre o pensamento de Walter Benjamin sobre o cinema consultar Cássio dos Santos Tomaim. “Cinema e Walter Benjamin: para uma vivência da descontinuidade”. *Estudos de Sociologia*, FCLAR/UNESP, v. 9, n. 16, p. 101-122, 2004.

E outra marca da pobreza de experiência a que o homem moderno veio sendo submetido foi a extinção paulatinamente da figura do “Narrador”, ou seja, a vida moderna tratou logo de abolir a nossa faculdade de contar histórias, de trocar experiências. 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 ao narrador transmitir algo por si só, o “puro em si da coisa”, como faz o jornalista, mas mergulhar em sua vida para que a narrativa irrompa de lá como experiência (Benjamin, 1985, Pp.197-221). Entretanto, a história vem nos mostrando que ainda não fomos capazes de aprender com as histórias das duas grandes guerras, uma vez que elas foram silenciadas. Diante dos traumas só nos restou o silêncio.

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.

Isto nos leva a acreditar que as experiências dos ex-combatentes brasileiros na Segunda Guerra Mundial estariam condenadas ao esquecimento, até mesmo porque se encontravam silenciadas, poucas vezes tinham a oportunidade de exercer cotidianamente (portanto, naturalmente) a sua capacidade de contar histórias. Quando retornaram dos campos de batalha, além de terem sido proibidos de relatar suas experiências de guerra, limitados pela memória oficial, 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 inte-

riorizando 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 (1987, p.223), desde que o homem moderno desper-tasse 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. Para o autor é através da rememoração que o homem pode fazer um movimento de retorno à origem, movimento que, aliás, só poderia ser reconhecido como uma restauração incompleta do passado. Nas palavras do autor: “a história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras” (Benjamin, 1987, p.229).

Então, é neste sentido que 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. Assim, 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.

Assim como em qualquer narrativa que privilegie a oralidade, no documentário precisamos nos atentar ao que não é traduzido em palavras, o inenarrável. É aquilo que está 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 (1985, p.204) 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.

Está aí o desafio dos documentaristas que se lançam a retratar as histórias da Segunda Guerra Mundial, um terreno movediço, marcado por lembranças amargas, mas que é necessário percorrer. Terreno que frequentemente leva um filme ou outro a escorregar no heroísmo ou na mitificação dos veteranos. E com os filmes documentários brasileiros dos anos de 1990 e 2000 sobre a participação dos ex-combatentes brasileiros na Segunda Guerra Mundial não foi diferente. Sobre *Senta a Pua!* (Erik de Castro, 1999), *A Cobra Fumou* (Vinicius Reis, 2002) e *O Lapa Azul, os homens do III Batalhão do 11º RI na II Guerra Mundial* (Durval Jr., 2007) é possível afirmar que se trata de filmes produzidos por uma nova geração de cineastas dentro de uma perspectiva de uma memória “em combate” contra o esquecimento e a denegação a que os veteranos brasileiros foram submetidos no pós-guerra; entretanto, ao se identificarem com esta luta, os cineastas não deixam de lançar um olhar encantado com o militarismo e as vitórias de guerra que são, ainda hoje, tão caras à memória destes ex-combatentes.

Entrincheirados no tempo³

Então, quando se trata de lidar com o ex-combatente ou o veterano de guerra brasileiro, 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 ita-

³Estas e outras idéias aqui apresentadas estão amplamente desenvolvidas em minha tese “Entrincheirados no tempo: a FEB e os ex-combatentes no cinema documentário”. Ver Tomaim (2008).

lianos na Europa, participar de uma guerra cujos motivos muitos deles sequer sabiam, tendo os nazi-fascistas como inimigos adotados.

Passado 60 anos que os brasileiros lutaram no *front* italiano, tendo que enfrentar as neuroses e traumas de guerra, ainda hoje precisam combater o não reconhecimento do seu tributo de sangue tanto pelo Estado quanto pela sociedade civil, além dos estereótipos que ao longo das décadas foram se consolidando no imaginário do povo brasileiro.

