

A COBRA VAI FILMAR

DANIEL MATA ROQUE

DANIEL MATA ROQUE

A COBRA VAI FILMAR

**A REPRESENTAÇÃO DA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL
NO CINEMA BRASILEIRO DE FICÇÃO E AS RAZÕES
POLÍTICAS E SOCIAIS QUE RESULTARAM EM
UMA ESCASSA FILMOGRAFIA**

2ª Edição, abril de 2019

Rio de Janeiro - RJ

Academia de História Militar Terrestre do Brasil

ISBN: 978-85-60811-27-4

Capa: Fabrício Vale

Este trabalho é dedicado a todos os brasileiros, homens e mulheres de mar, terra e ar, que heroicamente cruzaram o Atlântico para lutar por liberdade e democracia.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais e avós, apoiadores incondicionais e constantes de minha empreitada no mundo cinematográfico;

Ao Professor Israel Blajberg, mantenedor da história da FEB e responsável por parte do meu contato com os veteranos;

Ao historiador Derek Destito Vertino, grande fonte de consulta e de divulgação da memória febiana na internet;

Aos professores André Barbosa Fraga, Carmen Lúcia Rigoni, Elis Crokidakis Castro e Everton Cesar Seraphim; e ao cineasta Gastão Coimbra, pelas esclarecedoras entrevistas que concederam;

Aos professores do Curso de Cinema da Universidade Estácio de Sá – nominalmente a Professora Gisele Barreto e o Professor Dermeval Netto – e aos professores do curso de Pós-Graduação em Ciência Política da Faculdade UnYLeYa – notadamente ao Professor Róbison Gonçalves de Castro – pelos ensinamentos e pela orientação;

Aos colegas de turma – nominalmente os cineastas Monique Acioli e Maurílio Ferreira – pela paciência em me ouvir contar estas histórias por quatro anos;

O que lembro, tenho.

João Guimarães Rosa em
Grande Sertão: Veredas

RESUMO

Este livro é, na realidade, a reunião de dois trabalhos acadêmicos.

A primeira parte, intitulada *Guerra ao cinema de guerra*, foi escrita como Trabalho de Conclusão de Curso da Pós-Graduação em Ciência Política da Universidade UnYLeYa, que concluí em 2018.

Objetivando entender as razões políticas e sociais que levaram o Brasil a possuir uma cinematografia limitada a seis obras ficcionais sobre sua participação na Segunda Guerra Mundial, este trabalho buscou analisar, à luz da política e da história, como o Estado Brasileiro interferiu na produção cinematográfica sobre a FEB, a FAB e temas correlatos, incentivando, boicotando ou provocando, notadamente durante a Era Vargas, o Regime Militar e a Nova República, refletindo em todas as áreas culturais e na sociedade em geral a imagem que se construiu (ou a construção da ausência dela), que se fez (e se faz) da participação do Brasil no maior conflito armado da história.

A segunda parte, intitulada *Os Pracinhas na Tela*, foi escrita como Monografia para a conclusão do Curso de Cinema

da Universidade Estácio de Sá, no qual me formei em 2016.

Este trabalho se propôs a analisar, sob a definição de *cinema de guerra*, a produção cinematográfica brasileira sobre a Segunda Guerra Mundial. Observamos os sete filmes de longametragem de ficção produzidos de 1944 a 2015 sobre o tema e selecionamos *Sangue, amor e neve* (Jeronimo Jeberlotti – Brasil, 1958) e *A Estrada 47* (Vicente Ferraz – Brasil, Itália e Portugal, 2013) para analisar seu conteúdo, distinguindo e identificando cada proposta narrativa dentro das características da subdivisão do filme de guerra proposta pelo historiador Francisco Carlos Teixeira da Silva: os filmes *pacifistas* e os filmes *mobilizadores*.

Assim, esperamos que a reunião e publicação destas palavras venha a ser útil no estudo acadêmico, no conhecimento geral sobre este importante tema e, principalmente, no incentivo para que surjam novas produções cinematográficas brasileiras sobre a Segunda Guerra Mundial.

Palavras-chave: filmes de guerra; cinema brasileiro; Segunda Guerra Mundial; política de Estado; história do Brasil; história militar;

ABSTRACT

This book is, in reality, the meeting of two scholarly works.

The first part, entitled *Guerra ao cinema de guerra*, was written as a Post-Graduation Course in Political Science at UnYLeYa University, which I completed in 2018.

Aiming to understand the political and social reasons that led Brazil to have a cinematography limited to six fictional works about its participation in the Second World War, this work sought to analyze, in the light of politics and history, how the Brazilian State interfered in the cinematographic production about the FEB, the FAB and related themes, encouraging, boycotting or provoking, notably during the Vargas Era, the Military Regime and the New Republic, reflecting in all cultural areas and society in general the image that was constructed (or the construction of the absence of it), which was made (and does) of Brazil's participation in the greatest armed conflict in history.

The second part, titled *Os Pracinhas na Tela*, was written as a Monograph for the conclusion of the Cinema

Course of the Estácio de Sá University, in which I graduated in 2016.

This paper sets out to analyze, under the definition of war cinema, the Brazilian cinematographic production on the Second World War. We watched the seven feature-length feature films produced from 1944 to 2015 on the theme and selected *Sangue, amor e neve* (Jeronimo Jeberlotti – Brazil, 1958) and *A Estrada 47* (Vicente Ferraz – Brazil, Italy and Portugal, 2013) to analyze its content, distinguishing and identifying each narrative proposal within the characteristics of the subdivision of the war movie proposed by the historian Francisco Carlos Teixeira da Silva: the *pacifist* films and the *mobilizing* films.

Thus, we hope that the meeting and publication of these words will be useful in the academic study, in the general knowledge about this important theme and, mainly, in the incentive for new brazilian cinematographic productions about the Second World War.

Key words: brazilian cinema; Second World War; State policy; war movies; Brazil's history; military history;

PREFÁCIO

Foi com grande alegria que recebi o honroso convite para escrever algumas linhas introdutórias a esta magnífica obra, não só pela originalidade e oportunidade, mas também pela profunda admiração que tenho pelo autor.

Dotado de uma genialidade precoce, com menos de 25 anos vividos, o autor e cineasta Daniel Mata Roque já aportou extensa contribuição ao tema, como podemos apreciar pelas suas realizações, elencadas ao final deste volume, o que certamente comprova o acerto das indicações de nossa lavra, que justamente o consagraram como membro de importantes sodalícios históricos, entre os quais a AHIMTB, o IGHMB e o CEPHiMEx.

Após 70 anos da participação das forças brasileiras na 2ª Guerra Mundial, o tema permanece sempre atual, cada vez mais estudado pelos cultores da memória nacional. Exemplo desta tendência é a presente obra, importante análise sobre uma vertente relativamente menos abordada pela historiografia, qual seja, a Sétima Arte.

O fio condutor da narrativa guia o leitor ao longo de uma linha do tempo que se inicia pelos antecedentes da entrada do

Brasil na guerra, a participação militar em si, sem esquecer os aspectos políticos, psicossociais e econômicos, evoluindo para uma apreciação da arte cinematográfica como ferramenta dos regimes em guerra, e as diversas facetas da questão ao longo dos regimes vigentes no país nos séculos XX e XXI.

Como corolário, analisa os filmes nacionais de longa-metragem que abordaram a temática, oferecendo as razões da escassa filmografia e produzindo estudos de caso a respeito.

Trata-se, portanto, de um novo e expressivo olhar sobre a questão, inserindo-se como notável agente de memória.

É paradoxal afirmar que o povo brasileiro não conhece essa história. De um lado, tantos sequer sabem o que significa FEB, ou que nossos soldados um dia pegaram em armas para lutar em terras distantes; por outro, tantos livros, revistas, artigos, seminários, palestras, tantos historiadores, autoridades, civis, militares, veteranos, artistas, jornalistas, cineastas, professores, re-encenadores, aportando cotidianamente variadas contribuições para o estudo de um dos momentos de maior glória da nacionalidade.

Problematizar e tentar explicar esta dicotomia, no âmbito do Cinema, é a nosso ver a maior virtude das páginas que se seguem.

Igualmente meritória é a divulgação da memória da participação do Brasil na 2ª Guerra Mundial. Certamente, é a melhor homenagem que se poderia prestar aos milhares de bravos patrícios, heroicos combatentes das Forças de Terra, Mar e Ar, que um dia se uniram às nações aliadas, na luta vitoriosa para esmagar uma ideologia equivocada, pelo Bem Comum da Humanidade.

Rio de Janeiro, 16 de janeiro de 2018

73 Anos da Vitória

Prof. Israel Blajberg

Presidente da

Academia de História Militar Terrestre do Brasil

Rio de Janeiro – RJ

SUMÁRIO

1ª PARTE: GUERRA AO CINEMA DE GUERRA.....	16
INTRODUÇÃO.....	16
1. O BRASIL E A SEGUNDA GUERRA MUNDIAL.....	17
2. O CINEMA NO ESFORÇO DE GUERRA NO MUNDO.....	27
3. O CINEMA NO ESFORÇO DE GUERRA NO BRASIL.....	44
3.1 MEDO DA CONCORRÊNCIA.....	48
3.2 GUERRA COMO REALIDADE DISTANTE.	74
4. A SEGUNDA GUERRA MUNDIAL NO CINEMA BRASILEIRO NO PÓS-GUERRA E HOJE.....	86
4.1 REPÚBLICA POPULISTA.....	87
4.2 REGIME MILITAR.....	94
4.3 SÉCULO XXI.....	105
CONCLUSÃO.....	120

2ª PARTE: OS PRACINHAS NA TELA.....	126
INTRODUÇÃO.....	126
1. GUERRA E CINEMA.....	129
2. O CINEMA DE GUERRA.....	139
3. O FILME DE GUERRA E A SEGUNDA GUERRA MUNDIAL NO BRASIL.....	155
4. DUAS ESTRELAS SOLITÁRIAS: ESTUDO DE CASO.....	162
CONCLUSÃO.....	181
 BIBLIOGRAFIA GERAL.....	 184
CURRÍCULO DO AUTOR.....	190

1ª PARTE

GUERRA AO CINEMA DE GUERRA

INTRODUÇÃO

O presente trabalho objetiva entender as razões políticas e sociais que levaram o Brasil a possuir uma cinematografia limitada a sete obras ficcionais sobre sua participação na Segunda Guerra Mundial.

A Segunda Guerra Mundial foi o maior conflito armado da história recente e é, possivelmente, um dos temas históricos mais abordados e pesquisados nos meios acadêmicos, culturais, sociais e políticos. O Brasil teve efetiva, embora limitada, participação no conflito, sendo até hoje o único país latino-americano a enviar tropas para combater na Europa. O conflito, encerrado há sete décadas, ainda possui agentes históricos como testemunhas vivas, reforçando sua atualidade.

Isso posto, causa espécie e interesse o fato de a memória popular e a memória oficial brasileiras apresentarem acentuado esquecimento no que se refere ao esforço de guerra do Brasil, à sua atuação na Itália e às consequências políticas e sociais que nossa participação no conflito reverberou.

Notadamente no campo do cinema, onde os Estados Unidos da América, por exemplo, produziram mais de 400 obras sobre o conflito, o esquecimento brasileiro pode ser visto de

modo especialmente impactante. Em setenta anos, apenas sete longas-metragens de ficção foram produzidos sobre nossa atuação na Segunda Guerra Mundial.

Resta evidente então a necessidade de se explorar, social e politicamente, as razões e o contexto que levaram a memória nacional, reiteradamente, a abstrair quase completamente este destacado evento histórico e a negligenciar o assunto em sua expressão cinematográfica.

Optamos por subdividir o estudo em três grandes áreas temporais e políticas: a Era Vargas, o Regime Militar e a Nova República (notadamente as duas primeiras décadas do século XXI). Inseridos neste escopo, buscamos enxergar as razões-de-esquecimento de cada período, suas semelhanças e diferenças e, principalmente, sua interdependência e constância.

1. O BRASIL E A SEGUNDA GUERRA MUNDIAL

A Segunda Guerra Mundial (1939-1945) tornou-se o emblemático maior conflito armado da história, com gigantescos e até então inimagináveis números de vítimas e de países envolvidos.

Impossível seria tratar aqui, de forma abrangente, da história da Segunda Guerra Mundial. Limitar-nos-emos, portanto, a reunir algumas informações em caráter de tópico resumido, destacando a participação brasileira no evento.

Em 1933 Adolf Hitler assume o cargo de chanceler da Alemanha, convidado pelo presidente Paul von Hindenburg e com grande apoio popular. É vitória do Partido Nazista, que já possuía vários representantes no Parlamento. Oito anos antes, Hitler, veterano da Primeira Guerra Mundial, havia sido preso por uma tentativa fracassada de golpe de Estado. Na cadeia escreveu *Mein Kampf*, autobiografia e manifesto político que viria a se tornar a bíblia do regime nazista.¹

Em 1934, com o falecimento do presidente Hindenburg, Hitler realiza um plebiscito e, com mais de noventa por cento do resultado, é autorizado pela população a fundir os cargos de chanceler e presidente, tornando-se o poderoso *fuhrer*. Popular pelo reaquecimento da economia alemã e com um discurso de preconceito e segregação, Hitler inicia a perseguição aos judeus e a diversas outras minorias, assassina rivais políticos e se prepara para a guerra. Em 1938, em um plebiscito questionável,

¹ BARONE, João. **1942: o Brasil e sua guerra quase desconhecida**. 1 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

a Áustria é anexada ao território alemão e ocupada por tropas.² No mesmo ano, os sudetos da Checoslováquia também tornam-se parte do Reich Alemão.

Em 1939 Hitler surpreende o mundo e invade a Polônia, o que provoca declarações de guerra da Inglaterra e da França. A Alemanha é apoiada pela Itália e pelo Japão, que já havia invadido a China. A União Soviética, assinado o pacto de não-agressão com os alemães, invade a Finlândia. A Segunda Guerra Mundial está instalada na Europa.

No período, o Brasil é governado por Getúlio Vargas, que chegara ao poder na Revolução de 1930 e já havia promulgado duas constituições. A então em vigor, de 1937, fechou o Congresso, proibiu partidos políticos, suspendeu eleições e conferiu poderes ditatoriais ao presidente que, apesar disso, desfrutava de prestígio popular. O governo brasileiro relutou muito a escolher um lado na guerra, por diversas razões econômicas e ideológicas. Grande parte da cúpula estadonovista era simpática à Alemanha nazista e ao sistema fascista de governo. Por outro lado, o governo ansiava pela industrialização e pela modernização das Forças Armadas, esperançoso de que

² BARONE, João. **1942: o Brasil e sua guerra quase desconhecida**. 1 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

conseguisse ambos em troca do apoio ao esforço de guerra. Caberia, ainda, decidir a qual dos lados.

Todo o continente americano, capitaneado pelos Estados Unidos, era neutro.

Ao final de 1941 a base americana de Pearl Harbor é atacada por tropas japonesas. Os Estados Unidos, liderados por Franklin Roosevelt, declaram guerra aos países do Eixo, no que são seguidos, aos poucos, pelos demais países americanos participantes da III Conferência de Chanceleres das Repúblicas Americanas, no Rio de Janeiro de 1942, que decidiu romper relações diplomáticas com o Eixo, sob a liderança de Oswaldo Aranha.

Para o Brasil, o corte epistemológico que nos lançou à efetiva declaração de guerra veio por via marítima. A decisão de Hitler de atacar nossos navios mercantes pelo mundo e principalmente na costa brasileira, vitimando centenas de homens, mulheres e crianças, mobilizou a opinião pública rapidamente a clamar pela declaração de guerra, em resposta aos corpos de brasileiros que as ondas do mar faziam chegar às praias do nordeste, como salienta João Barone em seu livro *1942: o Brasil e sua guerra quase desconhecida*. Ainda repousam em um cemitério na orla de Aracaju (SE) os corpos de

diversos passageiros e tripulantes dos navios afundados pelos submarinos nazistas.³

O historiador militar Israel Blajberg resume a atuação dos submarinos:

Aos 9 de dezembro de 1941, Hitler autorizou o Comando da Força de Submarinos a operar contra o Brasil.

Entre 12 de janeiro e 6 de fevereiro de 1942, submarinos alemães afundaram 13 navios brasileiros no Caribe antes mesmo da ofensiva atingir o litoral nordestino. A pesada campanha antissubmarina contra a navegação marítima nacional iniciou-se com o torpedeamento do Buarque, o primeiro de mais de 30 navios mercantes a serem afundados, com a nação lamentando o sacrifício de um milhar de preciosas vidas brasileiras inocentes.

Em apenas quatro dias de agosto, foram torpedeados seis navios, desaparecendo no mar 600 patrícios inocentes, passageiros e tripulantes dos navios Baependy, Itagiba (estes dois transportavam para Recife o 7º GADo), Araraquara, Aníbal Benévolo, Arará e Jacira.

Diante do clamor popular nas ruas, o governo reconhece o estado de beligerância [em 22 de agosto], e em 31 de agosto de

³ BARONE, João. **1942: o Brasil e sua guerra quase desconhecida**. 1 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

1942, através do Decreto-Lei nº 10.358, o Brasil declara o estado de guerra com a Alemanha e Itália.⁴

Já neste momento, na própria motivação que levou o Brasil à guerra, observamos como a historiografia e setores populares buscam minimizar sua importância, questionar suas ações e ofuscar sua memória. À época e hoje ainda, criou-se a narrativa de que, na realidade, submarinos americanos teriam torpedeado os navios brasileiros, apenas para motivar o país a entrar na guerra ao lado dos aliados e, principalmente, a ceder a Base Aérea de Parnamirim, em Natal (RN), para ser utilizada como o “trampolim” que levaria os americanos ao norte da África.

Faz-se imediata associação à antológica expressão “complexo de vira-lata”, cunhada pelo dramaturgo e escritor Nelson Rodrigues para se referir ao “anti-orgulho” que o Brasil tem de si mesmo. Nelson Rodrigues, que se notabilizou pelo estilo de crítica afiada, definia o próprio conceito:

Por "complexo de vira-lata" entendo eu a

⁴ BLAJBERG, Israel. **Estrela de David no Cruzeiro do Sul**: memória da presença judaica nas Forças Armadas do Brasil, de Cabral ao Haiti. 1 ed. Resende, RJ: Academia de História Militar Terrestre do Brasil, 2015. p. 107.

inferioridade em que o brasileiro se coloca, voluntariamente, em face do resto do mundo. [...] O brasileiro é um narciso às avessas, que cospe na própria imagem. Eis a verdade: não encontramos pretextos pessoais ou históricos para a autoestima.⁵

Muito atribuiu-se a lenda sobre os submarinos americanos, à época da guerra, aos “quintas-colunas”, alemães e italianos residentes no Brasil e seus descendentes considerados traidores do Brasil, que repassavam informações secretas sobre a defesa brasileira e horários em que os navios saiam dos portos para o comando alemão. A esses desmobilizadores também se atribuiria, mais tarde, a fala de que era mais fácil uma cobra fumar do que a FEB embarcar para a guerra.

Provoca grande estranheza, no entanto, encontrarmos os ecos destas alegações já provadas como falsas no tempo presente. Nos arquivos alemães, abertos após a guerra, comprovou-se a ordem para os ataques e documentação detalhada sobre cada submarino *U-Boot* alemão que atuou contra o Brasil. Não obstante, nosso reincidente “complexo de

⁵ RODRIGUES, Nelson. apud MARIOTTI, Humberto. **O Complexo de Inferioridade do Brasileiro**. Ensaio. Sítio digital da Revista BSP. Acessado em 09 de setembro de 2017.

vira-lata” reaviva o pensamento derrotista e sem fundamento.

João Barone salienta outros interesses que rondaram o surgimento da lenda antiamericana:

O mito de que os americanos foram os responsáveis pelos afundamentos de navios brasileiros permaneceu, ao longo das décadas, colado aos motivos que levaram o Brasil a declarar guerra ao Eixo. Esse devaneio só pode ser atribuído aos boatos criados na época, originados pelos grupos que não aprovavam o alinhamento com os americanos ou pela ala dos germanófilos ainda presente no governo Vargas.⁶

Ao fim da triste experiência de guerra marítima, que levou o Brasil à guerra na Itália e que teve fim apenas em 1943, quando a Marinha de Guerra efetuava comboios por toda a costa brasileira, até o Caribe e Dacar, computamos cerca de 1.500 mortos e a perda de 31 navios mercantes, 3 navios de guerra e 22 aviões de combate.⁷

Multidões saíram às ruas pedindo a declaração de guerra

⁶ BARONE, João. **1942: o Brasil e sua guerra quase desconhecida**. 1 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013. p. 36.

⁷ BLAJBERG, Israel. **Estrela de David no Cruzeiro do Sul: memória da presença judaica nas Forças Armadas do Brasil, de Cabral ao Haiti**. 1 ed. Resende, RJ: Academia de História Militar Terrestre do Brasil, 2015. p. 108.

do Brasil. Esta feita, o governo fez questão de criar a Força Expedicionária Brasileira, composta de mais de vinte e cinco mil brasileiros, que foi enviada para combater na Itália em 1944. Na época, Mussolini já havia sido deposto e a Itália oficialmente se rendido, cabendo às tropas da FEB combater o invasor nazista e as últimas tropas fascistas remanescentes.

A FEB, que foi criada com função militar e oportunidade política, combateu na Europa juntamente com a recém-criada Força Aérea Brasileira e com um Corpo de Enfermagem composto por 73 enfermeiras, subordinada ao V Exército Americano. 467 brasileiros perderam suas vidas nas operações italianas.

