



Documentário e o Brasil na Segunda Guerra Mundial: o antimilitarismo e o anticomunismo como matrizes sensíveis

*Documentary and Brazil in
World War II: anti-militarism
and anti-communism as
sensitive pattern*

Claudio Aguiar Almeida¹

¹ Doutor em História pela Universidade de São Paulo (USP). Professor do curso de pós-graduação *História da Arte: Teoria e Crítica* da Faculdade Belas Artes de São Paulo. São Paulo, SP, Brasil.
E-mail: caguiaralmeida@gmail.com

Resumo: O texto resenha o livro *Documentário e o Brasil na Segunda Guerra Mundial* de Cássio dos Santos Tomain, debatendo as estratégias de representação mobilizadas pelos filmes *Rádio Auriverde* (Sylvio Back, 1991), *Senta a pua!* (Erick de Castro, 1999), *A cobra fumou* (Vinícius Reis, 2002) e *O Lapa Azul* (Durval Jr, 2007).

Palavras-chave: documentário no Brasil; Força Expedicionária Brasileira; representação do povo; cinema brasileiro; documentário.

Abstract: The text review the book *Documentary and Brazil in the World War II* by Cássio dos Santos Tomain, debating the strategies of representation mobilized by the films *Rádio Auriverde* (Sylvio Back, 1991), *Senta a pua!* (Erick Castro, 1999), *A cobra fumou* (Vinicius Reis, 2002) and *O Lapa Azul* (Durval Jr, 2007).

Key words: Documentary in Brazil; the Brazilian Expeditionary Force; people representation; brazilian cinema; documentary.

Versão da tese de doutorado de Cássio dos Santos Tomain, *Documentário e o Brasil na Segunda Guerra Mundial* elege como principal objeto de estudo quatro documentários sobre a experiência dos pracinhas da *Força Expedicionária Brasileira* na Segunda Guerra Mundial: *Rádio Auriverde* (Sylvio Back, 1991), *Senta a pua!* (Erick de Castro, 1999), *A cobra fumou* (Vinícius Reis, 2002) e *O Lapa Azul* (Durval Jr, 20007). Na perspectiva do autor esse conjunto de filmes pode ser dividido em dois blocos. Percebido como uma “resposta aos tempos em que o cineasta [Sylvio Back] participou da luta armada, foi preso, interrogado e teve seus filmes censurados” (TOMAIN, 2014, p. 74), *Rádio Auriverde* compõe o primeiro bloco da amostragem, diferenciando-se, por seu tom antimilitarista, dos filmes realizados por cineastas que “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” (TOMAIN, 2014, p. 101).

Invertendo a ordem cronológica de produção dos filmes, Tomain se debruça sobre *Senta a pua*, *A cobra fumou* e *O Lapa Azul* no segundo capítulo do seu livro, enquanto *Rádio Auriverde* só é discutido no terceiro. Dividida, portanto, em dois momentos, a análise dos documentários é precedida por uma discussão teórico-metodológica de “conceitos” que, segundo o autor, “somam um verdadeiro arsenal de ferramentas interpretativas e analíticas imprescindíveis para o estudo (...) que nos ajudam a evitar aquelas análises reducionistas ao abordar filmes como *Rádio Auriverde*” (TOMAIN, 2014, p. 50). No entanto, como veremos a seguir, o autor nem sempre consegue manipular a contento esse “arsenal”, deixando-se enredar por armadilhas, sobretudo quando analisa os filmes com os quais parece manter maior identificação: *A cobra fumou* e *Rádio Auriverde*.

Na perspectiva de Tomain, *A cobra fumou* adota o formato de um “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”, compondo uma “narrativa marcada pela revelação das etapas do processo de produção (...), traço de um cinema que se assume reflexivo, anti-ilusionista” (TOMAIN, 2014, p. 140). Buscando marcar a presença dessas características no filme, o autor analisa a sequência em que a equipe de *A cobra fumou* encontra o veterano Miguel Pereira no 11º Encontro dos Veteranos Brasileiros na Segunda Guerra Mundial:

“Esta 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 desse documentário. Então o cineasta conta com o improviso 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 Vinicius Reis está subordinada ao acaso, o diretor não pode prever o que irá registrar nestes encontros” (TOMAIN, 2014, p. 142).