Em Agosto de 1942 o Brasil decretava guerra aos países do Eixo. Um ano depois se anunciava a criação da Força Expedicionária Brasileira (FEB) que foi recebida com muita desconfiança entre os brasileiros. Não se acreditava que realmente os pracinhas seriam enviados para combater na Europa. E o descrédito na FEB aumentou no país ao longo do ano, haja vista a dificuldade em organizar a primeira Divisão de expedicionários que iriam enfrentar os alemães e italianos.

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 sitiantes, operários urbanos, empregados do comércio e universitários que compunham as unidades do corpo expedicionário brasileiro. Por fim, somente em julho de 1944 foi que o primeiro contingente da FEB desembarcou em Nápoles, quando o fim da guerra estava próximo, o que só veio alimentar no Brasil a idéia de que os combatentes brasileiros teriam ido fazer turismo na Europa, ao invés de fazer “a cobra fumar.”⁴

Com o término da guerra, passado a euforia do sentimento de paz no mundo, com o fim do nazi-fascismo, os ex-combatentes brasileiros se viram abandonados pelo seu país, e com sérias dificuldades de re-integração social. É que a sociedade civil brasileira, naqueles meados de 1940, não estava prepara para recebê-los, e assim perdurou nas décadas seguintes. Então, a única alternativa que os veteranos encon-

⁴ 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. Mas a que se consagrou mesmo foi a de que Hitler teria dito que “É mais fácil uma cobra fumar, do que a FEB embarcar.”

traram foi a de se reunirem em organizações para lutarem pelos seus direitos. Ao longo dos anos as associações de ex-combatentes brasileiros preferiram manter uma relação amigável com os governos e autoridades no intuito de assegurar o cumprimento dos direitos já adquiridos e a “doação” de novos (Ferraz, 2002).

Esta atitude das associações acabou reforçando a ligação dos ex-combatentes com uma memória “enquadrada” de 1944/45 amplamente divulgada pelo Estado brasileiro: a de uma FEB vitoriosa na “Campanha da Itália”. É que depois de cinco tentativas, com inúmeras baixas entre os brasileiros, os pracinhas conquistaram o Monte Castelo, um episódio que o discurso oficial tratou logo de glorificar. Definitivamente, Monte Castelo surgia como um objeto de devoção da mística febiana. E a vitória posterior em Montese também marcaria com glórias a memória da FEB.

Entretanto, este enquadramento da memória, segundo César Maximiano (2004, p.214; 256), 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 de Moraes, o Comandante da FEB, contava com um limitado poder de decisão, 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. E para complicar, 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 febiano, já que o corpo expedicionário era em geral composto por homens do povo convocados a exercer o seu tributo de sangue.

Mas a partir de 1964, com o golpe dos militares instaurado no Brasil, os veteranos da FEB 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. Então,

lentamente os eventos comemorativos da participação dos brasileiros na Segunda Guerra Mundial foram incorporando os rituais e sentidos militares. Com o regime militar operava-se 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 e Montese inspiraram os militares de 1960-70 na batalha contra o “inimigo interno” reatualizado durante aqueles anos de Guerra Fria: o comunismo. Em um jantar em comemoração ao “Dia da Vitória”, em 08 de maio de 1964, o recém empossado presidente general Humberto de Alencar Castello Branco (em 1944/45 oficial do Estado Maior da FEB) dá início a esta instrumentalização da memória dos ex-combatentes ao declarar que “Na verdade, o Brasil está combatendo a ideologia comunista, como a FEB soube combater a ideologia nazista nos campos de batalha” (1964, p.102).

Mas o que tem os ex-combatentes brasileiros com tudo isto? É 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 febi-ano, 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.⁵ E se a tortura representou 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?

Diante do contexto da ditadura militar no Brasil, sabe-se que predominou em uma parcela da geração dos anos de 1960/70 o sentimento

⁵ É preciso esclarecer que foi a oficialidade da FEB que teve participação direta no golpe e na repressão ao comunismo, pois houve ex-combatente que não foi condizente com a ditadura e pagou caro por esta escolha, interpretada pelas Forças Armadas como subversão. 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. 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. Ver Tomaim (2008).

de 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. Então, com a abertura política nos anos de 1980, intelectuais, jornalistas e cineastas, marcados por este ressentimento, não pouparam a imagem dos militares, nem mesmo a da FEB. Foi um momento de transição da vida política brasileira 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”.⁶

Mas para responder a este ataque, atualmente os ex-combatentes vêem necessidade em operar uma memória “em combate”, em constante vigília contra o esquecimento. Decorrente do 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.