O Brasil retornou vitorioso, após uma campanha de quase um ano. A árdua conquista de Monte Castello após cinco tentativas, a complexa tomada da cidade de Montese, a gloriosa e reconhecida atuação da FAB e a rendição de mais de quinze mil alemães e italianos de uma só vez às tropas da FEB estavam vivas nas memórias dos veteranos que regressavam orgulhosos à Pátria.

Para o governo ditatorial de Getúlio Vargas a participação do Brasil na guerra representou menos uma vingança desejada pela população, mas principalmente uma

política de Estado, uma garantia de modernizar o país com apoio dos EUA, refletido principalmente na construção da Companhia Siderúrgica Nacional, em um empréstimo milionário e no reaparelhamento das Forças Armadas; e uma estratégia para fortalecer sua posição internacional futura, mantendo-o no poder.

A criação de uma força militar brasileira apta a entrar em combate pode também ser entendida como estratégia de Vargas para garantir o ingresso do Brasil no seleto clube dos países integrantes da recém-formada Organização das Nações Unidas, além de manter abertos os canais para o tão necessário apoio militar americano.⁸

A flagrante contradição do país que, governado por uma ditadura de inspiração fascista que chegara ao poder após um golpe de Estado dentro de uma Revolução inacabada, enviava tropas para combater as ditaduras nazifascistas lutando ao lado dos Aliados sob a divisa de “liberdade e democracia”, como veremos a seguir, se transformaria em uma das principais razões para o esforço governamental em boicotar a memória da luta

⁸ BARONE, João. **1942: o Brasil e sua guerra quase desconhecida**. 1 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013. p. 95.

que incentivou.

O fim da guerra, inevitavelmente e apesar dos esforços do governo, representou o fim do Estado Novo. Em 8 de maio de 1945, Dia da Vitória, ocorre a rendição incondicional da Alemanha. Em agosto do mesmo ano, após o lançamento de duas bombas atômicas pelos Estados Unidos e a preparação aliada para o desembarque de tropas, o Japão também assina termo de rendição. Os Aliados vencem a Segunda Guerra Mundial. O Brasil vence a Segunda Guerra Mundial. Getúlio Vargas é deposto por um golpe militar. Após eleições diretas, toma posse o novo presidente, Marechal Eurico Gaspar Dutra, Ministro da Guerra do Brasil durante a Segunda Guerra.

2. O CINEMA NO ESFORÇO DE GUERRA NO MUNDO

O cinema nasceu já como arte política e revolucionária. Muito embora sua invenção pelos irmãos Lumière tenha sido calcada em princípios científicos; sua apresentação em seus primeiros anos tenha tido o caráter burlesco das feiras populares; tenha demorado a ser reconhecido como arte efetivamente; seja marcada pela visão da ilusão mágica e idílica,

na câmera de George Méliès e por vezes na atualidade; tenha tido linguagem própria estabelecida somente nos anos 1910. Ainda assim, sempre foi possível enxergar na ilusão da reprodução do movimento real um germe político.

Com nascimento datado oficialmente em 28 de dezembro de 1895, o cinema tornou-se a mais jovem das sete artes e uniu, aos poucos, elementos da fotografia, da pintura, da música, da dança e do teatro, atingindo o ápice da ilusão do movimento, a realidade que se movia a vinte e quatro quadros por segundo. A ânsia social de se captar e reproduzir a “realidade” parecia satisfeita quando se tornou possível apavorar uma plateia com a projeção da antológica “chegada do trem à estação”.

Não obstante, mesmo em seu início, o cinema possibilitou o registro da realidade fática ao mesmo tempo que produziu narrativas ficcionais e a reencenação de fatos do passado e do presente. Neste reencenar, encontramos aquele que talvez tenha sido o primeiro contato da novíssima possibilidade narrativa com o drama e a ideologia da guerra.

Em 1898, durante a Guerra Hispano-Americana, a Edison Manufacturing Company, dirigida por Thomas Edison, produziu o filmete *Shooting Captured Insurgents*, onde um

pelotão do exército espanhol posiciona um grupo de insurgentes cubanos capturados em frente a uma parede e os fuzila pelas costas. Trata-se de uma reencenação, uma ficção com ares de realidade. O vídeo tem apenas vinte segundos. Preservado na Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos da América, o vídeo está catalogado no gênero “guerra”.⁹

O contexto impõe-se: Cuba, então colônia espanhola, vive uma guerra por sua independência, para o que conta com apoio político e militar dos Estados Unidos. Edison, um dos precursores do cinema, observou o poder narrativo que a imagem em movimento exercia sobre as plateias, quando já era comum em feiras populares a presença do cinetoscópio, sua invenção patenteada que permitia assistir a pequenos filmes com movimentações burlescas para apenas um observador por vez. A imagética de uma guerra revelou-se extremamente persuasiva. O filme foi utilizado para difundir entre os americanos a suposta crueldade dos espanhóis para com os colonos de Cuba e justificar, portanto, a atuação dos Estados Unidos na guerra de independência do país vizinho.

Cabe ressaltar a confluência do cinema e da guerra, das

⁹ Sítio digital da Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos da América. Acessado em 14 de setembro de 2017.

duas palavras na língua inglesa. O título do filme, *Shooting Captured Insurgents*, pode ser traduzido livremente como *Fuzilamento dos Insurgentes Capturados*. O termo “shooting” deriva de “shoot”, que significa originalmente “tiro” ou “atirar”. O termo em inglês, no entanto, também transformou-se em “filmar”, designando a própria captura – seja a da presa caçada e abatida ou a da imagem imortalizada em filme. Portanto, o próprio título original da provável primeira reencenação cinematográfica de guerra traz em si a dualidade e a coexistência de ambos, ainda que por casualidade. No século XXI, seria possível obtermos *Fuzilamento dos Insurgentes Capturados* ou *Filmagem dos Insurgentes Capturados*.

Com menos de três anos de existência, o cinema e seus precursores e expoentes vislumbraram uma possibilidade narrativa que ganharia forma ao longo dos anos e transformar-se-ia em uma das mais poderosas armas de guerra em pouco tempo. “[...] o cinema entra para a categoria das armas a partir do momento em que está apto a criar a surpresa técnica ou psicológica.”¹⁰

Wagner Pinheiro Pereira confirma o ano de 1898 como o

¹⁰ VIRILIO, Paul. **Guerra e cinema**: logística da percepção. São Paulo: Boitempo, 2005. p. 27.

primeiro uso político do cinema, feito pelos norte-americanos durante a Guerra Hispano-Americana, destacando ainda outro filme de Thomas Edison, *The battle of Manila Bay*, “que reconstitui a batalha ocorrida nas Filipinas entre americanos e espanhóis”.¹¹ Na sequência, a mesma técnica é utilizada pelos ingleses na Guerra dos Bôeres (1899-1902).

A guerra entre Estados Unidos e a Espanha na disputa por Cuba e pelas Filipinas deu aos produtores cinematográficos sua primeira e principal oportunidade de espetáculo. O fervor patriótico erguia-se tão alto que não era difícil sentir a receptividade do público aos filmes sobre a guerra [...]. Essas reconstruções [...] desempenharam um papel importante dentro da configuração de uma política de integração e exaltação nacional, vinculada ao empenho de unir uma nação de procedência muito diversa [...]¹²

O poder de mobilização, integração e disseminação de informação do espetáculo cinematográfico da ilusão da

¹¹ PEREIRA, Wagner Pinheiro. **O poder das imagens**: cinema e política nos governos de Adolf Hitler e de Franklin D. Roosevelt (1933-1945). São Paulo: Alameda, 2012. p. 18.

¹² PEREIRA, Wagner Pinheiro. **O poder das imagens**: cinema e política nos governos de Adolf Hitler e de Franklin D. Roosevelt (1933-1945). São Paulo: Alameda, 2012. p. 156-157.

realidade foi muito rapidamente percebido por produtoras, governos e exércitos.

O advento da Primeira Guerra Mundial, ocaso de grandes impérios europeus, busca por colônias afro-asiáticas e consolidação dos EUA como potência mundial, aumenta o alcance da nova arma. O Alto Comando Militar assimila a ideia da importância da propaganda (ou da extensão da luta no front da consciência coletiva social) e percebe o impacto emocional causado pelo realismo do cinema. Segundo Wagner Pinheiro Pereira, este foi o momento

[...] quando os governos em luta se deram conta de que os métodos tradicionais de recrutamento não obtiveram sucesso em repor o número de combatentes necessários para o *front* de batalha. Necessitaram, então, conquistar o apoio da opinião pública e, para isso, utilizaram os meios de comunicação de massas, como a imprensa de grande tiragem, o rádio, o cinema e todos os novos processos de reprodução gráfica, para disseminar mensagens favoráveis às diretrizes da política estatal em tempos de guerra.¹³

¹³ PEREIRA, Wagner Pinheiro. **O poder das imagens**: cinema e política nos governos de Adolf Hitler e de Franklin D. Roosevelt (1933-1945). São Paulo: Alameda, 2012. p. 16-17.

O consagrado cineasta americano D.W. Griffith dirigiu, em 1914, o drama épico *Nascimento de uma Nação*, reencenando no primeiro longa-metragem da história a Guerra de Secessão dos Estados Unidos, projetando e registrando em película o campo de batalha histórico no mesmo ano em que o mundo via surgir a real guerra de trincheiras na Europa. O então presidente americano, Woodrow Wilson, ao assistir ao filme o classificou como “história escrita com luz”. Com o prestígio, Griffith foi o único cineasta norte-americano autorizado a ir ao front de batalha europeu, com o objetivo de produzir um filme de propaganda para os aliados.¹⁴

Assim, a guerra e a paz, esta sob a forma de tolerância, são temáticas fundantes do próprio cinema e das linguagens fílmicas posteriores.¹⁵

Durante a Primeira Guerra Mundial as novas mídias de comunicação de massa, como o rádio e o cinema, atingiram

¹⁴ VIRILIO, Paul. **Guerra e cinema**: logística da percepção. São Paulo: Boitempo, 2005. p. 34.

¹⁵ SILVA, Francisco Carlos Teixeira da; LEÃO, Karl Schuster Sousa; LAPSKY, Igor (orgs.). **O cinema vai à guerra**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2015. p. 161.

importância estratégica para todos os exércitos. O filósofo Paul Virilio registra que “em 9 de janeiro de 1915, quando o Kaiser ordena os primeiros ataques aéreos sobre Londres e seus bairros industriais, o DCA britânico produz filmes notáveis dos bombardeios noturnos realizados pelos Zappelins alemães”.¹⁶

A Grande Guerra projetou a simbiose indissolúvel que cinema e guerra formariam pelas próximas décadas, a ser consagrada e impelida ao máximo grau de propaganda de massas com o advento posterior da Segunda Guerra Mundial. Paul Virilio cita Anita Loos: “eu atribuo a origem de Hollywood à Primeira Guerra Mundial”.¹⁷

[...] o pacifismo unânime dos filmes americanos de 1914 transformou-se num militarismo igualmente unânime; os cineastas foram mobilizados contra a Alemanha muito antes que o presidente Woodrow Wilson conduzisse a nação para a guerra. [...] Depois da entrada dos Estados Unidos na Primeira Guerra Mundial, o cinema americano centrou-se em produções que exaltassem o patriotismo e o ódio aos

¹⁶ VIRILIO, Paul. **Guerra e cinema**: logística da percepção. São Paulo: Boitempo, 2005. p. 40.

¹⁷ LOOS, Anita. apud VIRILIO, Paul. **Guerra e cinema**: logística da percepção. São Paulo: Boitempo, 2005. p. 83.

inimigos alemães.¹⁸

É bastante relevante notar a postura estatal que se seguiu à percepção prática dos técnicos e cinegrafistas. Convencido do poder persuasivo do cinema, o governo enxergou não apenas a necessidade de tentar exercer alguma forma de controle, mas de incentivá-lo propriamente.

[...] os Estados Unidos foram o primeiro país a criar um órgão de propaganda convenientemente organizado e coordenado, o *Comitê de Informação Pública* (*United States Committee on Public Information* ou *Creel Committee* – CPI), criado pelo presidente Woodrow Wilson e chefiado por George Creel com a tarefa de ‘vender a guerra para a América’. Durante 28 meses, de 13 de abril de 1917 a 21 de agosto de 1919, o CPI usou toda a mídia disponível para criar entusiasmo pelo esforço de guerra e conquistar o apoio público contra as tentativas estrangeiras de bloquear os objetivos de guerra dos Estados Unidos. No caso do cinema, o CPI manobrava para inspirar na indústria cinematográfica entusiasmo por seus objetivos pondo seus quadros e financiamento à disposição de

¹⁸ PEREIRA, Wagner Pinheiro. **O poder das imagens: cinema e política nos governos de Adolf Hitler e de Franklin D. Roosevelt (1933-1945)**. São Paulo: Alameda, 2012. p. 167.

cada estúdio para fazer filmes com conteúdo patriótico. Oferecia sugestões para histórias, número ilimitado de extras para as cenas de batalha, colaboração militar, divulgação e publicidade grátis.¹⁹

É fortemente reforçada esta utilização do cinema com a Revolução Russa de 1917, que dedica altos estudos e financiamentos para o cinema e sua utilização para mostrar a “verdade revolucionária”, com grandes inovações de linguagem e técnica de montagem trazidas por Dziga Vertov, Sergei Eisenstein e Lev Kulechov. A antológica frase de Wladimir Lênin, “o cinema é para nós a mais importante das artes”²⁰, antevê a vanguarda histórica do construtivismo, a arte a serviço da construção do povo, da sociedade e do Estado. A arte a serviço da União Soviética e do mundo socialista. O cinema revelou-se, então, a mais importante arte para mobilizar a população, capaz de transmitir mensagens e imagens aos analfabetos e aos estrangeiros, capaz de mobilizar pela emoção

¹⁹ PEREIRA, Wagner Pinheiro. **O poder das imagens**: cinema e política nos governos de Adolf Hitler e de Franklin D. Roosevelt (1933-1945). São Paulo: Alameda, 2012. p. 169.

²⁰ SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. **Enciclopédia de guerras e revoluções**: a época dos imperialismos e da grande guerra (1914-1919). Rio de Janeiro: Elsevier Brasil, 2014.

obtida mesmo com o espectador passivamente inerte. Convencionou-se dizer que uma imagem vale mais do que mil palavras ao se transmitir uma emoção ou uma ideia. Quando esta imagem está em movimento, quando esta imagem é a própria “projeção do real”, quantas palavras ela seria capaz de substituir?

Dentre todos os meios de comunicação utilizados para exercer tal influência psicológica, o cinema foi bastante privilegiado, tanto pelas ditaduras de direita e de esquerda, quanto pelas democracias liberais.²¹

A Segunda Guerra Mundial expandiu e consagrou definitivamente o cinema em sua vertente propagandística e sua fusão com a guerra e as massas.

Adolf Hitler, ao chegar ao poder na Alemanha em 1933, iniciou extenso processo de mobilização do cinema para a causa nazista. A criação do Ministério da Propaganda, comandado por Joseph Goebbels, incentivou a produção de cinejornais e filmes

²¹ PEREIRA, Wagner Pinheiro. **O poder das imagens**: cinema e política nos governos de Adolf Hitler e de Franklin D. Roosevelt (1933-1945). São Paulo: Alameda, 2012. p. 18.

de ficção sobre a história da Alemanha, seu passado glorioso, suas tradições culturais, seus grandes líderes (sempre promovendo uma equiparação a Hitler, a continuação das fortes lideranças históricas) e identificando pejorativamente os inimigos do Reich, notadamente os comunistas, os judeus, os russos e os ingleses.

Na Alemanha, Hitler e Goebbels perceberam que era o momento certo de completar o contínuo processo de monopolização das indústrias cinematográficas pelo Estado nazista. Este processo foi concluído em 1942, quando todas as indústrias cinematográficas foram incorporadas à *Ufa-Film GmbH* (chamada *Ufi*, para distingui-la de sua antecessora), uma espécie de fundação estatal responsável pela centralização de toda a produção, distribuição e exibição cinematográfica da Alemanha nazista e dos territórios conquistados pelo Terceiro Reich. Além disso, durante o conflito bélico, o Estado mostrou-se ainda mais atuante no setor cinematográfico, revisando, aprovando ou reprovando roteiros, censurando ou demandando a produção de vários filmes comissionados pelo governo [...] o cinema era tão importante para os nazistas que ao final da guerra, Goebbels ordenou que vários soldados saíssem da frente de combate para atuarem como figurantes no

filme *Kolberg* (1945).²³

O cinema da Alemanha nazista, como se observa, foi incentivado pelo Estado financeira e logisticamente do primeiro ao último dia do Terceiro Reich, além de ter sido controlado de modo extremo pelo Ministério da Propaganda e pelo próprio Hitler, um cinéfilo, em todas as suas instâncias criativas e produtivas.

A mesma preocupação grassou o governo de Benito Mussolini na Itália, com a construção da Cinecittà, a Hollywood fascista, responsável por intensa produção durante décadas e por disseminar a imagem e as ideias do regime junto à população, engajando os italianos na guerra expansionista na África e no combate ombreado com alemães e japoneses. Na Espanha franquista, um dos únicos oito países neutros ao final da Segunda Guerra, que não obstante enviou uma divisão de cerca de vinte mil soldados para ajudar as tropas nazistas na invasão da União Soviética em 1941, o cinema recebeu grande atenção das autoridades, que incentivaram a produção de obras

²³ PEREIRA, Wagner Pinheiro. **O poder das imagens**: cinema e política nos governos de Adolf Hitler e de Franklin D. Roosevelt (1933-1945). São Paulo: Alameda, 2012. p. 649.

enaltecedoras da história espanhola e da figura do General Francisco Franco. Durante a guerra, o governo espanhol recebia película virgem da Alemanha para produzir seus filmes de propaganda.²⁴

A forte censura cinematográfica era supervisionada pelos setores estratégicos do governo: o Exército e a Igreja.

As autoridades franquistas haviam fixado os princípios gerais da censura que inspiraram a *orden* de 2 de novembro de 1938: “dado que o cinema exerce uma inegável e enorme influência sobre a difusão do pensamento e sobre a educação das massas, é indispensável que o Estado vigie-o sempre que haja algum risco que possa impedi-lo de sua missão”.²⁵

No polo apostado, o cinema americano engajou-se com o mesmo fervor e com o mesmo objetivo: vencer a guerra e conquistar corações e mentes, dentro e fora de suas fronteiras. Capitaneando os demais países do continente americano e

²⁴ SILVA, Francisco Carlos Teixeira da; LEÃO, Karl Schuster Sousa; LAPSKY, Igor (orgs.). **O cinema vai à guerra**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2015. p. 77.

²⁵ SILVA, Francisco Carlos Teixeira da; LEÃO, Karl Schuster Sousa; LAPSKY, Igor (orgs.). **O cinema vai à guerra**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2015. p. 77.

esforçando-se principalmente na América Latina com a Política de Boa Vizinhaça, o governo americano mobilizou a estrutura de Hollywood para identificar os inimigos nazistas – e com grande destaque os japoneses da guerra do Pacífico – antes mesmo de sua entrada formal na guerra. Sem contar com o completo controle estatal e com as fortes instituições censoras características dos governos totalitários, os cineastas americanos engajaram-se na mensagem cinematográfica da guerra justa e dos soldados americanos que carregavam o “arsenal da democracia” para libertar o mundo do jugo opressor. O governo inglês agiu em consonância com a atuação aliada no meio cinematográfico, respondendo no campo da propaganda à ostentação nazista.

Enquanto durar a guerra, não teremos mais filmes de desenhos animados de longa-metragem. *Bambi* (1942) ficará sendo o último. As personagens Disney foram para a guerra. E, daqui por diante, até a paz, seus estúdios passarão a ocupar-se da produção de filmes sobre assuntos de ordem técnica, divulgando noções ou conhecimentos úteis na atual emergência, a base de equipamento especial de que só eles dispõem. Será isso, além do mais, a contribuição de Walt Disney

para o esforço de guerra.²⁶

Com relação ao Brasil, o esforço de guerra de Walt Disney esteve diretamente interligado, sendo o responsável pela produção dos filmes *Alô, Amigos!* (1943) e *Você já foi à Bahia?* (1944), filmes-propaganda realizados com o objetivo manifesto de unir o continente americano, sob a liderança dos EUA, para permanecer neutro em um primeiro momento e, posteriormente, enfrentar a guerra ao lado dos Aliados.

Duas grandes potências antagonistas na Segunda Guerra Mundial, os Estados Unidos e a Alemanha tiveram sua filmografia de guerra analisadas à exaustão e promoveram grandes clássicos da cinematografia mundial. Dentre os mais expressivos filmes que serviram ao intuito propagandístico de seus governos em estado de beligerância, observamos os americanos *Correspondente Estrangeiro* (1940), *O Grande Ditador* (1940), *O Homem que quis matar Hitler* (1941), a série *Por que nós lutamos?* (1942-1945), *Casablanca* (1943) e *Amanhã, o mundo!* (1944); e os alemães *O S.A. Brand* (1933), *Triunfo da Vontade* (1935), *Olympia* (1938), *Os Rothschilds*

²⁶ MCEVOY, J.P. apud NADER, Ginha. **Walt Disney, um século de sonho.** Vol. I. São Paulo: Editora SENAC, 2001. p. 96.

(1940), *Judeu Suss* (1940) e *O Judeu Eterno* (1940).