Cativado pela moldura “diário de filmagem” de *A cobra fumou*, Tomain não explora tensões que lhe permitiram perceber como a “subjetividade”, o “improviso” e o “acaso” expostos na tela são produto de uma pauta cuidadosamente preparada e conduzida por Vinicius Reis e equipe. A “mão” do diretor é facilmente perceptível em trechos como a entrevista de São Paulo Filho, em que o ex-enfermeiro da FEB surpreende Vinicius Reis lançando lhe uma pergunta inesperada: “- Eu poderia dizer da minha origem logo né?”. Mostrando que sua “câmera” não estava “subordinada ao acaso”, Vinicius Reis recusa rapidamente a sugestão do entrevistado, reassumindo, rapidamente, o controle de “seu” documentário: “- O Sr. pode dizer depois. Como é que foi a sua viagem de ida [para a Itália]?”.

Tomain aponta, mas não aprofunda, contradições que lhe permitiriam fazer uma leitura mais crítica de *A cobra fumou*. Depois de destacar como o documentário confere “tratamentos diferentes para os veteranos da FEB”,² o autor descreve a sequência em que são realizadas entrevistas num conjunto habitacional construído, durante o governo Juscelino Kubitschek, para os veteranos da FEB:

“*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 alguns instantes para vestir algo mais apropriado para a ocasião. Corta. O veterano volta para a cena trajando uma camisa e um chapéu camuflado; 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 porque!’ Aos poucos um grupo de veteranos vai se

² “Percebe-se que quando é um combatente de alta patente, um oficial a conceder um depoimento, a sua imagem está sempre bem ambientada, as tomadas são feitas em espaços aconchegantes em suas residências. Assim como os oficiais da FEB sempre se preocupam em estar bem vestidos ou de farda (...). Por outro lado, os pracinhas são apresentados de maneira despojada, uns sem camisetas, trajando apenas bermudas, e as tomadas acontecem principalmente em ambientes externos, em ruas de bairros populares do Rio de Janeiro” (TOMAIN, 2014, p.146).

formando ao redor da equipe de filmagem, bem como algumas crianças e curiosos. Vinícius Reis não se incomoda 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” (TOMAIN, 2014, p. 151-152)

Abdicando de seu “arsenal de ferramentas interpretativas e analíticas”, Tomain refere-se a *A cobra fumou* como a “realidade que o cineasta não fez questão de alterar”, ignorando tensões que lhe permitiriam realizar uma leitura mais crítica desse discurso. Os “tratamentos diferentes” que o filme confere aos soldados rasos e aos oficiais de alta patente, não deveriam ser problematizados? Porque Vinícius Reis não hesita em mostrar “Seu Moisés” de bermuda, se essa não é “a imagem que [o veterano] quer representar de si”? Durante o diálogo com os pracinhas, Vinícius Reis pergunta a “Seu Moisés”: “-E o que era aquele fascismo que tinha que ser combatido?” Um tanto constrangido, o veterano responde:

“Eu não posso explicar porque eu não tenho conhecimento nenhum do que era o fascismo. Sei que era uma coluna alemã né (...). Eu não sei. A nossa missão foi só embarcar, desembarcar e voltar. O resto era das autoridades. Porque quando nós chegamos na Itália nós fomos combater as duas forças: Itália e Alemanha. Que eles eram aliados (...) Depois que os italianos viram que o pau ia comer para cima deles, é que passaram para os Aliados”.

Frequentemente utilizado como sinônimo de “autoritarismo”, o conceito de “fascismo” oferece dificuldades ao leigo ou cientista social que se proponha a abordá-lo. Evidenciando a complexidade do tema, o enunciado da questão proposta a “Seu Moisés” se revela anacrônico: como destaca o entrevistado, mais do que combater o “fascismo”, as tropas da FEB haviam se dirigido à Itália para combater o “nazismo”: as tropas “alemãs” que, após a deposição de Mussolini e a assinatura do Armistício de Cassibile, haviam ocupado o centro e o norte do país. Frente a essas dificuldades, caberia indagar as razões que teriam levado Vinicius Reis a propor a “Seu Moisés” a discussão de um tema que não foi apresentado aos oficiais de alta patente. Elaborada de forma capciosa, a questão não teria sido feita com o objetivo de demonstrar como os pracinhas desconheciam as razões determinantes da sua expedição à Itália?