⁶ *Rádio Auriverde: a FEB na Itália* (1991), do cineasta Sylvio Back, é um exemplo de uma produção marcada pelo antimilitarismo ao retratar a participação dos brasileiros na Segunda Guerra Mundial. Na época do lançamento no Brasil, o filme causou muita polêmica, levando ex-combatentes do Rio de Janeiro e do Paraná a fazerem piquete na porta das salas de cinema para proibir a sua exibição. Sylvio Back manuseia filmes de arquivo da época e constrói uma representação irônica da FEB na Itália, o que soou como uma afronta ou um ataque à memória oficial.

As narrativas de guerra e a intensidade da “imagem-câmera”

Segundo Fernão Ramos, mesmo que as fronteiras entre a ficção e a não-ficção estejam embaralhadas, é possível encontrarmos uma especificidade do campo do documentário ou do cinema de não-ficção: 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” (Ramos, 2005, p.167). 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.

Isto nos leva a refletir o quanto a forma como o “sujeito-da-câmera” se relaciona com os personagens sociais de um documentário potencializa as experiências presentes nas narrativas; relação que deixa marcas, traços durante as circunstâncias da tomada e que precisam ser analisados. Então, em filmes que retratam a participação dos brasileiros na Segunda Guerra Mundial, inclusive pela característica singular do tema, nos interessa saber como estes traços foram articulados dentro de um projeto de memória da FEB e dos ex-combatentes.

Primeiramente, é preciso localizar Erik de Castro, Vinicius Reis e Durval Jr como representantes de uma nova geração de cineastas que 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.

Assim, por estes novos cineastas não terem nenhum ressentimento com os militares, como a geração que os antecedeu — pelo contrário, em alguns casos é possível encontrarmos certos elogios ao militarismo — não foi difícil que seus filmes assumissem um compromisso de re-enquadramento da memória dos ex-combatentes brasileiros, que tanto insiste em um elemento da identidade destes veteranos, o heroísmo, ao se fazer um cinema no intuito de contribuir “para divulgar os feitos desses homens para o Brasil e o mundo”, quanto valorizar os aspectos humanos daqueles que combateram na Itália, dando vozes e sentido a estes personagens sociais. Então, é por meio destes filmes que pela primeira vez possamos, enfim, ouvir as incríveis histórias do que os ex-combatentes 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 trazem 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.

Por isto é comum entre os cineastas a defesa de que seus filmes 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. Entretanto, é preciso questionarmos o *como* e o *quanto* estes documentários foram capazes de representar o caráter humano dos ex-combatentes sem esbarrar nos mitos da FEB e na figura do herói.

Senta a Pua! (1999) segue a linha dos documentários expositivos, bem ao estilo da escola britânica de John Grierson, para contar a histó-

ria do 1º Grupo de Aviação de Caça do Brasil,⁷ depois batizado no *front* de “Senta a Pua!”,⁸ que atuou na batalha do Mediterrâneo durante a Segunda Guerra Mundial. Então, o que vemos no documentário de Erik de Castro é a subordinação das narrativas dos ex-combatentes à lógica do filme, ou seja, as narrativas funcionam como evidências do ponto de vista do cineasta; neste tipo de cinema o testemunho das pessoas recebe um enquadramento determinado pela voz *over*. O diretor de *Senta a Pua!* também não consegue escapar do “cinema de entrevistas” tão dominante hoje em dia e criticado por Jean-Claude Bernadet. O mesmo acontece com *O Lapa Azul* de Durval Jr.

Em nenhum momento, Erik de Castro disfarça o seu carinho para com os personagens sociais de seu filme documentário e a paixão por

⁷ 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 Europa é que o Brasil acenou para a possibilidade de rever as funções de sua aviação, antes responsável somente pelo correio aéreo. Desde 1930 havia no Brasil o desejo de se criar um Ministério da Aeronáutica, seguindo os modelos de outros países como a Inglaterra, a Itália e a França, que logo no pós-guerra de 1918 já contavam com suas Forças Aéreas. Mas somente em 1941, com a Segunda Guerra em andamento, é que o governo de Getúlio Vargas viu a necessidade de criar o Ministério da Aeronáutica, ficando encarregado de planejar, coordenar, controlar e empregar o poder aéreo brasileiro por meio da Força Aérea Brasileira, a FAB (INSTITUTO HISTÓRICO-CULTURAL DA AERONÁUTICA, 1991, p.57-58). 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.