O cinema, citando como cinema de propaganda, alcançou status tão elevado para a luta e a vitória na Segunda Guerra Mundial que Wagner Pinheiro Pereira, citando o produtor de cinema americano Walter Wanger, transcreve que “quando os futuros historiadores escreverem a história da Segunda Guerra Mundial, será dedicado um capítulo brilhante à contribuição da indústria cinematográfica para a vitória”.²⁷

A importância e o valor da cinematografia sobre a Segunda Guerra Mundial são uma constante até o presente, quando observamos neste ano de 2017 o lançamento espetaculoso do filme *Dunquerque* (2017), retratando em uma superprodução americana o drama da histórica retirada das tropas aliadas na França durante a invasão nazista de 1940. A Segunda Guerra Mundial ainda é tema de grande interesse, capaz de arrastar milhares ao cinema para conhecê-la e reverenciá-la. O filme arrecadou, em 46 países, mais de 55

²⁷ PEREIRA, Wagner Pinheiro. **O poder das imagens**: cinema e política nos governos de Adolf Hitler e de Franklin D. Roosevelt (1933-1945). São Paulo: Alameda, 2012. p. 609.

milhões de dólares na sua estreia mundial.²⁸

Não seria difícil, em pleno século XXI, dizer que a imagem que temos da história é a imagem que foi construída pela perspectiva cinematográfica.²⁹

Ecoa a questão: e no Brasil?

3. O CINEMA NO ESFORÇO DE GUERRA NO BRASIL

Em 1 de setembro de 1939, quando Hitler invadiu a Polônia e iniciou oficialmente a Segunda Guerra Mundial, o Brasil vivia uma realidade autoritária. Há nove anos era governado por um presidente advindo de uma revolução armada. Há apenas dois anos havia recebido a outorga de nova Constituição, inspirada nos modelos fascistas da Itália e da Polônia, que fechara o Congresso, proibira partidos políticos e

²⁸ Filme 'Dunkirk', épico de guerra de Christopher Nolan, lidera bilheterias. *Jornal Folha de S. Paulo (site)*. São Paulo: julho de 2017. Acessado em 15 de setembro de 2017.

²⁹ SILVA, Francisco Carlos Teixeira da; LEÃO, Karl Schuster Sousa; LAPSKY, Igor (orgs.). **O cinema vai à guerra**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2015. p. 30.

prendera e exilara opositores. Ao mesmo tempo, Getúlio Vargas gozava de intenso prestígio popular, alcançado por simpatia pessoal e por medidas como a Consolidação das Leis Trabalhistas e o saneamento financeiro da crise do café.

Em 22 de agosto de 1942, quando o Brasil declarou guerra aos países do Eixo, o panorama pouco se alterara. Sob o mesmo governo, o país havia praticado a citada política pendular, mantendo negócios com a Alemanha e com os Estados Unidos e a neutralidade na guerra. Em diversos discursos públicos, Getúlio elogiara as políticas de Hitler e de Mussolini, mas também as de Roosevelt, que visitara o país em 1936. Em desfiles cívicos de cunho ultranacionalista Getúlio parecia repetir o cerimonial fascista de culto ao líder e à nação, mas ouviu do presidente norte-americano que o presidente do Brasil era coautor do *New Deal*.

Em 1942 o Brasil possuía uma população de 42 milhões de habitantes, sendo que apenas 32% viviam em centros urbanos. A economia nacional era quase totalmente baseada na agricultura e na pecuária, dominada pelo café, pela cana-de-açúcar e pelos bovinos. A indústria nacional, muito incipiente, viria a ser contemplada com a criação da Companhia

Siderúrgica Nacional (CSN) justamente com o apoio americano após a nossa declaração de guerra.³⁰

Extremamente relevante, no contexto da declaração de guerra ao Eixo, é notar a balança comercial brasileira do período: 42,3% das exportações brasileiras (café, algodão, tabaco, borracha e afins) eram destinadas aos Estados Unidos, seguido por 17,3% para a Inglaterra e apenas 2,2% para a Alemanha. Das importações feitas pelo Brasil (carvão, gasolina, papel, produtos químicos e afins), 51% provinham dos Estados Unidos e 9,4% da Inglaterra, sendo a Alemanha responsável por 1,8%.³¹

Sob o aspecto econômico e estratégico, o alinhamento do Brasil com os países Aliados era lógico e lucrativo, muito embora não fosse fácil.

O posicionamento ideológico pendular do governo brasileiro gerou incertezas e expectativas até a efetiva entrada

³⁰ BERGO, Marcio Tadeu Bettega. **Explicando a guerra**: polemologia, o estudo dos conflitos, das crises e das guerras. Rio de Janeiro: Centro de Estudos e Pesquisas de História Militar do Exército, 2013.

³¹ BERGO, Marcio Tadeu Bettega. **Explicando a guerra**: polemologia, o estudo dos conflitos, das crises e das guerras. Rio de Janeiro: Centro de Estudos e Pesquisas de História Militar do Exército, 2013.

do Brasil no conflito mundial, honrando o pacto pan-americano após a agressão sofrida pelos Estados Unidos.

Como já expusemos anteriormente, Vargas procurava extrair benefícios nacionais negociando os rumos do governo, buscando as vantagens que cada lado seria capaz de ofertar. No entanto, no momento em que o Brasil declarou guerra às ditaduras nazi-fascistas e passou a engrossar o discurso aliado de combater em defesa da liberdade e da democracia, estabeleceu-se automaticamente a profunda dicotomia governamental: o Brasil, sem Congresso instalado e presidido há 12 anos pelo mesmo homem, com uma polícia política treinada no III Reich, enviaria tropas e recursos para acabar com ditaduras.

De início, a declaração de guerra ao Eixo e a comoção popular decorrente do afundamento dos navios brasileiros serviram para o Catete capitalizar o apoio da opinião pública. Porém, a entrada oficial do Brasil no conflito também explicitara as incongruências de um governo que se dispunha a lutar contra o totalitarismo no plano externo enquanto no plano interno se

recusava a aceitar as contingências do jogo democrático.³²

Objetivando compreender aqui as razões que resultaram na pequena filmografia brasileira sobre nossa atuação na Segunda Guerra Mundial, iniciamos juntamente com o início do tema. É fundamental compreender que os motivos elencados no decorrer do presente trabalho não representam temas isolados e autossuficientes, mas sim uma cadeia de razões interligadas, que se justificam e complementam. As motivações para os filmes sobre a FEB não terem sido feitos em 1944 refletem e ajudam a compreender a não-produção destes filmes em 2014.

3.1 Medo da concorrência

A FEB nasce em 1943 recheada de contradições e desconfianças por parte do próprio governo brasileiro. É farta a documentação a salientar que Vargas sempre esteve ciente da imensa contradição que grassava nos bastidores do governo e na opinião pública, que nos jornais e nas rádios sofria a censura do

³² NETO, Lira. **Getúlio**: do Governo Provisório à ditadura do Estado Novo (1930-1945). São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 434.

Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). João Barone cita uma conversa entre Vargas e o General Góes Monteiro, Chefe do Estado Maior do Exército, em que, discutindo sobre as dificuldades inerentes ao envio de uma força expedicionária para combater na Europa, o presidente ouviu do General que “o problema maior será a volta da FEB”.³³

Essa frase em particular revela um ponto chave para a não-produção do “cinema febianos”: o medo que Getúlio Vargas e outros altos integrantes do governo sentiam do pós-guerra, quando já se previa a vitória dos Aliados. Como lidar com uma tropa armada que retorna vitoriosa da luta por democracia e encontra, em solo pátrio, uma ditadura? A solução encontrada pelo governo parece ter sido minar a memória da FEB desde a sua criação e impedir qualquer tentativa de sua heroicização, muito embora a propaganda oficial veiculada pelo DIP produzisse a imagem da luta justa e gloriosa do Brasil.

A patente incoerência do governo brasileiro no binômio ditadura x democracia extrapolava os limites da alta cúpula do poder. Assim como o apoio ao Estado Novo, o combate ao

³³ BARONE, João. **1942: o Brasil e sua guerra quase desconhecida**. 1 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013. p. 98.

governo autoritário estava na ordem do dia da população, em todas as camadas sociais.

O “Manifesto dos Mineiros” entrou para a história como o abaixo-assinado que reuniu 92 personalidades de Minas Gerais em uma dura crítica ao Estado Novo. Afonso Arinos de Melo Franco, Artur Bernardes, José de Magalhães Pinto, Milton Campos, Pedro Aleixo e Virgílio de Melo Franco foram alguns dos signatários do documento que se intitulava “ponderado”, contrário à subversão e à agitação.³⁴

Nas duras palavras do texto divulgado em 24 de outubro de 1943 registrava-se, mais uma vez, a dicotomia: “se lutamos contra o fascismo ao lado das nações unidas, para que a liberdade e a democracia sejam restituídas a seus povos, certamente não pedimos demais reclamando para nós mesmos os direitos e as garantias que as caracterizam”.³⁵

Na esfera da expressão mais popular, observamos o acirramento da oposição ao governo mesmo sob forte repressão. O grande movimento estudantil que havia saído às ruas pedindo

³⁴ NETO, Lira. **Getúlio**: do Governo Provisório à ditadura do Estado Novo (1930-1945). São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 435-436.

³⁵ NETO, Lira. **Getúlio**: do Governo Provisório à ditadura do Estado Novo (1930-1945). São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 435-436.

a declaração de guerra ao Eixo após os afundamentos de agosto de 1942 e queimado bonecos com os rostos de Adolf Hitler, Benito Mussolini e Hiroito questionava o governo e os próprios integrantes da FEB (muitos deles estudantes engajados voluntariamente) sobre a situação contraditória. Um esclarecedor caso concreto está registrado no segundo volume da trilogia biográfica de Getúlio Vargas, de autoria do jornalista Lira Neto. Tomamos a liberdade de transcrever o longo trecho:

Em meio a essa escalada de tensões, as forças repressivas passaram a enxergar conspirações e quintas-colunas por todos os lados. Em 30 de outubro [de 1943], um simples baile de estudantes, realizado em São Paulo pelos alunos da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, resultou na detenção do presidente do Centro Acadêmico XI de Agosto, Hélio Mota. Durante a festa, o Baile das Américas, um dos rapazes pedira ao maestro um espetaculoso rufar de tambores. Seria o acompanhamento apropriado, sugeriu, para a leitura de um pequeno poema em homenagem aos soldados alistados na Força Expedicionária Brasileira (FEB), recém-organizada para coadjuvar os Aliados na guerra contra o Eixo:

*Oh, valente legionário
Do Corpo Expedicionário,
Por que vais lutar a esmo
Se a luta cruenta e fria
É pela democracia?
Vamos luta-la aqui mesmo!*

A declamação terminou com brados de “Abaixo a ditadura” e “Morra Getúlio Vargas”. Um agente de polícia infiltrado entre os estudantes flagrou a situação e denunciou o caso aos superiores. Além do presidente do Centro Acadêmico, outros dois jovens acabaram presos, e as casas de vários deles foram reviradas pela polícia, em busca de material subversivo. No Rio de Janeiro, Getúlio recebeu o relatório no qual o secretário de Segurança de São Paulo, Coriolano de Góis, justificava a prisão dos estudantes e a permanência de Hélio Mota, “um criminoso confesso”, em uma solitária.³⁶

O ressentimento pode ser observado em veteranos da FEB, muitos anos após a luta e o retorno. O civil convocado Nilton Duin, soldado da FEB, concedeu um depoimento em 2014 ao documentário *Que falta que me fez*, aos 95 anos, em

³⁶ NETO, Lira. **Getúlio**: do Governo Provisório à ditadura do Estado Novo (1930-1945). São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 438-439.

Juiz de Fora (MG). Duin ressalta o questionamento que sentia, vivo ainda setenta anos após o embarque para a Itália:

Nós fomos lutar contra uma ditadura. Lá era ditadura. Mas aqui também era uma ditadura. Nós fomos lutar contra a própria situação do Brasil. Sem saber de nada. É duro.³⁷

O Coronel Amerino Raposo, Tenente da FEB, integrante do grupo responsável pelo último tiro da artilharia divisionária na Itália, em entrevista concedida em 2016 ao documentário *Estrela de David no Cruzeiro do Sul*, aos 96 anos, no Rio de Janeiro (RJ), critica o fato de poucos filmes sobre a FEB terem sido produzidos após tantos anos e reflete que a memória das histórias que viveu em combate sempre sofreu tentativas de anulação por parte do Estado brasileiro. O Coronel Raposo narra a desmobilização da Força Expedicionária ainda em solo italiano, antes do retorno ao Brasil. Quando os pracinhas pisaram novamente em solo pátrio, já eram ex-combatentes, alguns já eram civis. A FEB, portanto, não regressou ao Brasil.

³⁷ QUE FALTA QUE ME FEZ. Direção: Daniel Mata Roque. Rio de Janeiro: Pátria Filmes, 2014. 1 DVD (28 min).

Os ex-integrantes da FEB regressaram ao Brasil. O Aviso nº 217.185 do Ministério da Guerra, datado de 6 de julho de 1945, extinguiu a FEB. O primeiro contingente de brasileiros em retorno somente desembarcou no Brasil em 18 de julho de 1945. A FEB já era história, presença do passado.

Na sequência, ainda no relato do Coronel Raposo, os veteranos que seguiram na carreira militar, como ele próprio, foram proibidos de utilizar em público as medalhas recebidas na campanha da Itália e a farda de expedicionário. Por fim, o alto comando militar, ainda durante o Estado Novo e no governo de Eurico Gaspar Dutra, proibiu que os veteranos relatassem dentro do quartel as histórias que viveram durante a guerra.³⁸ O Estado brasileiro boicotava, deliberadamente, a memória da FEB e a própria história de seus cidadãos.

Voltando-nos para o campo cinematográfico, observamos o vácuo de produção como o reflexo desta política.

Na busca por longas-metragens de ficção que tratem da participação do Brasil na Segunda Guerra Mundial localizamos apenas sete títulos, no período compreendido entre 1942 e 2015.

³⁸ ESTRELA DE DAVID NO CRUZEIRO DO SUL. Direção: Israel Blajberg. Rio de Janeiro: Pátria Filmes; Academia de História Militar Terrestre do Brasil, 2016. 1 DVD (72 min).

São eles: *O Brasileiro João de Souza* (Bob Chust, 1944); *Asas do Brasil* (Moacyr Fenelon, 1947); *Sangue, amor e neve* (Jeronimo Jeberlotti, 1958); *Eles não voltaram* (Wilson Silva, 1960); *Por um céu de liberdade* (Luiz de Barros, 1961); *A Estrada 47* (Vicente Ferraz, 2013); e *Homens da Pátria* (Gastão Coimbra, 2015). Note-se que apenas o primeiro filme, *O Brasileiro João de Souza*, foi realizado durante a guerra.

Podemos encontrar alguns outros poucos filmes que abordam temas paralelos que tangenciam a atuação do Brasil durante o conflito sem, no entanto, serem classificados como filmes de guerra ou como uma representação da atuação do país, em si, no conflito. São filmes que abordam temas como a vinda de imigrantes fugidos da guerra, a caça aos nazistas do pós-guerra, as bases aéreas no nordeste brasileiro (em obras que destacam o efeito social da interação dos brasileiros com as tropas americanas, e não o papel “guerreiro” desta cessão feita pelo país). *A Paz volta a Reinhar* (Yoshisuke Sato, 1955); *Os Carrascos estão entre nós* (Adolpho Chadler, 1968); *For All – Trampolim da Vitória* (Luiz Carlos Lacerda e Buza Ferraz, 1997); *Tempos de Paz* (Daniel Filho, 2009); e *Corações Sujos* (Vicente Amorim, 2012) são os exemplos mais significativos.

Impõem-se uma contextualização sobre a escolha do padrão fílmico. Quando optamos por nos referir somente aos longas-metragens de ficção não se trata, em absoluto, de excluir ou negar o valor artístico e comunicativo de curtas-metragens e médias-metragens, bem como do formato documental. O longa-metragem de ficção foi escolhido como parâmetro por sua penetração narrativa popular. O formato comercial destes filmes propicia o grande alcance ao público, fazendo dele a referência padrão de uma cinematografia e o “gênero” mais popular, sendo, portanto, a maneira mais eficaz de se transmitir uma mensagem de massa. Assim, optamos por este padrão referencial como ilustração da pequena produção nacional sobre o tema acreditando ser diretamente proporcional o conhecimento médio sobre o tópico. O longa de ficção é a síntese do cinema de massa.

Revelador sobre o alcance do cinema documental x cinema ficcional é observar os dados estatísticos apresentados pelo historiador Cássio dos Santos Tomaim, citando um estudo de Gabriela Rufino Maruno: o recorde de bilheteria do gênero documental no cinema brasileiro ocorreu em 1995, quando o

público de documentário representou 13,37% do público total.³⁹ Neste ano estreou o filme *Todos os corações do mundo* (Murilo Salles, 1994), financiado pela FIFA no ano em que o Brasil conquistou o tetra campeonato na Copa do Mundo de Futebol. A média, no entanto, é bastante mais modesta. No início dos anos 2000, quando a produção de documentários no Brasil viveu um período de verdadeira “euforia”, o público diminuiu proporcionalmente: em 2002, 40% dos filmes produzidos no Brasil eram documentários; na bilheteria, porém, o gênero representou apenas 8,78% do público.⁴⁰ Tomaim complementa o quadro comparativo com o ano de 2006, quando 23 documentários foram lançados nos cinemas nacionais e receberam apenas 0,90% do público pagante daquele ano.

Nos parece bastante evidente, portanto, que o longametragem de ficção é a mais poderosa ferramenta comunicativa dentro do audiovisual cinematográfico. No tocante à transmissão de uma mensagem em caráter nacional, apenas este

³⁹ TOMAIM, Cássio dos Santos. **Documentário e o Brasil na Segunda Guerra Mundial: o antimilitarismo e o anticomunismo como matrizes sensíveis**. São Paulo: Intermeios; Fapesp, 2014. p. 82.

⁴⁰ TOMAIM, Cássio dos Santos. **Documentário e o Brasil na Segunda Guerra Mundial: o antimilitarismo e o anticomunismo como matrizes sensíveis**. São Paulo: Intermeios; Fapesp, 2014. p. 82.

formato permite afirmarmos que existe uma memória coletiva sobre o tema.

O historiador Cássio dos Santos Tomaim elenca um total de 274 filmes sobre o Brasil na Segunda Guerra durante todo o período, dos quais 94,61% são filmes de não ficção.⁴¹ Deste mesmo total, 93,49% são cinejornais, sendo que 65% foram produzidos durante a guerra.⁴²

A questão do cinejornal encontra-se perpendicular a esta. O grande número de cinejornais produzidos sobre o tema não nos parece uma ação contraditória, e sim colaboradora da argumentação. O fato confirma o grande interesse da população pelos assuntos e pelas novidades sobre a guerra. O governo não teria meios para silenciar em absoluto o maior conflito armado da história junto à população que enviava tropas e resgatava corpos em seu litoral. O Estado Novo exerceu, então, todo o poder persuasivo através do cinejornal.

⁴¹ TOMAIM, Cássio dos Santos. **Por que filmar a nossa guerra?** A Segunda Guerra Mundial no cinema brasileiro: panorama histórico de 1940 a 2015. Revista Esboços, Florianópolis, v. 22, n. 34. p. 178-206.

⁴² TOMAIM, Cássio dos Santos. **Por que filmar a nossa guerra?** A Segunda Guerra Mundial no cinema brasileiro: panorama histórico de 1940 a 2015. Revista Esboços, Florianópolis, v. 22, n. 34. p. 178-206.

Cabe salientar, ainda, que grande parte deste relativamente alto número de cinejornais produzidos não se referia especificamente à participação, direta ou indireta, do Brasil na guerra, mas tratava da Segunda Guerra Mundial de modo geral e internacional.

Precisamos compreender a dinâmica deste formato, que travestiu-se de propaganda institucional produzida pelo próprio governo, através do Departamento de Imprensa e Propaganda, ou por produtoras particulares e independentes que, no entanto, precisavam se submeter à enérgica censura do mesmo Departamento de Imprensa e Propaganda. Destarte, os cinejornais eram carregados de mensagens mobilizadoras e patrióticas, associando o governo ao sucesso da luta justa do Brasil pela democracia. O mecanismo supria a ânsia popular por saber sobre a guerra, ao mesmo tempo que controlava quase totalmente tudo o que seria dito, visto e, principalmente, entendido. Nos cinejornais, oficiais ou censurados, a imagem de Getúlio Vargas era construída cuidadosamente, assim como a imagem de toda a estrutura governamental, do país e da FEB. Não havia espaço para questionamentos ou discussões de incoerência quando assim se mostrava a guerra, apenas espaço para a glorificação da ação brasileira e uma tentativa forçosa do

governo de se associar à FEB. Mostrava-se ao público que a guerra existia e que o Brasil tomava parte do lado certo. Por conseguinte, esperava-se que os espectadores comprassem a associação que faria, neste caso, com que o governo do Estado Novo também estivesse lutando pelo lado certo, minando a crescente insatisfação nacional com a situação da ditadura.

O mesmo não poderia ser feito no campo da ficção, onde o governo teria seu controle diminuído ainda que contando com o aparelho censor: o filme de ficção atua direto no imaginário popular, que busca a identificação com o personagem da tela e fica exposto para interpretações. Seria impossível garantir que atores e técnicos, mesmo que comprometidos com o governo, extirpassem em absoluto a polêmica ditadura x democracia. Quando entramos no campo do irreal e do subjetivo, perdemos as garantias. O risco da transmissão da mensagem indesejada parecia mais controlado na estrutura ufanista dos cinejornais.

Não se trata de afirmar que qualquer filme ficcional produzido na época da guerra dedicar-se-ia a questionar o regime. *O Brasileiro João de Souza* é uma obra patriótica e inspiradora, que traz em seu enredo um marinheiro mercante que é demitido por brigar com nazistas em um bar brasileiro e acaba readmitido, para voltar a navegar por águas em guerra,

quando os seus superiores compreendem que a violência se tratava de roubo patriótico e democrático.⁴³ Trata-se, portanto, apenas de constatar o medo que o Estado Novo sentia da contradição imposta pela criação da FEB e da possível perda de controle no terreno da ficção, optando por falar da guerra e tentar mobilizar a massa popular dentro do esquema censor, isso é, na inevitabilidade de se falar da Segunda Guerra Mundial, optou por fazê-lo de modo tutelado e seguro.