Filme representativo da geração de cineastas que não viveram a ditadura militar, *A cobra fumou* adota, em algumas de suas entrevistas, procedimentos que lembram o “modelo sociológico” analisado por Jean-Claude Bernardet no livro *Cineastas e imagens do povo*. Em diversos documentários brasileiros produzidos nas

décadas de 60 e 70:

“Estabelece-se (...) uma relação entre os entrevistados e o locutor: eles são a experiência sobre a qual fornecem informações imediatas; o sentido geral, social, profundo da experiência, a isto eles não têm acesso (no filme); o locutor elabora, de fora da experiência, a partir dos dados da superfície da experiência, e nos fornece o significado mais profundo (...). De forma que a relação que acaba se estabelecendo entre o locutor e os entrevistados é que estes funcionam como uma amostragem que exemplifica a fala do locutor e que atesta que seu discurso é baseado no real. Eu não vos falo em vão: eis a prova da veracidade do que digo (...). Os entrevistados são usados para chancelar a autenticidade da fala do locutor.” (BERNARDET, s/d, p. 13).

No jogo desigual entre locutores/documentaristas e entrevistados travado em filmes como *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965) os primeiros, consciente ou inconscientemente, não hesitam em expor os últimos a situações que evidenciam sua “ignorância” em relação a problemas que afetavam diretamente o seu cotidiano: traço recorrente dos documentários brasileiros da década de 60 que apontavam a “alienação do povo” como um dos fatores determinantes do sucesso do Golpe de 1964 (BERNARDET, s/d, p. 27).

O Golpe Civil Militar também ocupa um lugar de destaque na interpretação que Tomain constrói sobre *Rádio Auriverde*. Na perspectiva do autor, a participação de combatentes (Humberto de Alencar Castelo Branco, Oswaldo Cordeiro de Farias e Golbery do Couto e Silva, dentre outros) na criação da Escola Superior de Guerra, na execução do Golpe e na organização do aparato burocrático e policial que sustentou o regime ditatorial (com destaque para o protagonismo exercido por Ermani Ayrosa da Silva na criação da “Operação Bandeirantes”) estaria na origem do “ressentimento profundo” que “intelectuais, estudantes, operários, jornalistas e cineastas, como Sylvio Back, que vivenciaram um Brasil sob um regime de exceção”, nutriam em relação aos militares. Esse “ressentimento” deveria ser levado em consideração na avaliação de *Rádio Auriverde* que visava atingir os militares golpistas e não os veteranos da FEB:

“*Rádio Auriverde* pode ser considerado um documentário que renega as convenções cinematográficas do próprio gênero, é um ‘antidocumentário’, como prefere denominar Sylvio Back. Ao invés de um filme expositivo, em que a objetividade e a imparcialidade tornam-se um fetiche, mas que no 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 a ditadura no Brasil, mas que na década de 90, 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 reverenciava (e reverencia, ainda hoje) com tanto louvor” (TOMAIN, 2014, p. 285-286).

Incorporando em sua análise os argumentos de Sylvio Back sobre o próprio filme, Cássio Tomain elogia:

“o trabalho de desmistificação que o cineasta opera diante da memória audiovisual da FEB. Em seu [de Sylvio Back] filme os 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 termo benjaminiano – que ao serem reagrupadas irão compor uma outra imagem do passado, distante daquela que se pretendeu eternizar nos filmes de 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 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 de 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” (TOMAIN, 2014, p. 260).