⁸ 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 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’” (Lima, 1980, p.39).

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 [...]”(Castro, 2005). 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 humanidade destes homens, como ele mesmo afirma, não foi possível esconder um tipo de olhar que 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 brasileira como uma “homenagem ufanista” ou como um “institucional da Força Aérea Brasileira”. Ao não conceder espaço para polêmicas, para críticas ou reflexões, *Senta a Pua!* expõe 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; e intercalados a este didatismo temos os depoimentos dos ex-pilotos que narram seus medos, suas angústias, seus maiores desafios e experiências diante da guerra, aliás, a única riqueza deste documentário para muitos críticos.

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. 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”, segundo a crítica 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.

Mas é o *como* estas narrativas de guerra são articuladas no documentário que nos interessa questionar. E em *Senta a Pua!* há um momento em que fica evidente o uso que o cineasta faz das narrativas dos ex-combatentes em uma perspectiva mitificadora da guerra. Trata-se do depoimento do brigadeiro Joel Miranda que no filme é acompanhado de fortes emoções, quando ele relembra da sua 31^a missão, em que o seu P-47 foi abatido pela artilharia anti-aérea alemã e acabou conseguindo saltar de pára-quadras no campo inimigo. O ex-combatente nos conta que quando 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 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. História que o brigadeiro relembra sem conseguir conter os olhos lacrimejados e a voz embargada; uma narrativa de mais de 8 minutos marcada por muitos silêncios.

Mas assim que Joel Miranda encerra a sua narrativa, o que presenciamos é um lento movimento de câmera que denuncia a estima para com o espírito militar, em especial as honrarias. Não há dúvida da força do depoimento do ex-combatente, de que é dolorosa a sua lembrança, mas 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!* se desloca lentamente, do seu próprio eixo, para a direita do enquadramento, capturando as

medalhas e condecorações do veterano expostas em um quadro fixado 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.

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!*, pelo próprio diretor, 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. Um indício de que a admiração pela técnica usada na guerra torna-se uma presença marcante nos filmes documentários dos novos realizadores.

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.

Por fim, não podíamos deixar de ressaltar o papel da trilha sonora de *Senta a Pua!* na tarefa de contar a atuação do 1º 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 (2003, p.196), 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, mas sem deixar de tratá-los como heróis. Desta forma, *Senta a Pua!* perdeu a chance de explorar narrativas que permitem expor o humano em situações de conflito, de limites, como uma guerra que coloca o homem diante do medo de morrer e de matar.

A Cobra Fumou (2002) é o segundo filme de uma trilogia⁹ sobre a participação dos brasileiros na Segunda Guerra Mundial realizada pela produtora BSB Cinema, dos irmãos Erick e Christian de Castro, e o primeiro longa-metragem em documentário do diretor carioca Vinicius Reis.

Apesar do seu documentário não deixar de se preocupar com uma recuperação da memória dos ex-combatentes da FEB, uma marca dos filmes do projeto da BSB Cinema, este 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.

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, como em *Senta a Pua!*. Às vezes a naturalidade

⁹ *Senta a Pua!*, produção de Christian de Castro e direção de Erick de Castro, foi o primeiro. O terceiro documentário da produtora BSB Cinema, 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.

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, promovido 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 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 momentos de grandes emoções dos ex-combatentes ao lembrarem de amigos e parentes mortos no conflito, lembranças que a câmera do diretor pretendeu registrar de forma “espontânea”, atribuindo a estas imagens e sons de hoje a intensidade da vida, neste caso, a daqueles brasileiros que experimentaram as dores de uma guerra naqueles anos de 1940.

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. O que vai se percebendo ao decorrer do filme é que estamos diante de homens comuns que inicialmente escolhem, de maneira voluntária, a melhor imagem para suas representa-

ções, 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.

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 convidado a embarcar na empreitada do cineasta 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.