Getúlio Vargas tentou reverter o questionamento e transformar a FEB em autopropaganda do regime, associando, portanto, ambos à imagem da democracia, da liberdade e da luta justa. Em seu discurso a bordo do navio americano que levaria o primeiro escalão brasileiro para lutar na Itália, em 30 de junho de 1944, Getúlio animou os quase cinco mil combatentes dizendo que o governo cuidaria de suas famílias no Brasil e que, em breve, eles próprios retornariam para ouvir “a palavra da pátria agradecida”.⁴⁴

⁴³ MEIRELLES, William Reis. **A guerra como tema no cinema brasileiro**. Londrina: Revista de História e Ensino da Universidade Estadual de Londrina (Paraná – Brasil), 2005. p. 135.

⁴⁴ NETO, Lira. **Getúlio: do Governo Provisório à ditadura do Estado Novo (1930-1945)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 447.

O destino vos escolheu para a missão histórica de fazer tremular, nos campos de luta, o pavilhão auriverde e responder com a presença do Brasil às ofensas e humilhações que nos tentaram impor.⁴⁵

É relevante notar que o Estado Novo procurou, em diversas áreas culturais e notadamente no cinema, cultuar heróis nacionais. O historiador André Barbosa Fraga, autor da tese *Os Heróis da Pátria: Política Cultural e História do Brasil no Governo Vargas*, estipula os vultos históricos escolhidos pelo governo, destacando três personalidades: Duque de Caxias, Barão do Rio Branco e Tiradentes. Muito embora nenhum filme de ficção tenha sido produzido sobre estes personagens, tratados constantemente pelas obras do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), é curioso notar que todos os vultos estavam mortos há décadas quando destacados e glorificados, incapazes, portanto, de representar qualquer perigo político ao governo. “Havia, durante a ditadura, uma preocupação de não permitir que outras pessoas ganhassem tanta projeção quanto o

⁴⁵ VARGAS, Getúlio. apud NETO, Lira. **Getúlio:** do Governo Provisório à ditadura do Estado Novo (1930-1945). São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 447.

presidente, pelo risco de sobrepuja-lo em importância e facilitar a possibilidade de deposição de Vargas”.⁴⁶

Fraga destaca, ao mesmo tempo, que não deveria causar estranheza a não-produção de filmes ficcionais sobre a FEB por parte do governo, ressaltando a função dos dois principais órgãos que envolveram-se com cinema: o DIP, responsável pelo Cinejornal Brasileiro, era o órgão destinado a contar as atualidades e não dedicava-se à ficção; o INCE, dedicado à educação, não trabalhou temas contemporâneos e produziu poucos filmes ficcionais, devido principalmente aos altos custos envolvidos.

Também é relevante notar que os grandes intelectuais do regime criticavam duramente o material audiovisual ficcional brasileiro, considerando-o pobre em qualidade técnica e artística. Por considerarem que a pequena indústria cinematográfica nacional não era capaz, assim, de fazer frente aos filmes estrangeiros, teóricos da política cultural varguista manobram esforços para consolidar o filme documental como a expressão comunicativa do regime com as massas. Tomaim cita Pinheiro Lemos, crítico de cinema da Revista Cultura

⁴⁶ FRAGA, André Barbosa. Doutor em História pela Universidade Federal Fluminense. Entrevista concedida ao autor em 24 de novembro de 2016.

Política, publicada pela imprensa estatal oficial, quando afirma que “a única orientação artística possível e legítima do cinema é no terreno do documentário”.⁴⁷

Concordando com a separação dos objetivos de ambos os órgãos e com seu *modus operandi* e compreendendo parte da visão oficial, é preciso destacar, no entanto, que as empresas particulares da época também não produziram filmes ficcionais sobre a FEB, muito embora produzissem longas-metragens de ficção com regularidade e efetivo bom público. Com o interesse da população pelo tema, é possível depreender que ao governo não interessava permitir a temática, sendo capaz de coibir tanto através da censura ao conteúdo quanto na restrição à película virgem, encarecida pela guerra.

Os três vultos históricos mais destacados pelo Estado Novo, embora não fossem os únicos e tampouco contemporâneos, guardaram relação com o tema da guerra, como descreve Fraga:

Dois fatores contribuem consideravelmente para explicar a seleção desses três

⁴⁷ LEMOS, Pinheiro. apud TOMAIM, Cássio dos Santos. **Janela da Alma:** cinejornal e Estado Novo – fragmentos de um discurso totalitário. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2006. p. 29.

personagens. [...] A apreensão generalizada naquele momento [da Segunda Guerra Mundial] tornou a defesa nacional, quer interna, quer externamente, fundamental, incentivando a emergência de um patriotismo de tom militarista junto à população, em especial a juventude, a quem se privilegiou como receptora desse discurso político. Esse contexto, sem dúvida, contribuiu e estimulou o Estado brasileiro a selecionar, entre os vultos consagrados da história do Brasil, aqueles que já teriam sido construídos tendo como bandeira, em seus respectivos períodos históricos de atuação, a mesma virtude cívica: a da dedicação e sacrifício da própria vida à defesa da Pátria.⁴⁸

Notamos, então, a associação de guerreiros, inconfidentes e diplomatas do passado à guerra do presente. No tempo presente, apenas o próprio Vargas poderia sofrer esta associação. Essa negação de heróis do presente nos remete à própria escolha do comandante da FEB, General João Baptista Mascarenhas de Moraes.

João Barone destaca que o General Mascarenhas de Moraes sempre estivera ao lado do governo constituído, tendo

⁴⁸ FRAGA, André Barbosa. **Os Heróis da Pátria**: Política Cultural e História do Brasil no Governo Vargas. Curitiba: Editora Prismas, 2015. p. 110-111.

se oposto a Getúlio na Revolução de 1930 e defendido o mesmo Getúlio nos movimentos de 1932 e 1935. Lira Neto chama a atenção, além do espírito não-revolucionário do militar, para a ausência de veia política e para seu desconhecimento no meio civil:

Não foram poucos os que se surpreenderam com a escolha de seu nome [do General Mascarenhas de Moraes] para comandar a FEB, missão que o próprio ministro da Guerra, Eurico Gaspar Dutra, se oferecera para desempenhar. Getúlio, entretanto, preferira confiar a função a um oficial de perfil discreto, pouco carismático e quase desconhecido do grande público, ex-comandante da 2ª RM, sediada em São Paulo. Evitava-se, assim, transformar Dutra ou qualquer outro chefe militar mais ambicioso, como Góes Monteiro, em herói nacional.⁴⁹

Lira Neto cita o próprio General Góes Monteiro, Chefe do Estado-Maior do Exército, que afirma: “O general que

⁴⁹ NETO, Lira. **Getúlio**: do Governo Provisório à ditadura do Estado Novo (1930-1945). São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 447.

voltasse vitorioso da guerra, por menos que fizesse, estaria creditado para tomar conta do poder no Brasil”.⁵⁰

A frase ganha ainda mais significado quando observamos alguns detalhes da eufórica recepção popular dada aos pracinhas que voltavam vitoriosos, no segundo semestre de 1945. Cássio dos Santos Tomaim narra a chegada do vitorioso comandante da FEB ao Rio de Janeiro:

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. Devido ao mau tempo o avião teve que descer na Base de Santa Cruz, muito distante do aeroporto, não dando tempo para o deslocamento das pessoas que aguardavam a chegada do vencedor de Monte Castelo [sic]. Ninguém o recebeu, nem transporte à sua espera havia na base aérea.⁵¹

⁵⁰ NETO, Lira. **Getúlio: do Governo Provisório à ditadura do Estado Novo** (1930-1945). São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 447.

⁵¹ TOMAIM, Cássio dos Santos. **Documentário e o Brasil na Segunda Guerra Mundial: o antimilitarismo e o anticomunismo como matrizes sensíveis**. São Paulo: Intermeios; Fapesp, 2014. p. 22.

João Barone reforça o desejo varguista de boicotar personalidades que pudessem representar divisão política, concorrência ao poder:

[...] o cancelamento da recepção foi atribuído aos integrantes do governo, na conhecida estratégia de “desinflar” uma possível demonstração de força popular, vinda de qualquer vulto que pudesse significar uma ameaça política aos governistas. No dia 18 de julho, o general Mascarenhas se tornou um mero coadjuvante que assistia junto ao general Mark Clark o desfile de chegada do 1º escalão da FEB, na avenida Rio Branco, sob o comando do general Zenóbio da Costa. O presidente Getúlio Vargas era de novo o centro das atenções no palanque oficial do concorrido evento.⁵²

Por ocasião deste desfile, Barone chama a atenção para o fato de que os ex-combatentes que desfilaram diante das autoridades estavam todos desarmados, o que causou estranheza ao público que assistia a militares retornando de um violento combate no exterior. Concluiu-se que o governo receava que os

⁵² BARONE, João. **1942: o Brasil e sua guerra quase desconhecida**. 1 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013. p. 241.

veteranos da luta pela democracia resolvessem, após o desfile, marchar até o Palácio do Catete e depor o ditador que há quinze anos governava o Brasil.

É importante notar, como consolidação do medo getulista que evocamos aqui como a primeira causa para a não produção de filmes ficcionais sobre a FEB, que a deposição de fato ocorreu. Em 29 de outubro de 1945 Getúlio Vargas foi deposto por um grupo de militares que mobilizaram tropas nas ruas. Os expoentes do movimento golpista foram o General Eurico Gaspar Dutra, Ministro da Guerra durante a atuação da FEB e candidato à eleição presidencial que ocorreria em 2 de dezembro; o General Góes Monteiro, Chefe do Estado-Maior do Exército durante a guerra; e o General Cordeiro de Farias, comandante da Artilharia Divisionária da FEB. Registramos, no entanto, que o grosso do contingente expedicionário, desmobilizado e disperso pela imensidão do território brasileiro, esteve afastado da mudança de poder. Ainda assim, a existência deste precedente carregado de simbolismo é uma das causas diretas para o desencadeamento da ação armada, articulada pelo grupo militar de ex-aliados getulistas que receavam o cancelamento das eleições programadas.

No pensamento de Max Weber, quando este procura conceituar os tipos de dominação e de poder ao passo que justifica-se a essência do Estado constituído, encontramos os elementos-chave para compor a equação simplificada: legitimidade da autoridade = poder + consentimento.⁵³

Getúlio, no pós-guerra, ainda tinha poder, mas perdia a autoridade perante grande parte da população ao ver ruir sua legitimidade. Não devido ao fato de seu governo advir de um golpe de Estado. É importante ressaltar que a própria República no Brasil é fruto de um golpe de Estado. A legitimidade de Getúlio Vargas estava na berlinda pelo absoluto e cada vez mais marcante contraste que era um governo ditatorial de inspiração fascista enviar tropas para combater ditaduras fascistas, para lutar por liberdade e democracia. Getúlio, mais do que ninguém, conhecia este paradoxo e de todas as frentes sentia as pressões que culminaram no fim do Estado Novo.

Este é, no período, o elemento-chave que afasta a FEB da seara ficcional, de percepção mais livre, emocional e possivelmente revolucionária e a atira ao documental propagandístico, fornecido pelo DIP na dosagem estatal

⁵³ WEBER, Max. **Os três tipos puros de dominação legítima**. in: COHN, Gabriel (org). **Max Weber: Sociologia**. São Paulo: Ática, 1986.

maximamente controladora, isso é, reforçando a liderança incontestada de Vargas ao mesmo tempo que procura transferir sua imagem para o grupo dos democratas, encaixotando qualquer possibilidade narrativa que se desviasse minimamente que fosse da imagem oficial da participação do Brasil na Segunda Guerra Mundial e do papel de Getúlio Vargas nesta tropa antifascista.

Salientamos, por fim, que o fundamentado medo de deposição do Estado Novo por parte da FEB que inspirou a imagem formal e o grande silêncio ficcional sobre a guerra não se limitou ao próprio presidente Vargas.

O General Eurico Gaspar Dutra, Ministro da Guerra durante a existência da FEB e oficialmente seu coordenador, esteve sempre antagonizado ao envio de tropas para o combate e aliado à ala germanófila do Estado Novo, assim como o General Góes Monteiro, Chefe do Estado-Maior do Exército durante a guerra e substituto do General Dutra no Ministério da Guerra quando este renunciou para se candidatar à presidência da República ao final de 1945.

Quando a articulação militar depôs Getúlio em 29 de outubro de 1945, Góes Monteiro era o Ministro e Dutra era o candidato – que logo sairia vitorioso nas eleições de 2 de dezembro.

Este importante ponto esclarece o frequente questionamento que busca compreender por que, com o fim do Estado Novo e da consequente ameaça que a FEB poderia ser ao estado ditatorial, não teriam sido produzidos livremente os filmes sobre os feitos brasileiros na Europa.

Tomaim cita Francisco Ferraz quando aduz que Dutra temia mais a FEB que o próprio Vargas. Muito embora o historiador discorde que a FEB representava uma ameaça para o Estado Novo, já que Getúlio gozava de relativo prestígio dentre os praças e os oficiais haviam sido dispersados, Tomaim concorda que os ex-combatentes representavam elevado risco para a candidatura de Dutra, que sabia que “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”.⁵⁴

Dutra, associado ao nazifascismo e antipativado diante da oficialidade veterana, candidato com o apoio do ditador decaído, procurou diminuir o prestígio dos expedicionários desde a desmobilização na Itália até o retorno à caserna ou à

⁵⁴ TOMAIM, Cássio dos Santos. **Documentário e o Brasil na Segunda Guerra Mundial**: o antimilitarismo e o anticomunismo como matrizes sensíveis. São Paulo: Intermeios; Fapesp, 2014. p. 188.

vida civil, trabalho que continuou a ser operado por seu sucessor e companheiro ideológico, Góes Monteiro.

No campo específico da presente pesquisa, no entanto, não acreditamos que o boicote de Dutra à FEB enquanto candidato tenha tido reflexo direto na produção cinematográfica. Apenas indiretamente, já que contribuiu para que a memória expedicionária fosse mais rapidamente esmaecida junta à população brasileira, prejudicando sua publicização. Durante seu governo, entre 1946 e 1950, podemos, no entanto, vislumbrar maior relevância, já que o presidente Dutra deu continuidade à tarefa de apagar o brilho da vitoriosa Campanha da Itália, excluindo os veteranos da vida pública, de guarnições militares do eixo Rio-São Paulo e, conseqüentemente, esquecendo-os progressivamente no imaginário popular.

A historiadora Carmen Lúcia Rigoni reforça a tese do isolamento dos veteranos que permaneceram na ativa do Exército, quando “no pós-guerra, os que ficaram no Exército tiveram inveja da repercussão da ação da FEB (dentro do Exército), então buscaram enterrar com uma pá de cal toda esta

história da guerra. Existiu então uma cultura de silêncio sobre a FEB”.⁵⁵

3.2 Guerra como realidade distante

A distância que a guerra representava para o cotidiano da população brasileira também é fator relevante para compreendermos o vácuo histórico de representação. Argumenta-se que, apesar dos afundamentos na costa nacional terem causado cerca de mil e quinhentas mortes, nenhuma batalha foi travada em território nacional, preservando a população civil do dia-a-dia do conflito, e que a atuação militar expedicionária representou uma parcela muito pequena do povo brasileiro. Pode-se dizer que toda a população da Alemanha, da Itália, da Inglaterra e da França esteve mobilizada, direta ou indiretamente, no esforço diário de guerra e, minimamente, sentiu fortes efeitos diretos como a perda de parentes, o racionamento de gêneros alimentícios e de gasolina, os apagões, os bombardeios aéreos. Cerca de 10% da população americana

⁵⁵ RIGONI, Carmen Lúcia. Doutora em História Cultural pela Universidade Federal de Santa Catarina, membro da AHIMTB. Entrevista concedida ao autor em 4 de julho de 2017.

atuou diretamente nas forças armadas durante a guerra.⁵⁶ O efetivo da FEB representou menos de 0,07% da população brasileira de 1944.

Para Cássio dos Santos Tomaim,

[...] o povo brasileiro não experimentou “em si” o que é uma guerra em seu próprio território, não passou fome, não presenciou seus lares em chamas depois de clarões, não teve medo da morte.

[...] Toda esta sensação contraditória de um país em “guerra sem guerra” pode ser uma das explicações do cinema nacional ter se preocupado pouco com a temática da Segunda Guerra.⁵⁷

Israel Blajberg defende que a distância da guerra está na própria herança genética e cultural do povo brasileiro, quando diz que “o brasileiro médio é por natureza lúdico, musical [...]

⁵⁶ PEREIRA, Wagner Pinheiro. **O poder das imagens: cinema e política nos governos de Adolf Hitler e de Franklin D. Roosevelt (1933-1945)**. São Paulo: Alameda, 2012. p. 628.

⁵⁷ TOMAIM, Cássio dos Santos. **Por que filmar a nossa guerra? A Segunda Guerra Mundial no cinema brasileiro: panorama histórico de 1940 a 2015**. Revista Esboços, Florianópolis, v. 22, n. 34. p. 178-206.

de modo que a natureza da guerra não atrai o público, a não ser uma pequena parte”.⁵⁸

Concordamos que a gênese bélica não está e nunca esteve na tradição popular nacional, muito embora o país tenha participado dos principais conflitos internacionais e regionais dos últimos dois séculos e tenha vivido numerosas e intensas revoltas e revoluções em seu interior.

No que tange à produção de filmes brasileiros sobre a Segunda Guerra, no entanto, observamos que esta justificativa é secundada em importância. Podemos relativizar este desinteresse ao menos em termos, pois o maior conflito armado da história conseguiu impactar a cultura brasileira, ao menos durante o seu transcurso, e imprimir algumas marcas bastante visíveis.

Elencamos a alegada “distância da guerra” como causa menor para o “esquecimento fílmico” em relação ao medo de deposição e consequente boicote da máquina estatal estadonovista por duas razões principais:

⁵⁸ BLAJBERG, Israel. Historiador Militar, Diplomado pela Escola Superior de Guerra, membro da AHIMTB. Entrevista concedida ao autor em 24 de junho de 2017.

- 1) É preciso compreender o poder que se almejou onipotente do Estado autoritário brasileiro das décadas de 1930 e 1940. No período, sua influência é superior a elementos externos – quaisquer deles – em quase todos os setores da vida brasileira.
- 2) Não obstante a distância da guerra, o conflito europeu tornou-se tema, em muitos modos e formatos, de variadas expressões artísticas no Brasil.

Inicialmente observamos o Estado, já analisado anteriormente.

Muito embora o conceito liberalizante tenha-se consagrado mundo afora nas últimas décadas – podemos até mesmo falar da Era do Estado Neoliberal (ou subsidiário), citando entendimento extraído do estudo resumático de Priscilia Sparapani⁵⁹ – não há como ignorar o efetivo poder de que desfruta o Estado e, conseqüentemente, seu mandatário e seus altos integrantes, seja no século XX ou XXI.

⁵⁹ SPARAPANI, Priscilia. **O modelo de estado brasileiro contemporâneo: um enfoque crítico.** apud SOBRINHO, Deborah Farah. **Teoria Política Moderna e Contemporânea.** Brasília: Faculdade UnYLeYa, 2016.

A própria definição do Estado, embora passível de interpretação extensa, traduz o alcance de sua influência sutil ou de sua ação efetiva, que Queiroz Lima traduz em:

A organização política de uma nação, oferecendo, muito embora, em sua realização prática as modalidades mais diversas, conforme as condições físicas, biológicas, psicológicas, econômica, intelectuais, morais e jurídicas do meio em que se produz, gira sempre em torno de um mesmo fato capital: a existência de um governo, de um poder de coação, de uma autoridade, que mantenha, mediante o emprego da força, o respeito às normas de direito.⁶⁰

Não se trata de elevar o Estado varguista ao nível do poder absoluto ou mesmo do Estado Totalitário. Mas de observar que, para além do imenso poder já comumente inerente ao Estado – e aqui destacamos o referido poder de criar e fazer executar as leis através, também, do poder de coação – Getúlio Vargas desfrutava de excessos de centralização do poder, sendo-lhe possível discricionar sobre quase tudo. Muito embora emitir

⁶⁰ LIMA, Eusébio de Queiroz apud SOBRINHO, Deborah Farah. **Teoria Política Moderna e Contemporânea**. Brasília: Faculdade UnYLeYa, 2016.

a ordem não signifique necessariamente ser obedecido e saibamos que, por obviedade, Vargas não conseguiu atingir todos os objetivos de Estado que traçou e desejou, não é possível ignorar o poder de “fazer cumprir” do qual desfrutou o Estado Novo.

Tomaim registra o poder da censura estadonovista, encarnada pelo DIP, quando esclarece que “nenhum filme podia ser exibido sem um certificado de autorização fornecido pelo DIP”.⁶¹ Não podemos pensar, verdadeiramente, que qualquer peça de comunicação fosse produzida e difundida sem o controle e o aval do Estado.

Essa constatação nos remete de volta à questão do cinema de ficção na Era Vargas.