Discordando da interpretação do autor, gostaríamos de destacar que Sylvio Back quase não fornece indicações que possam nos auxiliar a identificar as “manipulações” que realiza sobre os documentos de época. O trabalho de desconstrução dos cinejornais operado por Sylvio Back não é apresentado aos espectadores de *Rádio Auriverde* como um amontoado de “ruínas”, mas como um mosaico composto por “fragmentos” que foram cuidadosamente selecionados, cortados, “reagrupados” e “colados” pela mão diretor. Se não nos apresenta uma “verdade”, *Rádio Auriverde* nos coloca diante de uma “interpretação” que se explicita em textos lidos pelo “locutor”:

“Como os Voluntários da Pátria da Guerra do Paraguai, expedicionários não sabem por que nem pra que lutam. FEB recebe dos americanos uniformes furados à bala e fuzis da Primeira Guerra Mundial. Doença venérea faz mais estragos na tropa brasileira do que o bombardeio nazista. Pracinhas desmontam caminhão do exército aliado para vender o motor. FEB é campeã de ordem unida nos campos da batalha da Itália. FAB bombardeia Berlim e provoca grandes estragos na adega do *Führer*. Pracinha troca feijoada em lata por duas xotas à napolitana. Bom fogo da Artilharia da FEB inaugura cemitério

de Pistóia antes da hora. Pracinha flagrado em Montese entubando brachola de cabo norte-americano. Neve mutila pracinhas, mas a FEB garante medalhas nos esportes de inverno dos Apeninos. FEB organiza macumba-monstro em Pisa para fechar o corpo dos pracinhas. Caças da FAB somem nos céus da Itália e reaparecem bronzeados nas praias da Côte D'Azur. FEB inova na Itália: vai condecorar seus heróis no Brasil, só depois de mortos. Americanos extraem 17 mil dentes dos pracinhas deixando a FEB banguela. Expedicionários mortos no Vale do Pó voltam ao Brasil como tal".

Como alguns dos documentários analisados por Jean-Claude Bernardet em *Cineastas e imagens do povo*, *Rádio Auriverde* compõe uma representação muito pessimista das classes populares, denunciando um dos seus traços mais característicos: a “ignorância”³ ou a “alienação” que impedia os “pracinhas” de entender as razões de sua ida à Itália e a submissão de seus interesses, e de suas vidas, ao imperialismo norte-americano. Produzido no início dos anos 90, *Rádio Auriverde* não “renega as convenções cinematográficas do próprio gênero”, mas relê e atualiza padrões de representação do povo que eram recorrentes no documentário brasileiro das décadas de 60 e 70. Se já havia desempenhado um papel decisivo na vitória do Golpe de 64, a alienação do “povo” era agora apontada como um dado fundamental para a análise da eleição de Fernando Collor: primeiro presidente escolhido através do voto direto depois da ditadura civil militar. Talvez possamos localizar aqui um dos fatores determinantes da “frieza” com que *Rádio Auriverde* foi recebido pelos críticos e plateias do início dos anos 90: realizado seis ou sete anos depois de *Cabra marcado para morrer* (Eduardo Coutinho, 1984), o filme de Sylvio Back não se ajustava a um cenário em que a representação do povo brasileiro como um “alienado” já havia passado por uma profunda revisão.

Possuindo diversos aspectos positivos, como a cuidadosa revisão da bibliografia sobre a Força Expedicionária Brasileira e a ditadura civil militar, *Documentário e o Brasil na Segunda Guerra Mundial* não concretiza, no momento da análise dos filmes, as expectativas geradas pela leitura do capítulo *Interpretações do filme documentário e a FEB*. Esperamos que, em textos futuros, Cássio Tomain possa utilizar com maior destreza seu “arsenal de ferramentas interpretativas e analíticas” contribuindo, de forma ainda mais efetiva, para a compreensão da história e do cinema brasileiros.

³ Essa ignorância é reforçada por outras falas do locutor que destaca como os pracinhas eram impermeáveis à propaganda nazista feita através de folhetos lançados às tropas. Apesar de “escrita em bom português”, a “guerra psicológica” não surtiu efeito: “A explicação não está no preparo moral do pracinha nem no seu alto patriotismo, mas sim porque muitos são analfabetos que só se divertem com as figuras de mulheres em trajes sumários que aparecem nos folhetos”.

Referências Bibliográficas

BERNARDET, J.-C. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Brasiliense, s/d.

TOMAIN, C. dos S.. *Documentário e o Brasil na Segunda Guerra Mundial*. São Paulo: Intermeios/FAPESP, 2014.

submetido em: 23 10 2015 | aprovado em: 04 11 2015.