Mas a essência de *A Cobra Fumou* é a de ser 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, como indicado no filme. 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 Moisés” (o veterano Moisés Isidro da Silva, que na guerra foi motorista de tanque), mas que outros ex-combatentes contactados, no entanto, não confirmaram presença. “Seu Moisés” 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 Moisés”, 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 Moisés” 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 o sujeito-da-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 morrera 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 o sujeito-da-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.

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,¹⁰ 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 Abetaia. 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: “Parecia 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,

¹⁰ No início do documentário, durante um encontro de ex-combatentes em Brasília (DF), Vinicius Reis é apresentado ao veterano Miguel Pereira, o guardião do cemitério da FEB em Pistóia, na Itália. Nesta ocasião, o cineasta combina um novo encontro para que ele possa conhecer a região em que os brasileiros lutaram.

né. Acho que só Deus mesmo”, encerra o relato com uma discreta risada, como quem esconde algo.

Por fim, é preciso destacar um elemento que *A Cobra Fumou* traz para a representação da FEB. De um lado as aparições dos pracinhas simples, humildes, despojados, e do outro as imagens dos ex-combatentes oficiais que recebem a equipe de filmagem em seus amplos apartamentos decorados. Além do contraste social, também é possível notar uma diferença nos discursos. Enquanto os oficiais se apresentam em suas fardas imponentes, carregando no peito esquerdo as inúmeras condecorações, é comum os praças se referirem à figura do militar com certo receio e desdém. Assim, o documentário nos mostra que para os oficiais o rememorar a FEB surge como um dever moral, já para alguns pracinhas é incômodo demais lembrar, uns até pedem para que não sejam entrevistados sobre o assunto, pois se emocionam fácil. O que nos permite afirmar que os aspectos humanos daqueles ex-combatentes têm espaço no documentário, ao invés de priorizar uma imagem heróica destes. Cada ex-combatente reagiu aos seus traumas de uma maneira diferente durante o pós-guerra, uns souberam melhor reelaborá-las, outros nem tanto. E *A Cobra Fumou* tem mérito por trazer à tona este aspecto presente na construção da memória da FEB nestes últimos 60 anos.

O último filme aqui analisado é *O Lapa Azul, os homens do III Batalhão do 11º RI na II Guerra Mundial* (2007) um documentário que se encaixa perfeitamente dentro de um projeto de memória “em combate” da FEB. O curioso deste filme é que o seu diretor é um major do Exército, Durval Lourenço Pereira Junior. Primeiro, Durval Jr. 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). Foi lá que conheceu em 2004 um pequeno grupo de ex-combatentes do III Batalhão do 11º Regimento de Infantaria 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 Durval Jr. *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 (Pereira Junior, 2008).

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 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”.

Assim como *Senta a Pua!* 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 *vo-over*, mas sim pelo uso de textos que vão orientando o espectador.

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,¹¹ optando por não mostrar o ex-combatente no seu lar, no seu cotidiano, projetam na tela personagens bem trajados e maquiados, muito diferentes daque-

¹¹ 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.

les 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 aos relatos dos ex-combatentes. Em alguns casos, o espectador se pega preso, encantado pela maneira de narrar de certos veteranos. É verdade que, como em um bom documentário expositivo, as narrativas dos ex-combatentes não escapam de servir como provas aos argumentos do discurso fílmico. Assim, um dos primeiros trabalhos de Durval Jr. em seu filme foi contra-atacar a imagem de que os soldados brasileiros foram fazer turismo na Itália, já que teriam enfrentado um exército alemão fraco e atuados apenas em missões secundárias na Itália, como defendeu William Waack (1985). Para tal operação, o cineasta-major articula depoimentos do pesquisador italiano Giovanni Sulla com as narrativas de forte apelo emocional dos veteranos brasileiros. Sulla reafirma 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. Para confirmar o aspecto glorioso e heróico dos brasileiros diante do mito de Monte Castelo, o cineasta recorre às narrativas dos ex-combatentes que recordam da dificuldade de tomar o elevado, depois de quatro 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 dentro de uma perspectiva de uma memória “em combate”, como se caracteriza 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 acumulados nos últimos 60 anos. Assim, justapostas ao depoimento dos ex-combatentes temos cenas do prefeito de Collechio passeando pelas ruas acompanhado por pracinhas; de crianças italianas desfilando com bandeiras 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 em baixo, 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.”