[...] as investidas do Estado Novo no cinema de propaganda política foram mais amenas [em comparação com o cinema nazifascista do período], reflexo das próprias características do regime, restringindo-se aos filmes educativos, com a criação do INCE, e aos filmes atualidades, com a produção do Cine Jornal Brasileiro [feita

⁶¹ TOMAIM, Cássio dos Santos. **Janela da Alma**: cinejornal e Estado Novo – fragmentos de um discurso totalitário. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2006. p. 137.

pelo DIP]. Esta tendência ao filme documentário encontrou respaldo na própria deficiência técnica do cinema brasileiro da época que, na visão dos intelectuais do regime, dificultava uma produção respeitável do longa-metragem de ficção que pudesse competir com o filme estrangeiro.⁶²

Embora o Estado não tenha se dedicado ao longa-metragem ficcional por importantes limitações técnico-financeiras e mesmo por ideologia, as empresas particulares – notadamente a Cinédia e a Atlântida, responsáveis por grandes sucessos de bilheteria do período e próximas pessoalmente do governo federal – o faziam cotidianamente. Não dedicaram, no entanto, a atenção fílmica à Segunda Guerra Mundial. É precisamente neste ponto que nos chama atenção a força da ação do Estado em detrimento do interesse – mesmo que pequeno, em comparação com países estrangeiros – da população comum com o tema.

Apesar de concordarmos com a aura de irreabilidade que recobriu a Segunda Guerra Mundial para grande parte da sociedade brasileira, também é certo que existiu expressivo

⁶² TOMAIM, Cássio dos Santos. **Janela da Alma**: cinejornal e Estado Novo – fragmentos de um discurso totalitário. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2006. p. 169.

interesse pelo tema durante seus principais momentos e, principalmente, após a entrada do Brasil no conflito.

Esclarecemos novamente que não estamos dizendo aqui que toda expressão artística que abordasse a guerra o faria como crítica ao governo ou que o governo Vargas aboliu totalmente a temática do Brasil na Segunda Guerra Mundial. Ao contrário. Como vimos, o governo esforçou-se por, quando divulgava a imagem da democracia fardada brasileira que lutava na Itália, fazer a associação com sua própria imagem de Estado “democrático”, justamente por ser impossível ignorar a temática durante a primeira metade dos anos de 1940. O Estado procurou sim minimizar a luta pela democracia, ao mesmo tempo que glorificou em cinejornais oficiais a conquista de Monte Castello. O que observamos na ausência quase total de longas-metragens ficcionais sobre o assunto, oficiais ou privados, e mesmo na desqualificação da chegada dos ex-combatentes e no pequeno auxílio estatal, é que o Estado brasileiro procurou glorificar a democracia quando tentou associar-se a ela (e nunca de maneira mais decisiva ou permanente), mas rapidamente procurou apagar a memória da FEB em todas as áreas sociais e culturais, por medo da concorrência e da incoerência, uma vez que se reconhecia antidemocrático.

Por fim, observamos o interesse popular pelo tema da guerra quando olhamos para a música, possivelmente a mais popular das expressões artísticas no que tange à produção.

Por maior e mais poderoso que seja o Estado estruturado, não se pode impedir que um artista escreva uma música, e dificilmente se poderá impedir que ele a cante em uma roda de amigos. A música, portanto, existirá mesmo que não toque em rádios ou venda discos. O cinema, por outro lado, consiste de um processo de produção extremamente dispendioso e demorado, notadamente no período, com a tradicional dependência estatal do cinema brasileiro e com o encarecimento da película virgem. Acrescenta ainda o fato da distribuição. Fora das salas de cinema, controladas pela censura, não se encontraria uma exibição caseira de um filme profissional.

Reside aí grande diferença. Um apreciável rol de músicas sobre a guerra foi produzido no Brasil. Não se trata, necessariamente, de obras que critiquem o governo ou façam analogia com a luta por democracia. A questão do cinema também não é essa, mas sim obras que abordem o tema. A censura também esteve aplicada à música, mas a própria característica popular e a diferença no impacto comunicativo e no caráter de massas fizeram com que a produção musical

brasileira registrasse, ao menos parcialmente, a passagem da tormenta da guerra por nossa sociedade.

Como maior exemplo temos a *Canção do Expedicionário*, de Guilherme de Almeida e Spartaco Rossi, transformada em hino oficial da FEB, que foi escolhida pelo voto popular em um concurso promovido em 1944 pela paulista Rádio Tupi, de propriedade de Assis Chateaubriand. A música foi gravada em disco por Francisco Alves e lançada em outubro de 1944. Segundo João Barone, a canção teve razoável divulgação pela rádio e uma tiragem de venda não muito grande.⁶³

Segundo Barone, “as notícias que chegavam do *front* serviram de inspiração para um sem-número de sambas e marchinhas que caíam na boca do povo, antes e logo depois de o Brasil entrar no conflito [...]”.⁶⁴ A maioria das músicas retratava um clima de ufanismo e patriotismo, incentivando a entrada do Brasil no conflito como a resposta adequada aos ataques

⁶³ BARONE, João. **1942: o Brasil e sua guerra quase desconhecida**. 1 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013. p. 131.

⁶⁴ BARONE, João. **1942: o Brasil e sua guerra quase desconhecida**. 1 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013. p. 100.

sofridos e glorificando a figura de Getúlio Vargas, líder desta luta por democracia.

Encontramos estes exemplos em *Diplomata* (1943), de Moreira da Silva:

Felizmente nessas horas tristes, dolorosas e
bem amargas,
Temos um homem de fibra, que é o
Presidente Vargas.
Debaixo de suas ordens, quero empunhar
um fuzil.
Para lutar, vencer ou morrer pela honra do
meu Brasil.⁶⁵

Registros importantes foram feitos também pelo sambista Wilson Batista, criador do personagem Cabo Laurindo, febiano folclórico presente em uma série de sambas de sua autoria; e pela dupla Nássara e Eratóstenes Frazão, responsável pelo samba satírico *Sai, quinta-coluna!*

Não encontramos nenhum registro de música conhecida que criticasse o governo tendo como base a atuação brasileira na

⁶⁵ BARONE, João. **1942: o Brasil e sua guerra quase desconhecida**. 1 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013. p. 100.

guerra, assim como filmes de ficção que registrassem essa mesma visão entusiasta e mobilizante para a guerra.

Como último exemplo, encontramos a expressão de memória na voz dos próprios agentes históricos em músicas compostas por pracinhas ainda na Itália. Barone cita os sambas dos expedicionários Alcebiades José, Natalino Cândido da Silva e Seraphim José de Oliveira.

O interesse pela guerra, portanto, era palpável em diversas frentes. Elis Crokidakis Castro chama a atenção para o cinema da época, dedicado comercialmente a chanchadas e a temas regionais. “Para se fazer filmes encomendados sobre a FEB era preciso que também tivéssemos quem fizesse e não tínhamos. Grandes cineastas, como Humberto Mauro e outros, tinham outras preocupações. [...] talvez os artistas não quisessem fazer”.⁶⁶

Cremos, portanto, que o desinteresse da classe cinematográfica pelo tema no período, em oposição ao interesse de significativos setores da sociedade, advém primeiramente do boicote feito pelo Estado Novo à glorificação da luta por

⁶⁶ CASTRO, Elis Crokidakis. Doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, Professora do Curso de Cinema da Universidade Estácio de Sá. Entrevista concedida ao autor em 01 de julho de 2017.

democracia; depois, também na ação estatal, de seu sincero desinteresse técnico-ideológico pelo cinema ficcional; por último, da relativa distância que a guerra, não lutada em terras brasileiras e vitimando cerca de mil e quinhentas pessoas em seus mares, engajando menos de 0,5% de sua população total, representou para diversos setores sociais.

4. A SEGUNDA GUERRA MUNDIAL NO CINEMA BRASILEIRO NO PÓS-GUERRA E HOJE

O período compreendido entre o fim da Segunda Guerra Mundial (e o consequente fim do Estado Novo no Brasil) e a atualidade, isso é, a segunda década do século XXI, inclui a maior parte cronológica do período histórico abordado e também a maioria dos longas-metragens ficcionais produzidos no Brasil sobre a atuação da FEB, da FAB e da Marinha no conflito.

Das sete obras elencadas, seis foram produzidas e lançadas comercialmente neste intervalo de 72 anos (1945-2017). São elas: *Asas do Brasil* (Moacyr Fenelon, 1947); *Sangue, amor e neve* (Jeronimo Jeberlotti, 1958); *Eles não*

voltaram (Wilson Silva, 1960); *Por um céu de liberdade* (Luiz de Barros, 1961); *A Estrada 47* (Vicente Ferraz, 2013); e *Homens da Pátria* (Gastão Coimbra, 2015).

Para a breve análise da conjuntura política deste extenso período no que tange à produção destes filmes, optamos metodologicamente por subdividir em três momentos históricos: a República Populista (1946-1964); o Regime Militar (1964-1985); e o Século XXI (2001-2017). O período compreendido entre 1986 e 2000 não produziu nenhum filme dentro do escopo, de modo que apenas nos referimos a ele dentro do último subgrupo.

4.1 República Populista

Como já observamos, as características impressas por Getúlio Vargas foram parcialmente seguidas pelo governo de Eurico Gaspar Dutra (1946-1951) no tocante à memória da FEB, uma vez que o ex-Ministro da Guerra cultivava o receio do perigo que a tropa, ainda que desmobilizada, poderia representar para um ex-integrante da cúpula estadonovista popularmente associado aos amores germanófilos, criticado pelo

antagonismo no qual sempre colocou a FEB nos bastidores das articulações político-militares.

O resultado de todo o boicote estadonovista e da continuação da política de esquecimento por parte de Dutra foi se sedimentando na população, o que culminou, mesmo após a extinção da censura prévia do DIP e do advento da Constituição de 1946, em apenas um filme sobre a guerra sendo produzido durante o mandato do Marechal.

Trata-se de *Asas do Brasil* (Moacyr Fenelon, 1947), obra que retrata o dia-a-dia dos pilotos da recém-criada Força Aérea Brasileira. O drama produzido pela Atlântida e estrelado por nomes como Oscarito, Paulo Porto e Mary Gonçalves retoma obra datada de 1940 que se perdeu em um incêndio na fase de produção, destacando mais o Correio Aéreo Nacional do que a própria atuação do Senta a Pua durante a guerra. Afinal, a primeira versão começou a ser produzida anos antes da declaração de guerra e da própria criação da Força Aérea. É curioso ainda notar que o filme, restrito à Força Aérea, não trata sobre a FEB.

O pós-Dutra, depois de *Asas do Brasil*, concentra um período de mais de uma década até a produção do filme seguinte sobre a odisseia brasileira. Em 1957 iniciaram-se as filmagens

de *Sangue, amor e neve* (Jeronimo Jeberlotti, 1958), obra cinematográfica sobre a epopeia da FEB lançada nos cinemas em 1958, feita com o apoio do Exército Brasileiro e dirigida por Jeronimo Jeberlotti. O filme foi adaptado do livro homônimo de autoria do Major Waldir Magalhães Pires, veterano da FEB, que foi também o seu ator principal, muito embora não fosse ator. A obra histórica foi o primeiro longa-metragem de ficção a abordar a história dos pracinhas brasileiros que combateram na Itália durante a Segunda Guerra Mundial. O filme tem caráter bastante amador, feito por entusiastas e apaixonados pelo assunto, fora do circuito comercial e profissional do cinema da época.

No ano de 1960 temos o lançamento de *Eles não voltaram* (Wilson Silva, 1960), filme de ação e aventura sobre a guerra e a FEB que conseguiu relativo sucesso à época. No mesmo estilo de aventura, na tentativa de fazer mesmo um filme de guerra, foi produzido no ano seguinte *Por um céu de liberdade* (Luiz de Barros, 1961), dirigido pelo já consagrado e popular cineasta Luiz de Barros. O filme foi feito com apoio do Exército Brasileiro (um veterano da FEB ainda na ativa, Coronel Archem Monte Lima, ferido durante a guerra, foi nomeado, a pedido do cineasta, como assessor militar do filme) e

seu diretor recebeu uma carta do Marechal Mascarenhas de Moraes, ex-Comandante da FEB, considerando que a obra “exalta da FEB e dignifica o Exército Brasileiro”⁶⁷.

Estes filmes dos anos 1960 são, basicamente, dois pontos fora da curva dentro do espectro do cinema nacional à época. Há que se lamentar que ambos não possuam, na atualidade, cópias para visionamento. O primeiro não foi possível localizar em arquivo. O segundo consta na Cinemateca Brasileira, em São Paulo, não digitalizado e deteriorado demais para projeção. No contexto desta pesquisa, revelou-se impossível assistir a qualquer trecho de ambos os filmes.

Ambos os filmes foram lançados durante o governo de Juscelino Kubitschek (1956-1961), anos da construção e inauguração da nova Capital Federal, Brasília. Podemos observar, no período, a onda de progresso e esperança no “país do futuro” que varreu o Brasil com a crescente industrialização e a urbanização acelerada. O patriotismo esteve em alta, embalado também pelo primeiro título mundial de futebol conquistado pelo Brasil na Copa do Mundo FIFA, em 1958.

⁶⁷ BARROS, Luiz de. **Minhas memórias de cineasta**. Rio de Janeiro: Editora Artenova, 1978. p. 265.

A República Populista encerra-se em 1964, representando o período a concentrar mais filmes sobre o Brasil em guerra, em um total de quatro (cerca de 57% do rol total de filmes aqui localizados).

Para dar corpo a tal fato, observamos duas razões principais:

- 1) No campo da política, percebemos o sucesso do esforço empreendido por Vargas e Dutra no boicote ao tema da FEB, resultando em uma produção cinematográfica pouco expressiva e em uma cultura popular que rapidamente esqueceu a vitória na guerra. Os dois governos foram responsáveis por colocar uma pedra sobre o assunto, que em poucos anos sedimentou-se e sufocou grande parte do interesse externo na temática da guerra. Por outro lado, com a redemocratização de 1946 e o fim da censura prévia, observamos o período histórico que mais dedicou-se à história da Segunda Guerra no cinema, produzindo os dois primeiros filmes sobre a FEB e o primeiro filme sobre a FAB. Há então o contraponto: assim que a repressão direta ao tema terminou, vimos florescer três filmes em treze anos. Ao

mesmo tempo que isso evidencia o poder do boicote empreendido pelo Estado Novo e pelo governo Dutra – que impediram a difusão do tema até então e sepultaram, no nascedouro, o interesse da população pela temática – percebemos que a força da guerra permaneceu viva para muitos grupos que, tão logo puderam, imprimiram em película memórias e sentimentos ainda não contados;

- 2) É fundamental considerarmos também o aspecto do cinema nacional à época, fase de transição entre o sucesso das chanchadas e o impacto do Cinema Novo. Ao mesmo tempo que o sucesso e a euforia do momento impulsionaram um relativo alcance do cinema brasileiro que penetrou pelo próprio país (e neste momento vivemos uma das mais importantes experiências de industrialização também em nosso parque cinematográfico, com a existência da Companhia Vera Cruz em São Paulo) e ajudaram a incentivar a produção em geral, não nos parece que o domínio consolidado destas produções, cômico-musicais e depois autorreflexivas, tenha deixado espaço de tela ou mesmo interesse técnico por outros assuntos mais arriscados

para o sucesso de bilheteria. Elis Crokidakis Castro, na interseção de história e cinema, reforça que “[...] durante a Guerra e depois nosso cinema de ficção se dedicava à Chanchada e mesmo o cinema que não ia por essa via talvez desse mais foco a temas locais. Depois, com o Cinema Novo de 60, o foco ficou ainda mais voltado para uma outra ideia de cinema com outra finalidade”.⁶⁸ Percebemos, portanto, como artistas e público assimilaram a pedra colocada sobre o assunto e, voluntaria ou involuntariamente, interessaram-se em imortalizar outros assuntos e mantiveram-se, quase sempre, alheios ao drama e às memórias da guerra.

Os dois elementos contribuíram, de maneira possivelmente igualada, para manter a continuidade da baixa representação da guerra no cinema brasileiro, ao mesmo tempo que produziram o decênio de maior expressão para a FEB na cinematografia nacional até a atualidade.

⁶⁸ CASTRO, Elis Crokidakis. Doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, Professora do Curso de Cinema da Universidade Estácio de Sá. Entrevista concedida ao autor em 01 de julho de 2017.

4.2 Regime Militar

O período do Regime Militar revela, para o presente estudo, momento de especial relevância no tocante à produção cinematográfica sobre o Brasil na Segunda Guerra. Não tanto por conta da produção do período, mas ao considerarmos o que o período representou como eco nos anos seguintes até a atualidade, atingindo de frente a representação cinematográfica de qualquer tema que exibisse relação com as Forças Armadas.

Nos três anos que a antecederam e logo após a Revolução de 31 de Março de 1964, o Brasil viveu tempos extremamente turbulentos. Dentro do ciclo de 21 anos no qual o país foi governado por cinco presidentes militares, o Brasil elevou-se da 47^a para a 8^a economia do mundo, viveu uma nova Constituição em 1967 (e uma profunda reforma que alguns setores apontam quase como outra Constituição em 1969), fechou cinco vezes o Congresso, venceu o tri campeonato mundial de futebol, praticou tortura em presos, enviou tropas de paz para a República Dominicana e para o Canal de Suez, conheceu o Milagre Econômico e o terrorismo político, enfrentou a crise do petróleo e a guerra fria mundial, assistiu a intensos festivais musicais e a expressões artísticas engajadas,

decretou 17 Atos Institucionais e atingiu a marca de noventa milhões de habitantes.⁶⁹

Durante o extenso período, no entanto, nenhum longametragem de ficção sobre o Brasil na Segunda Guerra Mundial foi produzido no país.

Bastante diferente do ocorrido durante o Estado Novo, não nos parece que os militares do poder receassem a concorrência dos veteranos da guerra. Ao contrário, este é justamente o momento em que grande parte dos veteranos que permaneceram na ativa das Forças Armadas encontravam-se no poder: o Marechal Humberto de Alencar Castello Branco, primeiro presidente do Regime Militar, era ele próprio um veterano da FEB. Também era veterano o General Adalberto Pereira dos Santos, vice-presidente da República de 1974 a 1979. Diversos componentes dos altos escalões do regime haviam estado na Itália⁷⁰, como o Marechal Cordeiro de Farias; os generais Ayrosa, Albuquerque Lima, Golbery, Hugo Abreu e Octávio Costa; e os coronéis Osnélli Martinelli e Amerino

⁶⁹ GASPARI, Elio. **A ditadura envergonhada**. 2 ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.

⁷⁰ GASPARI, Elio. **A ditadura envergonhada**. 2 ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.

Raposo. Foram ministros de Estado, comandantes de guarnições estratégicas, diretores de empresas estatais e congressistas.⁷¹

A grande diferença reside justamente nos temas das campanhas governamentais e no valor conferido ao cinema como política e propaganda, como elemento de estratégia nacional.

André Barbosa Fraga, ao construir a oposição deste período em relação ao Estado Novo, pontua que “[...] embora tenha havido por parte do regime civil-militar algum investimento em uma propaganda nacionalista, este foi relativamente pequeno comparado ao empregado pelo governo Vargas e se fez presente principalmente com o intuito de propagandear um crescimento econômico e a vitória na Copa do Mundo de 1970”.⁷²

Cássio dos Santos Tomaim destaca a produção de alguns cinejornais e documentários no período, que representam uma pequena parcela de todo o material audiovisual relacionado. Tomaim aponta 27 obras produzidas no período, dentre

⁷¹ GASPARI, Elio. **A ditadura envergonhada**. 2 ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.

⁷² FRAGA, André Barbosa. Doutor em História pela Universidade Federal Fluminense. Entrevista concedida ao autor em 24 de novembro de 2016.

cinejornais e documentários de curta e longa-metragem, sendo aproximadamente metade realizada pelo regime e a outra metade por diversas empresas privadas do setor audiovisual, como a Jean Manzon Filmes e a União Cinematográfica Brasileira.⁷³

Naturalmente, a pequena produção de filmes de atualidades é explicada também pela distância temporal do fato narrado, isso é, a guerra havia terminado há 19 anos quando o Regime Militar começou e há 40 anos quando ele terminou.

Durante o regime prolongou-se primeiro a existência do INCE e então do Instituto Nacional de Cinema (INC), herdeiro do INCE varguista, que depois metamorfoseou-se ainda em Embrafilme. Esta última, notadamente, foi responsável por produzir, coproduzir e distribuir os principais filmes brasileiros no período, no país e no exterior. O cinema nacional viveu momento de intensa produção e de grande sucesso nas bilheterias, capitaneado na área popular pelas pornochanchadas e no meio intelectual pela expressão do Cinema Novo. O recorde de público de um filme brasileiro, durante décadas, foi

⁷³ TOMAIM, Cássio dos Santos. **Por que filmar a nossa guerra?** A Segunda Guerra Mundial no cinema brasileiro: panorama histórico de 1940 a 2015. Revista Esboços, Florianópolis, v. 22, n. 34. p. 178-206.

Dona Flor e seus dois maridos (Bruno Barreto, 1976), ultrapassado apenas em 2010 por *Tropa de Elite 2: o inimigo agora é outro* (José Padilha, 2010).

Muito pouco, entretanto, dedicou-se ao filme histórico ou ao filme político. A censura federal buscava atentamente impedir obras críticas ao governo, que em contrapartida não procurou no cinema um instrumento legitimador ou propagandístico. Principalmente durante a segunda metade do Regime Militar, a maior parte do arcabouço cinematográfico brasileiro esteve voltado para o entretenimento de massa.

Relevante exceção é *Independência ou Morte* (Carlos Coimbra, 1972), o filme mais assistido do ano. André Barbosa Fraga destaca esta produção ufanista e mobilizadora sobre o processo de independência do Brasil de Portugal ao salientar a preferência por temas históricos de maior distanciamento, isso é, ocorridos em um passado mais distante (e, em tentativa, menos parcial e politizado) do que a recente grande guerra.