Então, não é por menos que em *O Lapa Azul* predomina uma narrativa heróica do III Batalhão do 11^o 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” (Pereira Junior, 2007, p.12). Uma clara referência ao incômodo que ainda se tem hoje no Brasil, 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 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” (Pereira Junior, 2007, p.09). 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”, esclarece Durval Jr. (Pereira Junior, 2007, p.12).

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”, critica Durval Jr. (2008), 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 e que aliás foi banido e descartado da historiografia do cinema brasileiro.¹²

É evidente em suas declarações que Durval Jr. fez um filme para combater a “ameaça vermelha” que impregnou o recente cinema brasileiro, no seu entender. “A cinematografia brasileira ao invés de resgatar a História nacional, procura reescrevê-la. Tenta criar falsos heróis — os chamados ‘ídolos de barros’ —, travestindo seqüestradores e terroristas do passado como ‘mártires da democracia contra a ditadura” (Pereira Junior, 2007, p.12). Para o cineasta-major tratam-se de tramas marcadas por um forte conteúdo ideológico que sacrifica a arte em função do engajamento político.¹³

Então, o que se pode afirmar é que a matéria-prima do *O Lapa Azul* é o ressentimento de anti-comunismo presente na cultura militar brasileira. Um filme que nasce com o objetivo de combater o descaso com que os ex-combatentes brasileiros da Segunda Guerra Mundial são vítimas desde 1945 em seu país, encontrando refúgio apenas nas Forças Armadas, em especial no Exército. Segundo Durval Jr., o fato de ser

¹² Em obras que apresentam uma retrospectiva do cinema brasileiro, Sylvio Back raramente é citado, e quando sua filmografia é destacada, *Rádio Auriverde* (1991) sequer é mencionado. Apesar de ser o primeiro documentário brasileiro a tratar da participação da FEB na Segunda Guerra Mundial, *Rádio Auriverde* não foi analisado neste artigo por não ser baseado nas narrativas dos ex-combatentes e sim em filmes de arquivos dos anos de 1940, quando do envio das tropas brasileiras. Aqui procuramos apresentar como as narrativas de guerra são articuladas nos documentários que apresentam um discurso compromissado com a memória da FEB. E *Rádio Auriverde* é o contrário disto, procura desmistificar a memória laudatória que se cristalizou sobre a participação do Brasil neste conflito mundial. Para uma análise deste filme e sua contribuição para uma memória “atacada” da FEB nos anos de 1980/90 ver a tese “Entrincheirados no tempo: a FEB e os ex-combatentes no cinema documentário” (Tomaim, 2008).

¹³ Durval Jr se refere a filmes como *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 Raton, 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* (Silvio Da-Rin, 2007) e *Araguaya, a conspiração do silêncio* (Ronaldo Duque, 2004).

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” (Pereira Jr., 2008). Portanto, temos que o documentário de Durval Jr. respondeu ao antimilitarismo das produções de 1980/90 com um anticomunismo particular dos militares. Assim como em 1964, quando do golpe militar, o general Castello Branco não deixou de conclamar a todos os ex-combatentes que “não devemos jogar fora o cachimbo”, nos anos de 2000 o combate à ideologia comunista no cinema ainda necessita da heróica FEB.

Considerações Finais

Para o crítico de cinema do jornal *O Globo*, Carlos Alberto Mattos, *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” (Mattos, 2008).

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. 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 de uma 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.

Referências bibliográficas

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. v.1. São Paulo: Brasiliense, 1987.

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

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.

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

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.

LIMA, Rui Moreira. *Senta a Pua!* Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1980.

MATTOS, Carlos Alberto. A II Guerra vista da província. *O Globo*, 14 jan. 2008.

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, pp.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.

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.

_____. *O Lapa Azul: os homens do III Batalhão do 11º RI na II Guerra Mundial*, 2007. Encarte do DVD.

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.

VIRILIO, Paul. *Guerra e cinema*. São Paulo: Scritta Editorial, 1993.

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, 2008.

Filmografia

Senta a Pua! (1999), de Erick de Castro.

A Cobra Fumou (2002), de Vinicius Reis.

O Lapa Azul, os homens do III Batalhão do 11º RI na II Guerra Mundial (2007), de Durval Jr.