[...] o filme com teor nacionalista mais lembrado do período do regime civil-militar retrata um acontecimento do século XIX: a Independência do Brasil. Intitulado *Independência ou Morte*, e produzido no contexto da comemoração do

Sesquicentenário da Independência Brasileira (1972), foi considerado a principal produção do cinema nacional até então.⁷⁴

Elis Crokidakis Castro, ao destacar a busca por uma linguagem brasileira e por retratar os grandes problemas brasileiros empreendida pelo Cinema Novo, ressalta o alto custo de um filme de guerra combinado com a falência de grandes produtoras nacionais e, principalmente, o desinteresse da classe artística por uma obra que terminaria por exaltar as Forças Armadas.

Os artistas eram da resistência ao Golpe de 64 e sofriam com perseguição e censura, não fariam nada para exaltar os militares. E talvez os militares também não tivessem quem fizesse. Acho que o Regime Militar (aqueles militares da época) não tinha a dimensão do poder do cinema.⁷⁵

⁷⁴ FRAGA, André Barbosa. Doutor em História pela Universidade Federal Fluminense. Entrevista concedida ao autor em 24 de novembro de 2016.

⁷⁵ CASTRO, Elis Crokidakis. Doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, Professora do Curso de Cinema da Universidade Estácio de Sá. Entrevista concedida ao autor em 01 de julho de 2017.

O militar historiador Everton Cesar Seraphim reforça a visão de que os ideólogos do Regime Militar não valorizaram o poder comunicativo do cinema e voltaram-se para outras áreas e outros temas. “O Regime Militar esteve muito focado na superação da onda terrorista que se abateu sobre o país e, diferente do que se imagina, não tinha muito foco em propaganda via mídias”.⁷⁶

Ao percebermos que a Segunda Guerra não se transformou em tema de cinema nas mãos do regime, não devemos depreender que o Regime Militar não se interessou pelo tema. A realidade é inversa. O historiador Cássio dos Santos Tomaim desmembra e esmiúça a forma como o Regime Militar procurou mostrar a si mesmo como a continuidade da memória febiana, a continuidade da luta democrática e justa, antes contra o nazismo e então contra o comunismo. A guerra praticamente não esteve no cinema porque o governo não enxergou aí o melhor canal, não compreendeu as suas possibilidades, mas a memória febiana esteve sempre alçada ao

⁷⁶ SERAPHIM, Everton Cesar. Coronel R/1 do Exército Brasileiro, Mestre em Ciências Militares. Entrevista concedida ao autor em 26 de junho de 2017.

lugar de reserva moral das Forças Armadas do Brasil durante todo o regime.

É justamente este ponto que nos proporciona maior entendimento sobre a produção cinematográfica a respeito da guerra após o Regime Militar. É exatamente a associação da luta na Segunda Guerra Mundial com a repressão aos movimentos de esquerda durante o Regime Militar que prejudicará, perante a classe artística e parte da população, toda e qualquer apresentação sobre a FEB no futuro, no final do século XX e no próprio século XXI.

Tomaim reforça a ideia de que, a partir de 1964, a memória da FEB e de toda a atuação do Brasil na Segunda Guerra foi “militarizada”, transformada em memória das Forças Armadas, em um esforço evidente para renovar a luta da FEB, para estabelecer que o mesmo Brasil que lutou na Campanha da Itália para combater o perigo do nazifascismo levantava-se agora, com o mesmo vigor e amparado pela mesma justiça, para combater a nova ameaça mundial que era o comunismo. É interessante citar que, como exemplo específico, o autor cita mesmo as reuniões realizadas nas Associações de Ex-Combatentes, que de encontro de companheiros de armas foi transformando-se em solenidade militar patriótica. A

historiadora Carmen Lúcia Rigoni reforça a postura militarista assumida pelas Associações de Veteranos, que “fecharam-se nos seus clubes, [...] e não repartiram esta história com ninguém. Buscaram apoio do Exército [durante o Regime Militar] e foram olhados com desconfiança pela população”.⁷⁷

Evidente exemplo de rememoração e valorização da memória da FEB durante o Regime Militar Tomaim encontra em discursos do presidente febiano Castello Branco, proferidos em variadas ocasiões. Durante as comemorações do Dia da Vitória no primeiro ano da Revolução, em 8 de maio de 1964, o recém-empossado presidente igualou ambas as campanhas:

Na verdade, o Brasil está combatendo a ideologia comunista, como a FEB soube combater a ideologia nazista nos campos de batalha. [...] Os expedicionários de março e abril deste ano tiveram em mira restabelecer a paz no interior do Brasil.
[...] Aqui não fala o Presidente da República. Aqui está falando o velho

⁷⁷ RIGONI, Carmen Lúcia. Doutora em História Cultural pela Universidade Federal de Santa Catarina, membro da AHIMTB. Entrevista concedida ao autor em 4 de julho de 2017.

soldado, o militar formado há tantos anos lá no velho Realengo.⁷⁸

No mês anterior, poucas semanas após ser eleito pelo Congresso, Castello Branco já discursara no sentido da continuidade de luta contra nazismo-comunismo:

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 nosso movimento, à ideologia comunista, declarando claramente que nos encontramos em condições de combater o comunismo entre nós.⁷⁹

Na metáfora do cachimbo, retirada do símbolo da Força Expedicionária Brasileira (uma cobra fumando um cachimbo), o

⁷⁸ CASTELLO BRANCO, Humberto de Alencar. apud TOMAIM, Cássio dos Santos. **Documentário e o Brasil na Segunda Guerra Mundial: o antimilitarismo e o anticomunismo como matrizes sensíveis**. São Paulo: Intermeios; Fapesp, 2014. p. 217.

⁷⁹ CASTELLO BRANCO, Humberto de Alencar. apud TOMAIM, Cássio dos Santos. **Documentário e o Brasil na Segunda Guerra Mundial: o antimilitarismo e o anticomunismo como matrizes sensíveis**. São Paulo: Intermeios; Fapesp, 2014. p. 217.

presidente febianos manteve viva, também através de si próprio, a memória da FEB e sua importância militar, política e social.

Resta evidente, portanto, que a memória da luta brasileira na Segunda Guerra esteve muito viva durante o Regime Militar, seja no sentido de continuidade de luta contra o inimigo nazista e comunista empregado pelo governo em discursos e cerimônias, seja na presença de diversos ex-combatentes em posições de destaque e comando durante o transcurso de todo o período histórico. A memória da FEB, após raras vezes desde 1945, era publicamente exaltada pelo Estado brasileiro. Este fato não esteve refletido na expressão cinematográfica da época basicamente por duas razões: o regime não identificou no cinema uma arma de propaganda, não direcionando a ele esforços significativos ou preocupando-se em encampar produções específicas sobre os temas que lhe eram caros; e os artistas do período, majoritariamente alinhados com o pensamento político-ideológico da esquerda internacional, não interessaram-se por uma narrativa elogiosa às Forças Armadas e dedicaram suas lentes a temas e gêneros diversos e opostos.

4.3 Século XXI

Ao adentrarmos na análise do século XXI, limitados aos seus primeiros dezessete anos, encontramos o segundo período histórico mais fértil no tocante à produção de longas-metragens de ficção sobre a participação militar do Brasil na Segunda Guerra Mundial. O fato concentra-se no pequeno período compreendido entre 2013 e 2015, quando do lançamento de *A Estrada 47* (Vicente Ferraz, 2013) e *Homens da Pátria* (Gastão Coimbra, 2015).

Como ainda estamos apenas iniciando o século XXI, entendemos, por óbvio, que a tendência é que mais obras se somem a este diminuto rol e que o tempo presente, assistindo à retomada do tema nos últimos anos, alcance a marca do período histórico a concentrar mais filmes sobre a FEB e seus congêneres.

Com o fim do Regime Militar em 1985 e a promulgação da Constituição de 1988, o país embrenhou-se em nova era, refletida na produção cinematográfica. Com a extinção da Embrafilme em 1990, nos primeiros dias do desestatizante governo de Fernando Collor de Mello, o cinema nacional conheceu um vácuo de produção ao não conseguir sustentar-se

enquanto indústria independente da verba estatal. Apenas um filme brasileiro foi lançado nos cinemas em 1991. Em contrapartida, ainda em 1991 é decretada, pelo mesmo presidente Fernando Collor de Mello, a Lei 8.313/91, chamada de Lei Rouanet em homenagem ao então Secretário de Cultura Sérgio Paulo Rouanet. Dois anos depois, em 1993, no governo do presidente Itamar Franco (vice-presidente de Collor alçado ao cargo com a renúncia do titular em 1992), promulgou-se a Lei nº 8.685/93, conhecida como Lei do Audiovisual⁸⁰, que proporcionou em 1995 o início do que ficou conhecido como a Retomada do Cinema Brasileiro, capitaneada pelo filme *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil* (Carla Camurati, 1995). As duas iniciativas ficam estabelecidas e passam a gerar frutos a partir da segunda metade da década de 1990, estando em vigor até a atualidade, sempre renovadas pelo Congresso e pelo Executivo Federal. Ambas as estruturas estão fundamentadas na renúncia fiscal do Estado, destinando a verba à produção cinematográfica.⁸¹

⁸⁰ Sítio digital do Palácio do Planalto. Subchefia para Assuntos Jurídicos da Casa Civil. Acessado em 9 de outubro de 2017.

⁸¹ LEITE, Sidney Ferreira. **Cinema brasileiro**: das origens à Retomada. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2005.

Com o incentivo e o renascimento, o cinema entre 1995 e 2017 viveu em curva ascendente tanto no que tange à produção quanto à bilheteria e verba orçamentária. Nunca mais o cinema brasileiro descolou-se da profunda simbiose que o une umbilicalmente ao Estado brasileiro, tanto em dinheiro para produção quanto em cota de tela para exibição no cinema e na televisão.

Os quase vinte anos que separam a Retomada do Cinema Brasileiro do lançamento de *A Estrada 47* assistiram ao ressurgimento lento da temática da Segunda Guerra no cinema brasileiro, mas ainda sempre associado ao formato documental. Importantes e icônicas obras sobre a FEB, a FAB e a Marinha do Brasil em guerra foram lançadas no período, como destaca Cássio dos Santos Tomaim em seu valioso levantamento crítico. Estas obras foram responsáveis por reavivar a memória, dividindo-se em obras que buscaram na reserva moral febianiana o ataque e a vingança contra o estigma militarizado do regime que terminava e obras que exaltaram a luta brasileira na Europa e o lado humano dos personagens sociais que protagonizaram esta aventura épica, destacando os idosos veteranos sobreviventes.

Não há como ignorar, conforme já estabelecemos anteriormente, que toda a produção artística brasileira realizada

durante e notadamente após o Regime Militar esteve marcada e sensibilizada por questões político-ideológicas.

Para muitos intelectuais, jornalistas, artistas e grupos de esquerda que vivenciaram este período [do Regime Militar] no país, por terem sido censurados, perseguidos, exilados, torturados ou por terem algum familiar/amigo morto ou desaparecido, as expressões “FEB = Golpe” e “FEB = Repressão” não são difíceis de serem validadas no campo do imaginário.⁸²

A ideia de que grande parte do meio artístico nacional encontra-se, desde então, associada aos pensamentos e ações efetivas do movimento de esquerda internacionalista pode ser encontrada não apenas na ausência destes filmes ficcionais ao longo de todo o período 1990-2010, mas na efetiva produção que se localiza, dividida entre o entretenimento de massas infantil ou adulto (calcados principalmente na comédia, no que muitos críticos enxergam uma espécie de neochanchada brasileira) e o filme de cunho político-social (estes quase sempre

⁸² TOMAIM, Cássio dos Santos. **Por que filmar a nossa guerra?** A Segunda Guerra Mundial no cinema brasileiro: panorama histórico de 1940 a 2015. Revista Esboços, Florianópolis, v. 22, n. 34. p. 178-206.

associados a um posicionamento crítico em relação às Forças Armadas e à estrutura capitalista e “burguesa” da sociedade).

Acreditamos não haver exemplo mais evidente do que os filmes que retrataram suas visões sobre o Regime Militar, como *Pra Frente, Brasil* (Roberto Farias, 1982); *O que é isso, Companheiro?* (Bruno Barreto, 1997); e *O ano em que meus pais saíram de férias* (Cao Hamburger, 2006). Esta visão política também é encontrada em representações históricas ou dramas de época, como em *Carandiru* (Hector Babenco, 2003); *Olga* (Jayme Monjardim, 2004); e *Lula, o filho do Brasil* (Fábio Barreto, 2009). Por fim, o mesmo objetivo social e a mesma instrumentalização política estão presentes nos mais recentes filmes comerciais do cinema brasileiro, como apontamos em *Que horas ela volta?* (Anna Muylaert, 2015); e *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016).

André Barbosa Fraga aponta este elemento que buscou deixar de lado as histórias que perpassavam a história militar brasileira desde a constituinte:

Com a redemocratização, houve uma decisão consciente, inclusive na Constituição de 1988, de reduzir o poder e as funções das Forças Armadas. Nos

governos democráticos que se seguiram à abertura, houve também uma redução dos investimentos com os militares. Portanto, há sim uma espécie de “trauma militar”. [...] Por todos esses traumas, a dificuldade de retratar positivamente a ação de militares no Brasil pode ajudar a explicar a pouca atenção que o tema da [Segunda] Guerra despertou.⁸³

O esquecimento proposital que acometeu décadas de produção audiovisual no Brasil motivado por questões ideológicas é tratado detalhadamente por Cássio dos Santos Tomaim, que chama de “antimilitarismo” a matriz psicológica que referendou o aparteio desta narrativa, que poucas vezes foi evocada no campo documental (na maioria das vezes que foi teve caráter laudatório, mas em alguns casos bastante crítico no caráter institucional militar) e menos ainda no campo ficcional, encontrando apenas dois representantes entre 1962 e 2017, longo período histórico de 55 anos. Tomaim destaca representativo depoimento de Durval Junior, oficial do Exército Brasileiro e cineasta, diretor do documentário *O Lapa Azul* (2007), marco iconográfico na história audiovisual da FEB.

⁸³ FRAGA, André Barbosa. Doutor em História pela Universidade Federal Fluminense. Entrevista concedida ao autor em 24 de novembro de 2016.

Durval apresentou seu filme justamente como uma resposta à lacuna sobre a Segunda Guerra que encontrou na filmografia brasileira:

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 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.⁸⁴

Percebemos então como o trauma do passado do Estado brasileiro se faz fortemente presente na atualidade. Os ecos se refletem nos posicionamentos políticos atuais e terminam por

⁸⁴ PEREIRA JUNIOR, Durval Lourenço. apud TOMAIM, Cássio dos Santos. **Documentário e o Brasil na Segunda Guerra Mundial: o antimilitarismo e o anticomunismo como matrizes sensíveis.** São Paulo: Intermeios; Fapesp, 2014. p. 159.

afetar a expressiva maior parte da classe artística brasileira. Deliberadamente, os filmes não despertam interesse nos profissionais pelo aspecto militar. Ao mesmo tempo, as poucas exceções que furam o bloqueio e narram o tema encontram dificuldade em obter financiamento, pois grande parte do próprio Estado brasileiro é gerido sob a égide do mesmo pensamento ideológico, buscando esquecer memórias elogiosas aos “inimigos” de outrora e, quiçá, de hoje.

O cineasta Gastão Coimbra, diretor de *Homens da Pátria* (2015), o mais recente longa-metragem de ficção sobre a Força Expedicionária Brasileira, relata as grandes dificuldades que envolveram a produção do filme no tocante à obtenção de recursos e também na difusão da obra finalizada:

Sofri certo preconceito, devido ao fato de que no último governo (até 2016) havia um sentimento de repúdio aos militares, mesmo o filme fazendo referência a militares que lutaram mais de 20 anos antes dos governos do chamado Golpe de 64. Decidi então não participar de festivais de cinema, [...] temos uma inversão de valores no país. [...] Como [o filme] não contou com recursos de leis de incentivo, fizemos a distribuição apenas em digital [o filme não estreou em salas de cinema no circuito comercial brasileiro]. Foi

financiado com recursos próprios, [com um orçamento aproximado] de um milhão de reais, que é muito para quem investe e pouco para um filme.⁸⁵

Acreditamos, portanto, que o trauma de expressiva parte da classe artística com o período do Regime Militar e o alinhamento político-ideológico deste mesmo grupo com o pensamento da esquerda internacionalista é, na atualidade, a principal razão para a pequena e pouco expressiva produção cinematográfica brasileira sobre a Segunda Guerra Mundial, notadamente no campo do longa-metragem de ficção com expressão comercial.

Por último, é relevante notar, no campo da dificuldade de produção, os aspectos propriamente técnicos e artísticos que problematizam a produção destes filmes em segunda análise. Os dois principais entraves encontrados pelos profissionais que buscam este caminho estão refletidos em custos elevados e conhecimento técnico específico do campo militar.

⁸⁵ COIMBRA, Gastão. Graduado em Cinema e Publicidade pela Universidade Metodista Mackenzie. Entrevista concedida ao autor em 23 de julho de 2017.

Uma outra questão que pode ser levantada é em relação aos custos de se produzir um filme de ficção sobre a participação do Brasil na Guerra. Como reproduzir no Brasil as regiões da Itália que foram palco das investidas brasileiras? Talvez fosse preciso filmar na Europa, aumentando os gastos com a obra. E os efeitos especiais das ações da tomada do território pelos pracinhas brasileiros? Sabemos que os orçamentos de filmes brasileiros são modestos em comparação ao gasto em outros lugares do mundo.⁸⁷

A dificuldade financeira, bastante real, não nos parece, em si, impedimento concreto para a realização dos filmes. Como descrito anteriormente, o longa *Homens da Pátria* foi produzido e distribuído online com verba de aproximadamente um milhão de reais. O filme *A Estrada 47*, dirigido por Vicente Ferraz e lançado comercialmente nos cinemas em 2015, é uma coprodução brasileira com Portugal e Itália e desde 2013 percorreu, com relativo sucesso, diversos festivais de cinema. Podemos avalia-lo como expoente simbólico da FEB no cinema,

⁸⁷ FRAGA, André Barbosa. Doutor em História pela Universidade Federal Fluminense. Entrevista concedida ao autor em 24 de novembro de 2016.

possivelmente a produção com maior caráter profissional sobre o tema. Seu orçamento estimado é de nove milhões de reais.⁸⁸

Em comparação, o filme *Bingo, o rei das manhãs* (Daniel Rezende, 2017), lançado nos cinemas neste ano e selecionado pelo Brasil para representa-lo na disputa do Oscar em 2018, tem orçamento estimado em oito milhões de reais.⁸⁹ É possível citar uma série de longas-metragens ficcionais nacionais lançados comercialmente nos cinemas, com variados desempenhos de bilheteria e em festivais nacionais e internacionais, tendo sido alguns (como *Bingo, o rei das manhãs*) selecionados para concorrer a uma indicação ao Oscar de Melhor Filme Estrangeiro, premiação mais importante e prestigiosa do mundo cinematográfico, que vieram de orçamentos similares.

Partindo da base destes filmes que o Brasil selecionou para representar o cinema nacional no Oscar – seleção do próprio Estado brasileiro, pois parte do ministério da Cultura e de órgãos e profissionais correlacionados – encontramos as

⁸⁸ Sítio digital Adoro Cinema. **A Estrada 47**. Acessado em 7 de outubro de 2017.

⁸⁹ Sítio digital Cine POP. **Bingo, o rei das manhãs**. Acessado em 7 de outubro de 2017.

seguintes estruturas, em orçamentos aproximados: *Salve Geral* (selecionado em 2010 – orçamento de nove milhões de reais); *Lula, o filho do Brasil* (selecionado em 2011 – orçamento de dezessete milhões de reais); *Tropa de Elite 2: o inimigo agora é outro* (selecionado em 2012 – orçamento de dezesseis milhões de reais); *O Palhaço* (selecionado em 2013 – orçamento de cinco milhões de reais); *O som ao redor* (selecionado em 2014 – orçamento de dois milhões de reais); *Hoje eu quero voltar sozinho* (selecionado em 2015 – orçamento de três milhões de reais); *Que horas ela volta?* (selecionado em 2016 – orçamento de quatro milhões de reais); e *Pequeno Segredo* (selecionado em 2017 – orçamento de dez milhões de reais).⁹⁰

Tendo como base os dois filmes sobre a FEB realizados no século XXI, *A Estrada 47* (Vicente Ferraz, 2013) e *Homens da Pátria* (Gastão Coimbra, 2015), orçados respectivamente em nove milhões de reais e um milhão de reais, não nos parece nada destoante do orçamento padrão de um longa-metragem de ficção produzido no Brasil.

Naturalmente leva-se em consideração a média nacional e milhares de filmes do setor, sendo a amostragem anterior

⁹⁰ Sítio digital Cine POP. Filmes variados relacionados pelo título. Acessado em 8 de outubro de 2017.

apenas um exemplo. No entanto, com possíveis variações e correções, resta evidente que é possível fazer um filme de guerra dentro de um orçamento realista em nossa indústria. A grande problemática, nos remetendo de volta ao primeiro tópico deste subcapítulo, é o desinteresse dos profissionais da área em produzir e do Estado brasileiro em financiar estas produções. Podemos afirmar que cerca de 90% dos filmes brasileiros que chegam ao circuito comercial de cinema contaram, em alguma instância e de forma direta ou indireta, com o suporte financeiro do Estado brasileiro.

O cineasta Gastão Coimbra relata as principais dificuldades que encontrou ao produzir *Homens da Pátria*, listando “armamentos restritos, poucos equipamentos históricos, poucas viaturas históricas, custo alto, necessidade de conhecimento aprofundado e público restrito”.⁹¹

O público restrito, conforme observamos no sucesso de bilheteria do recente *Dunquerque* (Christopher Nolan, 2017), nos parece razoavelmente superável quando o filme consegue comercialização plena e efetiva verba para divulgação e

⁹¹ COIMBRA, Gastão. Graduado em Cinema e Publicidade pela Universidade Metodista Mackenzie. Entrevista concedida ao autor em 23 de julho de 2017.

marketing. Não se trata de acessar apenas estudiosos históricos e admiradores entusiastas da FEB, mas de atrair o público básico do filme de ficção que também procura entretenimento e diversão aliados, por que não, ao conhecimento. O público do cinema brasileiro, definitivamente, não está limitado e circunscrito ao gênero da comédia ou do filme chamado cult. O nosso recorde histórico de bilheteria, os quase onze milhões de espectadores de *Tropa de Elite 2: o inimigo agora é outro* (José Padilha, 2010), como já observado anteriormente, demonstra o interesse pelo gênero de ação e aventura, pelo filme que, dentro do escopo da filmografia nacional, ainda é uma exceção e que pode identificar-se em narrativa com o drama e a aventura de guerra.

Encontramos então o último aspecto listado, a dificuldade técnica que resulta também em efetivo problema para a produção, tanto na localização e utilização de artigos históricos legítimos quanto no conhecimento de sua aplicação.

Sobre a aplicação em *Homens da Pátria*, o cineasta destaca:

Cada uniforme, tanto alemão quanto o padrão americano (adoto no filme o

uniforme do início do segundo inverno, já repostado pelo exército americano e diferente do modelo fornecido por Getúlio aos nossos combatentes), possuía cerca de 17 itens, o que já complica tudo. Foram necessários mais de 500 itens, 90% originais do período. Essas peças são muito valorizadas no mercado: uma peça da Guerra do Vietnã custa 30% do valor de uma peça da Segunda Guerra. Soma-se a isso a grande burocracia brasileira para o uso de armas. Sem contar com o dinheiro, o principal fator.⁹²

A dificuldade técnica precisa ser suprida tecnicamente, isso é, com consultoria histórica e militar, bem como com o aluguel ou a feitura de réplicas de material histórico. Para ambas as etapas, a disponibilidade orçamentária assume caráter fundamental.

Assim, observamos a especificidade técnica e o custo para a produção de um filme de guerra, combinados, como o segundo elemento justificador da escassez de filmes sobre a Segunda Guerra Mundial em nossa cinematografia recente. Ambos os elementos, em nossa análise, estão secundados pelo problema-chave da atualidade para o caso: a questão político-

⁹² COIMBRA, Gastão. Graduado em Cinema e Publicidade pela Universidade Metodista Mackenzie. Entrevista concedida ao autor em 23 de julho de 2017.

ideológica que circunda toda a atividade artista e cultural no Brasil, expurgando das telas os assuntos derivados da história militar brasileira.

CONCLUSÃO

Resta evidente, abarcando todos os pequenos pedaços, perceber o papel central e absolutamente decisivo que o Estado brasileiro exerceu quando tratamos da escassa filmografia ficcional brasileira sobre a Segunda Guerra Mundial, notadamente no tocante à Força Expedicionária Brasileira, à Força Aérea Brasileira, às Marinhas de Guerra e Mercante e ao Corpo de Enfermagem.

Na tradição estatista nacional, é comum que a estrutura do Estado secunde a iniciativa privada no campo cinematográfico. Neste caso específico, no entanto, revela-se ainda mais patente este poder. Por deliberado boicote, omissão, desmerecimento, desinteresse ou preconceito ideológico, a estrutura administrativa formal do Brasil, detentora de um gigantesco aparato de incentivo/coerção, prejudicou e ainda prejudica a existência destes filmes.

Em segundo ponto encontramos razões de ordem privada e coletiva, certo desinteresse comum à população ordinária ou mesmo dificuldades técnico-orçamentárias. Entendemos, entretanto, que mesmo estas razões privadas revelam ecos e reflexos das ações do Estado brasileiro nesta toada do esquecimento.

Com o presente trabalho, para além de conceituação e pesquisa teórica, buscamos o lado prático, no sentido de colaborar com a ação efetiva. Estruturamos as principais causas político-sociais para este esquecimento cinematográfico primeiramente em um escopo cronológico. Ao fim, ordenamos nossas conclusões de modo a refletir qual o grau de importância que cada uma possui na atualidade, como cada segmento dificulta as produções de hoje, do tópico mais influente para o menos decisivo.

- 1) O preconceito contra qualquer gênero de temática militar fortemente disseminado durante e após o Regime Militar, associado a um trauma comum a toda uma gama de posicionamentos ideológicos compartilhados pela imensa maioria da classe artística nacional;

2) O boicote do governo de Getúlio Vargas (seguido pelo governo de Eurico Dutra) contra o tema pelo medo da associação da luta por liberdade e democracia no exterior em um país que viva sob a incoerência de uma ditadura. Apesar da distância temporal, a tática de “sedimentar uma grande pedra sobre o assunto” surtiu efeito prolongado, afastando a temática do pensamento nacional com o passar do tempo e resultando em maior distanciamento. Soma-se, como elemento secundário, o próprio desinteresse que o Estado Novo demonstrou pelo cinema ficcional.

3) A irrerealidade que a guerra representou para expressivos setores do povo brasileiro em geral, tornando-se uma distância mais significativa através do passar do tempo. Apesar das centenas de mortos e do envio de milhares de combatentes, a feliz ausência de combates e bombardeios em solo pátrio inevitavelmente resultou em uma percepção diferenciada do drama da guerra por parte dos povos americanos.

4) As dificuldades de produção expressas em saber técnico específico e elevados custos para material histórico genuíno e réplicas exatas representam, em nosso entender, um ponto de relevância, mas o menos expressivo do grupo. Percebemos que este empecilho pode ser resolvido quase completamente quando a produção conta com a verba orçamentária necessária. As barreiras para obter esta verba estão intrinsecamente ligadas ao primeiro item.

O conceito de que a biografia de um povo começa em seus antepassados e na história da própria Pátria é aqui ressaltado. O que a persistência deste esquecimento pode nos informar sobre o Brasil de hoje? Nesta segunda década do século XXI observamos uma mudança de tendência, com a produção de obras marcantes e com poder de penetração. A mudança, não por acaso, ocorre quando alguns dos elementos percebidos ao longo desta pesquisa começam a mudar, como a hegemonia do pensamento esquerdista no meio artístico e o valor que importantes setores sociais conferem à história militar.

Imaginamos que o campo para a produção e a experimentação é vasto e convidativo. A possibilidade de

estudar e contar a Segunda Guerra no cinema brasileiro é, também, a oportunidade de explicar e compreender quem fomos e quem somos enquanto sociedade.

2ª PARTE

OS PRACINHAS NA TELA

INTRODUÇÃO

O presente trabalho objetiva analisar um recorte da produção brasileira de filmes ficcionais de longa-metragem que possuem como tema a atuação do Brasil nos combates da Segunda Guerra Mundial. Trata-se de uma produção pequena, limitada a sete obras. Todas serão enumeradas. Destas, escolhemos duas para analisar mais demoradamente, a fim de extrair os elementos narrativos capazes de identificá-las como filmes de guerra e, dentro deste pensamento, diferenciá-las.

No primeiro capítulo, intitulado *Guerra e Cinema*, trabalhamos exemplos de cinematografias utilizadas para fins bélicos e de filmes modernos e contemporâneos estrangeiros que possuem a Segunda Guerra Mundial como tema central.

No segundo capítulo, intitulado *O Cinema de Guerra*, debruçamo-nos sobre teóricos do cinema para entender os elementos que classificam uma obra cinematográfica sob o gênero *filme de guerra*, bem como sua diferenciação entre gênero e subgênero e suas subclassificações entre *pacifistas* e *mobilizadores*.

No terceiro capítulo, intitulado *O filme de guerra e a Segunda Guerra Mundial no Brasil*, enumeramos os sete

longas-metragens ficcionais que o Brasil produziu sobre a Segunda Guerra Mundial e comparamos esta produção a outras mais expressivas do período e à produção sobre outras guerras em que o país participou.

No quarto capítulo, intitulado *Duas estrelas solitárias: estudo de caso*, a fim de explicitar a relação entre esta amostragem de filmes, optamos por analisar mais detalhadamente duas destas obras. Seleccionamos *Sangue, amor e neve* (Jeronimo Jeberlotti – Brasil, 1958) por ter sido adaptado do livro de um veterano da FEB e estrelado pelo mesmo, além de ter sido o primeiro filme brasileiro sobre a FEB; e *A Estrada 47* (Vicente Ferraz – Brasil, Itália e Portugal, 2013) por ser a única coprodução internacional e o primeiro filme brasileiro sobre a guerra produzido no século XXI.

Calcula-se que os americanos tenham produzido cerca de quatrocentos filmes sobre a guerra “deles”⁹³. Outra centena de filmes foi produzida na França e na Rússia. A Alemanha, derrotada e principal causadora da guerra, possui também a sua filmografia. A Itália, potência do Eixo arrasada pela guerra, levou seus cineastas do Neorrealismo a abordarem

⁹³ PEREIRA, Wagner Pinheiro. **O Poder das Imagens**. 1 ed. São Paulo: Editora Alameda, 2013.

profundamente os efeitos do conflito no país. O Brasil conta com apenas sete filmes sobre esta sua atuação bélica.

É possível que a cinematografia brasileira sobre a guerra esteja equiparada à nossa participação no conflito. Milhões de pessoas morreram em decorrência da Segunda Guerra Mundial. Cerca de duas mil eram brasileiras⁹⁴. No entanto, o Brasil foi o único país latino-americano a enviar tropas para combater na Europa e é uma das três forças estrangeiras lembradas na Citação Presidencial, maior honraria cívico-militar norte-americana, pela excelência de sua atuação nos campos italianos⁹⁵. Então é possível também que devêssemos ter produzido mais filmes sobre estes feitos.

Por que, então, estes filmes não foram realizados? Analisar as questões históricas, políticas e culturais que levaram o Brasil a limitar seus filmes sobre a Segunda Guerra Mundial a menos de uma dúzia é tarefa árdua e cada vez mais necessária.

O presente trabalho objetiva, por outro lado, analisar e

⁹⁴ BARONE, João. **1942: o Brasil e sua guerra quase desconhecida**. 1 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

⁹⁵ BARONE, João. **1942: o Brasil e sua guerra quase desconhecida**. 1 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

compreender a filmografia existente, não a que poderia ou deveria existir. O que estes filmes possuem como pontos comuns, além da Segunda Guerra Mundial como pano de fundo? Por que são, além de drama ou romance, filmes de guerra? Nestas obras, a guerra é gênero ou subgênero? Como as obras se relacionam com a subdivisão *pacifistas x mobilizadores*?

À luz do referencial teórico elencado, analisaremos a estrutura narrativa e o conteúdo dos filmes *Sangue, amor e neve* e *A Estrada 47* para estabelecer o gênero de cada filme, perceber como a questão-guerra está presente em cada um deles e classificar cada um dentro das características dos filmes *pacifistas* e/ou dos filmes *mobilizadores*.

1. GUERRA E CINEMA

O cinema, para além de sua função de entretenimento, é uma ferramenta extremamente poderosa no campo da comunicação social. Esse poder está muito bem sintetizado na fala de Wladimir Lênin, líder da revolução bolchevique de 1917 que depôs o Czar da Rússia e deu início à formação da União

Soviética, quando diz que “o cinema é para nós a mais importante das artes”⁹⁶. Lênin se refere à aplicação do cinema como máquina de propaganda do regime socialista. Este tipo de filme vai se integrar, na Rússia, à vanguarda artística do construtivismo, a arte a serviço de algo maior, de um projeto de transformação política. Destacados cineastas russos se dedicaram a explicar e glorificar o regime de Lênin e Stálin artisticamente através das lentes do cinema, em filmes que ganharam o mundo. *O Homem com a Câmera* (Dziga Vertov – URSS, 1929), filme-retrato da contemporaneidade russa do final da década de 1920 e das transformações e modernidades advindas do regime soviético; e *O Encouraçado Potemkin* (Serguei Eisenstein – URSS, 1925), narrativa ficcional de caráter épico sobre uma malsucedida revolução ocorrida na Rússia em 1905, vista como precursora do movimento vitorioso de 1917; talvez sejam os exemplos mais emblemáticos.

Este tipo de utilização do cinema esteve fortemente presente em todo o século XX, no mundo inteiro. Merece destaque a utilização do cinema durante a Segunda Guerra

⁹⁶ SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. **Enciclopédia de guerras e revoluções**: a época dos imperialismos e da grande guerra (1914-1919). 2 ed. Rio de Janeiro: Elsevier Brasil, 2014.

Mundial. Adolf Hitler, líder da Alemanha Nazista de 1933 a 1945, tratou a propaganda como uma das mais fortes armas da guerra que escolheu travar. Com um ministério exclusivo, milhares de filmes, livros, panfletos, quadros e músicas foram produzidos para exaltar o Terceiro Reich. No campo do cinema, foram contratados cineastas oficiais para produzir documentários e ficções sobre a Alemanha, seu povo e seu *fuhrer*. Grande exemplo é o trabalho da cineasta Leni Riefenstahl, diretora, produtora e roteirista dos eufóricos *O Triunfo da Vontade* (Alemanha, 1935), documentário artístico retratando a convenção nacional do Partido Nazista em 1934; e *Olympia* (Alemanha, 1938), cobertura cinematográfica das Olimpíadas Berlim 1936.

Importante esclarecer que não apenas os governos autoritários e ditatoriais beberam na fonte do cinema propagandístico. Franklin Roosevelt, presidente dos Estados Unidos da América de 1933 a 1945, foi um grande entusiasta do poder da sétima arte. Com grande incentivo do governo, os estúdios de Hollywood voltaram suas câmeras para a Europa em estado de beligerância mesmo antes dos próprios americanos entrarem no conflito. Os cineastas estavam em guerra muito antes dos soldados. Estes filmes, diferentemente dos alemães e

soviéticos, eram majoritariamente de ficção e não se centravam de forma personalista no líder do país, mas criticavam veementemente o nazi-fascismo, exaltavam a pátria americana e preparavam o espírito popular para o conflito, incentivando a declaração de guerra e reforçando qual era o “lado certo” da história. Merecem destaque os filmes *Casablanca* (Michael Curtiz – EUA, 1942), ficção sobre a cidade marroquina que, ocupada pelos nazistas, serve aos perseguidos como porto de fuga para a América; *O Grande Ditador* (Charles Chaplin – EUA, 1940), sátira aberta do regime nazi-fascista, onde Chaplin interpreta um ditador alucinado que planeja dominar o mundo e persegue judeus; e o curta-metragem de animação, produzido por Walt Disney, *A face do Fuehrer* (Jack Kinney – EUA, 1942), outra crítica aberta ao governo alemão, onde o Pato Donald tem um pesadelo que o retrata como um soldado nazista. Depois do sofrimento e do pavor, ele acorda e percebe, eufórico, que ainda é americano.

É importante salientar que a expressão “filme de propaganda” não pretende aqui, absolutamente, inferiorizar qualquer filme. Entre todos os citados, é possível perceber e analisar diversas outras características artísticas, técnicas e narrativas. A propaganda está contida nas obras, de diferentes

formas, mas é um de seus elementos. Para o presente trabalho, o interesse reside na relação político-narrativa com a Segunda Guerra Mundial, o que não invalida qualquer outro elemento das citadas obras.

Possibilidades não faltam para a utilização do cinema. De puro entretenimento à máquina de propaganda ideológica; de difusor cultural e preservador de memórias a registro de imagens cotidianas; de inovações técnicas a experiências psicológicas; de exaltador patriótico a ressignificador de tradições. Tudo isso já foi feito de diferentes formas. Em tempos de guerra ou em tempos de paz. Cada país registrou em película (ou em mídia digital), à sua moda, a sua história, sua cultura, sua memória, suas glórias e seus fracassos. Mas e no Brasil?

De volta às questões circunscritas em torno da Segunda Guerra Mundial, nos deparamos com um vazio quando olhamos para a cinematografia brasileira. Embora tenha participado ativamente do conflito, o Brasil filmou e escreveu muito pouco sobre a experiência bélica. Olhando para os vitoriosos ou para os perdedores, a produção sobre o maior conflito armado da história é extremamente significativa. Estados Unidos, França, Inglaterra, Rússia e Alemanha produziram intensamente. Quase todos os países do mundo já produziram ao menos um filme

relacionado a esta temática. Cada bala disparada ou recebida se tornou objeto de reflexão e de construção narrativa. Documentários e ficções inundam as telas do mundo em forma de filmes de guerra, romances, dramas, comédias, análises e reminiscências, entre outros formatos, há décadas. Em comum, possuem como tema principal ou pano de fundo a Segunda Guerra Mundial.

Já na década seguinte ao final da guerra o cinema foi marcado por obras como *A um passo da eternidade* (Fred Zinnemann – EUA, 1953) e *Hiroshima, meu amor* (Alain Resnais – França e Japão, 1959). Desde os anos 1950 os cineastas utilizaram ferramentas diversas para lembrar, discutir e entender o maior conflito armado da história. Somente entre a década de 1990 e a segunda década do século XXI assistimos, entre outros, *A Lista de Schindler* (Steven Spielberg – EUA, 1993); *O Resgate do Soldado Ryan* (Steven Spielberg – EUA, 1998); *Bastardos Inglórios* (Quentin Tarantino – EUA, 2009); *Diplomacia* (Volker Schlöndorff – França e Alemanha, 2014); *Agnus Dei* (Anne Fontaine – França e Polônia, 2016); *Suíte Francesa* (Saul Dibb – França, Reino Unido e Bélgica, 2015); *O Jogo da Imitação* (Morten Tyldum – Reino Unido e EUA, 2014); *A Resistência* (Aleksandr Kott – Rússia, 2010); *A Queda*

(Oliver Hirschbiegel – Alemanha, 2005); e *Ele está de volta* (David Wnendt – Alemanha, 2015).

No Brasil, o panorama é diferente. Existem alguns documentários. Poucos, principalmente se comparados ao vasto material de arquivo existente. É possível consultar na Cinemateca Brasileira ou no Arquivo Nacional (e em diversos locais da internet, já que o material audiovisual e fotográfico anterior a 1946 está todo em domínio público) muitas horas de cinejornais e reportagens e milhares de fotografias sobre a participação dos brasileiros nos campos italianos (na atuação da Força Expedicionária Brasileira – FEB), nos céus europeus (nos pilotos e mecânicos da Força Aérea Brasileira – FAB), no Oceano Atlântico (homens da Marinha Mercante e da então Marinha de Guerra) ou nos hospitais de campanha (já que setenta e três brasileiras se voluntariaram para servirem como enfermeiras no *front* de batalha).

Vale ressaltar também que muitos veteranos da Segunda Guerra ainda estão vivos nos anos 2010, todos com mais de 90 anos de idade. Existe (e ainda pode ser produzido com relativa facilidade) farto acervo audiovisual de entrevistas e eventos solenes com a presença de veteranos. Alguns ex-combatentes tiveram destaque nacional fora da farda, como é o caso do

artista plástico Carlos Seliar, do economista Celso Furtado, do escritor Boris Schnaiderman, do militar e político Caiado de Castro e do médico Carlos Henrique Bessa. Como já dito, um dos mais destacados veteranos brasileiros foi o Marechal Humberto de Alencar Castello Branco, Tenente-Coronel da FEB e 26º Presidente do Brasil. Outro ex-combatente alto integrante do Executivo foi o General de Exército Adalberto Pereira dos Santos, vice-presidente da República durante o governo de Ernesto Geisel. Não obstante, podemos afirmar que o extenso material audiovisual sobre todo o assunto é subaproveitado no cinema ficcional brasileiro.

No campo documental, podemos citar como marcantes *O Lapa Azul* (Durval Junior – Brasil, 2007); *Senta a pua!* (Erik de Castro – Brasil, 1999); e *A Cobra Fumou* (Vinícius Reis – Brasil, 2003). O primeiro foi exibido no Festival Ibero-Americano de Cinema e Vídeo e no Festival de Cinema Independente de Roma; o segundo foi premiado no Festival de Cinema de Salerno, no Festival Cine-Vídeo da Amazônia e no Festival de Cinema de Natal; o terceiro foi exibido no Festival de Gramado.⁹⁷

⁹⁷ Sítio digital www.sentandoapua.com.br. Acessado em 12 de outubro de 2016.

No campo da ficção, foco deste trabalho, encontramos ainda mais dificuldade. Pouquíssimos filmes foram realizados no Brasil a fim de retratar a experiência na Segunda Guerra Mundial e até mesmo sobre seus assuntos periféricos, como a vinda de grande número de imigrantes refugiados no período para o Brasil ou a Base Aérea de Parnamirim, construída pelos americanos no Rio Grande do Norte em 1942.

Durante toda a pesquisa para este trabalho, desenvolvida ao longo de dois anos com a ajuda de historiadores militares, só foi possível localizar sete títulos de longas-metragens ficcionais sobre o tema. Alguns outros abordam os referidos assuntos periféricos.

É o caso de *Tempos de Paz* (Daniel Filho – Brasil, 2009). Ambientado em 1945, o filme retrata o desmontar da Era Vargas, a consequente transição democrática e a vinda de imigrantes (no filme, poloneses) para o Brasil, buscando trabalho nas lavouras para fugir dos horrores da guerra. Nenhuma palavra é dita sobre a atuação do Brasil na Europa, no combate ao nazi-fascismo. Apenas a época está registrada, não o fato. O filme teve boa recepção de crítica (tendo sido premiado no Grande Prêmio do Cinema Brasileiro e no Prêmio Contigo de

Cinema e exibido no Festival de Cinema Judaico)⁹⁸ mas baixo público nos cinemas (uma semana em cartaz, 21.322 expectadores)⁹⁹, muito embora conte com eminentes nomes do cinema e renomados atores no elenco (protagonizado por Tony Ramos e Dan Stulbach; dirigido por Daniel Filho).

Outro exemplo é *For All – O Trampolim da Vitória* (Buza Ferraz e Luiz Carlos Lacerda – Brasil, 1997). O filme retrata a sociedade de Natal nos anos 1940 e todas as transformações marcantes e profundas ocasionadas pela vinda de tropas americanas para a recém-inaugurada Base Aérea de Parnamirim, no Rio Grande do Norte. A comédia romântica também toca no assunto dos quintas-colunas, alemães e italianos (e seus descendentes) infiltrados nas tropas e no governo brasileiros que promoviam sabotagens e vazavam informações secretas para os países do Eixo. Grande sucesso em festivais de cinema (recebeu cinco prêmios no Festival de Gramado e três prêmios no Festival de Cinema de Miami)¹⁰⁰, muito pouco cita,

⁹⁸ Sítio digital **www.adorocinema.com**. Acessado em 12 de outubro de 2016.

⁹⁹ Sítio digital **www.adorocinema.com**. Acessado em 12 de outubro de 2016.

¹⁰⁰ Sítio digital **www.cinemateca.gov.br**. Acessado em 12 de outubro de 2016.

porém, a participação direta dos brasileiros no conflito.

Sobre a atuação efetiva do país na guerra, recapitulando, os sete longas-metragens de ficção são *O Brasileiro João de Souza* (Bob Chust – Brasil, 1944); *Asas do Brasil* (Moacyr Fenelon – Brasil, 1947); *Sangue, amor e neve* (Jeronimo Jeberlotti – Brasil, 1958); *Eles não voltaram* (Wilson Silva – Brasil, 1960); *Por um céu de liberdade* (Luiz de Barros, 1961); *A Estrada 47* (Vicente Ferraz – Brasil, Itália e Portugal, 2013); e *Homens da Pátria* (Gastão Coimbra – Brasil, 2015).

Estes filmes serão comentados e trabalhados nos capítulos posteriores.

2. O CINEMA DE GUERRA

Quando utilizamos o termo “cinema de guerra” estamos, primeiramente, ligando duas palavras que já existiam anteriormente e possuíam seus próprios significados denotativos de forma independente.

A título de ilustração e introdução, transcrevemos as definições que se seguem.

ci.ne.ma *sm.* 1. Arte de compor e realizar filmes cinematográficos. 2. Cinematografia. 3. Sala de espetáculos onde se projetam filmes cinematográficos.¹⁰¹

ci.ne.ma.to.gra.fi.a *sf.* 1. Conjunto de métodos e processos para registro e projeção fotográfica de cenas animadas.¹⁰²

guer.ra *sf.* 1. Conflito armado entre duas nações ou povos; campanha, luta. 2. Arte militar; negócios militares. 3. Oposição. [...] ¹⁰³

Quando as duas palavras estão juntas, justapostas e ligadas por uma preposição, ganham um novo significado, diferente e próprio, mas ligado aos originais. “Cinema de guerra” torna-se uma etiqueta catalográfica, capaz de identificar e reunir em torno de si filmes de épocas, locais e pessoas diferentes, mas que possuem em comum um tema e um tipo de

¹⁰¹ NASCENTES, Antenor (Coord.). **Dicionário Ilustrado da Língua Portuguesa da Academia Brasileira de Letras**. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1976.

¹⁰² NASCENTES, Antenor (Coord.). **Dicionário Ilustrado da Língua Portuguesa da Academia Brasileira de Letras**. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1976.

¹⁰³ NASCENTES, Antenor (Coord.). **Dicionário Ilustrado da Língua Portuguesa da Academia Brasileira de Letras**. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1976.

narrativa. Assim, a guerra torna-se um gênero cinematográfico.

De modo abrangente, o cinema de guerra seria aquele que trata de um conflito bélico como assunto e questão central de seu enredo narrativo.

Em seu livro *Introdução à teoria do cinema*, Robert Stam cita o teórico Steve Neale, que definiu os gêneros cinematográficos como “sistemas de orientações, expectativas e convenções que circulam entre a indústria, o texto e o sujeito”.¹⁰⁴

O professor e escritor português Luís Nogueira, curiosamente, define gênero cinematográfico ao mesmo tempo que admite que suas delimitações e suas características estão frequentemente se renovando, alterando e fundindo.

Estando a delimitação e a caracterização dos gêneros sujeitas à constante mutação e hibridação dos mesmos, torna-se difícil atingir um consenso definitivo sobre os critérios e as fronteiras que permitem identificar e balizar cada gênero. No entanto, podemos afirmar, resumidamente, que um gênero cinematográfico é uma categoria ou tipo de filmes que congrega e

¹⁰⁴ NEALE, Steve. apud STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. 2 ed. Campinas: Papirus Editora, 2006. p. 148.

descreve obras a partir de marcas de afinidade de diversa ordem, entre as quais as mais determinantes tendem a ser as narrativas ou as temáticas.¹⁰⁵

O próprio Robert Stam, se referindo à definição e à teorização do gênero cinematográfico, diz que:

Talvez a forma mais proveitosa de utilizar o gênero seja entendê-lo como um conjunto de recursos discursivos, uma ponte para a criatividade, através da qual um diretor pode elevar um gênero “baixo”, vulgarizar um gênero “nobre”, revigorar um gênero exaurido, instilar um novo conteúdo progressista em um gênero conservador ou parodiar um gênero que mereça ser ridicularizado. Deslocamo-nos, desse modo, do campo da taxonomia estática para o das operações ativas e transformadoras.¹⁰⁶

No caso do cinema de guerra, temos uma estrutura fílmica que pode ser considerada um gênero propriamente dito ou um subgênero, ligado a outros gêneros mais pelo tema e pelo

¹⁰⁵ NOGUEIRA, Luís. **Manuais de Cinema II: Gêneros Cinematográficos**. 1 ed. Covilhã (Portugal): Universidade da Beira Interior/LabCom, 2010. p. 9.

¹⁰⁶ STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. 2 ed. Campinas: Papirus Editora, 2006. p. 151.

conteúdo do que pela estrutura.

O escritor e crítico Ronald Bergan, quando elenca gêneros e movimentos cinematográficos, não se refere ao filme de guerra, mas lista e descreve dois grupos que seriam variações deste: o filme “antimilitarista” (que o autor coloca como produzido principalmente no período entre as duas guerras mundiais, mas não apenas. Estes filmes também se relacionam com análises antiguerra no âmbito da Guerra do Vietnã, por exemplo), que possuem uma tendência narrativa e artística de criticar, de diferentes formas, os conflitos bélicos. O autor cita como exemplos os filmes *A grande ilusão* (Jean Renoir – França, 1937) e *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola – EUA, 1979), dentre outros; e o filme de “propagandismo” (produzido principalmente durante as duas guerras mundiais e a Guerra Fria), que seriam os filmes a serviço de uma mensagem, em que a técnica e a qualidade artísticas ficam em segundo plano, dando lugar a um discurso de convencimento e busca do apoio popular para o conflito. O autor cita como exemplos os filmes *Aos corações do mundo* (D. W. Griffith – EUA, 1918) e *Fires were started* (Humphrey Jennings – Reino Unido, 1943), dentre

outros.¹⁰⁷

A guerra aparece no livro de Bergan em outros momentos, mas submetida a outros gêneros: podemos ter um enredo ou um tema sobre qualquer conflito bélico como pano de fundo enquanto trabalhamos filmes classificados como *noir*, melodrama, neorrealismo, comédia, musical ou ficção científica.¹⁰⁸

Exemplo representativo é o fato do crítico francês André Bazin, importante representante do estudo de gênero cinematográfico, não ter trabalhado a guerra como um gênero próprio do cinema.

Entretanto, embora não tenha analisado o gênero, Bazin dedicou algumas páginas de seu pensamento a estudar a série documental americana *Why We Fight*, dirigida por Frank Capra durante a Segunda Guerra Mundial. O teórico salienta o poder de convencimento do material audiovisual e o fascínio que a própria guerra é capaz de despertar.

[os filmes da série *Why We Fight*] Eles não

¹⁰⁷ BERGAN, Ronald. **Ismos: para entender o cinema**. 1 ed. São Paulo: Editora Globo, 2010.

¹⁰⁸ BERGAN, Ronald. **Ismos: para entender o cinema**. 1 ed. São Paulo: Editora Globo, 2010.

tinham apenas o mérito de introduzir um novo tom na arte da propaganda, tom, a um só tempo, comedido, convincente sem violência, didático e atraente: sabiam também, embora compostos unicamente de imagens de atualidades, ser tão fascinantes como um romance policial.¹⁰⁹

Os teóricos Jacques Aumont e Michel Marie, na obra *Dicionário teórico e crítico de cinema*, se referem à guerra como um gênero do cinema, embora não o descrevam ou exemplifiquem diretamente. O entendimento de filme de guerra como gênero fica evidente, por exemplo, nos trechos:

A forma do conteúdo é tudo o que assegura o recorte e a organização de uma matéria semântica em unidades pertinentes de significação. Pode-se considerá-la para um filme [...] as classificações por temas ou por gêneros (filmes de guerra, melodramas etc.);

[...] O subgênero [*gore*] contaminou, hoje, a produção de grandes estúdios e influenciou outros gêneros além do fantástico: os filmes policiais, os filmes de guerra, os filmes de artes marciais, todos tornados mais violentos

¹⁰⁹ BAZIN, André. **O que é cinema?** 2 ed. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2014. p. 44.

e mais sangrentos.¹¹⁰

Luís Nogueira também coloca o filme de guerra como gênero, embora não o defina em sua listagem de “gêneros clássicos”. Também não aborda o filme de guerra quando elenca uma série de subgêneros. A justificativa para a ausência de definição ou destaque pode ser encontrada no mesmo trecho em que o autor coloca o filme de guerra como gênero.

E não nos podemos esquecer que alguns gêneros podem perder predominância com o decorrer do tempo (como sucedeu com o filme de gângsteres, hoje um nobre mas diminuto subgênero) ou assumir uma grande importância circunstancial (os filmes de propaganda e de guerra são disso exemplo).¹¹¹

Ao mesmo tempo em que fica clara a afirmação do filme de guerra como gênero, Nogueira evidencia que este formato de cinema teve grande importância circunstancial, mas que o tempo

¹¹⁰ AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus Editora, 2006. p. 146.

¹¹¹ NOGUEIRA, Luís. **Manuais de Cinema II: Gêneros Cinematográficos**. 1 ed. Covilhã (Portugal): Universidade da Beira Interior/LabCom, 2010. p. 23.

desta importância já passou. Na introdução de seu livro, o autor alerta que descreverá os gêneros mais marcantes da história do cinema e os mais atuais. O filme de guerra está fora da lista.

Guerra e cinema estão intensamente ligados, a ponto de o filósofo francês Paul Virilio afirmar que “a guerra vem do cinema, e o cinema é a guerra”¹¹² e que “não existe guerra, portanto, sem representação”.¹¹³ Virilio estabelece paralelos entre o desenvolvimento tecnológico das armas de guerra e o desenvolvimento tecnológico das filmadoras de cinema. Os dois campos conectam-se do nascimento do segundo até a atualidade, cada vez mais dependentes e poderosos.

Ainda ontem, morria-se por um brasão, uma imagem inscrita em um estandarte ou uma bandeira, mas agora *morre-se para aperfeiçoar a nitidez de um filme*, a guerra torna-se, enfim, a terceira dimensão do cinema...¹¹⁴

¹¹² VIRILIO, Paul. **Guerra e cinema**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2005. p. 61.

¹¹³ VIRILIO, Paul. **Guerra e cinema**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2005. p. 24.

¹¹⁴ VIRILIO, Paul. **Guerra e cinema**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2005. p. 194.

André Bazin também reforça esta conexão intrínseca entre guerra e cinema, na medida em que cita o cinema como uma das finalidades próprias da guerra, esta transformada em espetáculo.

Graças ao cinema, o mundo realiza uma astuciosa economia no orçamento de suas guerras, já que estas têm duas finalidades: a história e o cinema [...]¹¹⁵

[...] Em que medida a eficácia estritamente militar se distingue do espetáculo que se espera dela?¹¹⁶

Podemos depreender que o filme de guerra é, historicamente, um gênero cinematográfico. Teve grande importância em um período histórico e em um contexto político específicos, principalmente entre as décadas de 1910 e 1950, período que abrange as duas guerras mundiais e o início da Guerra Fria. O filme de guerra, além de possuir vasta filmografia neste período (como já vimos neste capítulo e no

¹¹⁵ BAZIN, André. **O que é cinema?** 2 ed. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2014. p. 41.

¹¹⁶ BAZIN, André. **O que é cinema?** 2 ed. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2014. p. 43.

anterior), gerou subgêneros próprios nesta época áurea, que seriam os filmes antimilitaristas e propagandísticos analisados por Ronald Bergan. O filme de guerra então não seria apenas aquele que possui um conflito militar como pano de fundo, mas o filme que está inteiramente dedicado a narrar o conflito e a transmitir uma mensagem maior sobre o mesmo, seja favorável ou contrária à participação de determinado grupo no conflito, seja um libelo contra a guerra de forma abrangente, uma denúncia sobre atuações militares, uma tentativa de declaração de guerra.

No entanto, percebemos que o gênero perdeu força na segunda metade do século XX. A realidade bélica mundial mudou, assim como a forma internacional de travar combates e a visão da sociedade sobre os conflitos. O cinema acompanhou esta mudança e enxergou os filmes ambientados em um contexto de guerra de maneira diferente.

Com tudo o que foi visto, podemos então considerar que nas primeiras décadas do século XX o filme de guerra foi um gênero cinematográfico, destacado e influente. A partir da segunda metade do século XX a guerra, aos poucos, tornou-se um subgênero, na maioria das vezes estando atrelada a outro gênero. As obras passaram a ser produzidas, assistidas e

analisadas como dramas de guerra, romances de guerra, comédias de guerra, sátiras de guerra e demais combinações gênero-subgênero. Os trechos já citados de Nogueira e Aumont e Marie deixam claro como a definição de gêneros é mutante e variável, sujeita a diversas conjunturas para ser delimitada.

Não obstante, o filme de guerra, ainda que como subgênero na atualidade, possui determinadas características que o identificam e que possibilitam a formação de um conjunto. O professor e doutor em história Francisco Carlos Teixeira da Silva destaca algumas características comuns a filmes que tratam a guerra, para além de cenas efetivas de embates e conflitos, tiros, mortes e soldados em marcha, como “grandes cenários [...], ambientações naturais [...], gigantismo [...], fantasia [...], sacrifício, heroísmo e traição”.¹¹⁷

Sobre as características que definem um filme de guerra, Virilio defende que:

[...] impôs-se a ideia de que o verdadeiro *filme de guerra* não deveria necessariamente mostrar cenas de guerra ou batalhas, uma vez que o cinema entra para a categoria das

¹¹⁷ SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. **Guerras e cinema: um encontro no tempo presente**. Rio de Janeiro: Revista Tempo, 2004. p. 3.

armas a partir do momento em que está apto a criar a surpresa técnica ou psicológica.¹¹⁸

Para o filósofo, o filme torna-se “de guerra” no momento em que ele próprio é a arma, não mais a sua representação. Cinema e guerra estariam tão coesos que o primeiro não é a representação do segundo, mas faz parte dele.

Teixeira da Silva, assim como Virilio e Bazin, estreita ao nível máximo a relação entre cinema e guerra.

As guerras e o cinema criaram, desde o seu primeiro encontro, uma estreita relação, transformando o tema bélico em um espetáculo por excelência.

[...] Desde suas origens o filme de guerra mostrou-se, conforme Pierre Sorlin, um subtexto da cultura e da política contemporâneas.¹¹⁹

No sentido objetivo da identificação e classificação dos filmes, estas características propostas por Teixeira da Silva

¹¹⁸ VIRILIO, Paul. **Guerra e cinema**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2005. p. 27

¹¹⁹ SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. **Guerras e cinema: um encontro no tempo presente**. Rio de Janeiro: Revista Tempo, 2004. p. 3.

simplificam a catalogação de um filme de guerra no escopo clássico. Mais adiante, quando nos depararmos com a análise fílmica, poderemos observar que as duas obras escolhidas como objeto de estudo estarão enquadradas na categoria “filme de guerra” não apenas por terem a Segunda Guerra Mundial como pano de fundo, mas destacadamente na forma como vão construir o discurso sobre o conflito e como vão posicionar psicologicamente seus personagens.

O mais interessante nesse estudo, no entanto, é a subdivisão que Teixeira da Silva faz do filme de guerra, subdivisão esta que retoma, em termos, a já citada subdivisão de Ronald Bergan, entre o cinema propagandista e o cinema antimilitarista. Teixeira da Silva se propõe a analisar mais detalhadamente e de modo mais flexível esta divisão, elencando características objetivas sobre o conteúdo de cada grupo de obras.

Ao invés de utilizar termos pesados, Teixeira da Silva classifica os filmes de guerra como “pacifistas” ou “mobilizadores”.¹²⁰

O primeiro grupo é definido como composto por filmes:

¹²⁰ SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. **Guerras e cinema: um encontro no tempo presente**. Rio de Janeiro: Revista Tempo, 2004. p. 3.

[...] de combate e denúncia contra a guerra, pensada enquanto irrazão.¹²¹

[...onde] histórias pessoais e questionamentos sobre o próprio destino entrelaçam-se com os fatos da guerra, inexoráveis, que arrastavam a existência humana e possuíam como pano de fundo uma recusa social generalizada à guerra.¹²²

[...] onde o drama psicológico, a ingenuidade e uma honesta vontade de melhorar o mundo contam uma dura história de guerra.¹²³

O segundo grupo é definido como composto por filmes:

[...] celebrando o heroísmo nacional e a tragédia gloriosa da guerra.¹²⁴

[...que visavam] justificar ou mobilizar a opinião pública em favor de uma determina-

¹²¹ SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. **Guerras e cinema: um encontro no tempo presente**. Rio de Janeiro: Revista Tempo, 2004. p. 3.

¹²² SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. **Guerras e cinema: um encontro no tempo presente**. Rio de Janeiro: Revista Tempo, 2004. p. 4.

¹²³ SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. **Guerras e cinema: um encontro no tempo presente**. Rio de Janeiro: Revista Tempo, 2004. p. 11.

¹²⁴ SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. **Guerras e cinema: um encontro no tempo presente**. Rio de Janeiro: Revista Tempo, 2004. p. 3.

da política do Estado-Nação.¹²⁵

[...onde] a guerra é sublinhada por um certo encantamento, envolvida em brumas míticas, e vista como um experimento que tempera na dor e na privação o caráter de um povo. Não se trata de um elogio óbvio. Ao contrário, a guerra é dura e cruel, porém necessária e capaz de corrigir injustiças e, com muita certeza, está escrita no destino dos povos.¹²⁶

[...] Mais uma vez a guerra é mostrada não como um mal em si mesma, ao contrário: poderia ser heroica, uma tarefa para bravos.

[...] havia uma crença numa guerra justa e heroica.¹²⁷

Estas definições ilustram os dois subgrupos do filme de guerra: aquele que é crítico à guerra (e não necessariamente ao militarismo) e aquele que vê no conflito honra e justiça (e não necessariamente é um filme de propaganda ou precário em questões técnicas e artísticas).

¹²⁵ SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. **Guerras e cinema: um encontro no tempo presente**. Rio de Janeiro: Revista Tempo, 2004. p. 3.

¹²⁶ SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. **Guerras e cinema: um encontro no tempo presente**. Rio de Janeiro: Revista Tempo, 2004. p. 5.

¹²⁷ SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. **Guerras e cinema: um encontro no tempo presente**. Rio de Janeiro: Revista Tempo, 2004. p. 8.

Sob estes dois prismas iremos guiar a interpretação sobre a filmografia brasileira pesquisada e a análise fílmica das obras estudadas:

a) o filme de guerra como gênero ou como subgênero;

b) o filme que retrata a guerra (como gênero ou como subgênero) subdividido em pacifista ou mobilizador;

Estes conceitos serão aplicados aos longas-metragens brasileiros de ficção que possuem a nossa participação na Segunda Guerra Mundial como tema.

3. O FILME DE GUERRA E A SEGUNDA GUERRA MUNDIAL NO BRASIL

Voltando-nos para o espectro cinematográfico brasileiro no que tange à Segunda Guerra Mundial, deparamo-nos com dois momentos distintos. Como o presente trabalho se propõe a analisar a Segunda Guerra Mundial vista pelas lentes brasileiras, e não o filme de guerra no Brasil de um modo abrangente, só

existem dois tipos de produção: os filmes sobre a guerra produzidos durante o conflito (1939-1945); e os filmes sobre a guerra produzidos depois do conflito, até a atualidade.

À época da guerra, mesmo com as dificuldades financeiras advindas de um conflito mundial e o consequente encarecimento da película virgem, o Brasil produzia e exibia filmes. O governo Vargas trouxe espaço de exibição para o cinema nacional ao editar leis que obrigavam os cinemas a projetarem um percentual significativo de longas e curtas brasileiros em suas programações. Não obstante, a Segunda Guerra Mundial praticamente não se tornou objeto das narrativas dos filmes da época, nem mesmo após a entrada do Brasil no conflito, em 1942. As chanchadas, grande sucesso da época, dedicavam-se a histórias cômicas e musicais. Os filmes que fugiam desta fórmula carnavalesca adaptavam grandes clássicos da nossa literatura (como é o caso de *Pureza* – direção de Chianca de Garcia, 1940; e *O Cortiço* – direção de Luiz de Barros, 1945) ou trabalhavam o melodrama latino (como é o caso de *É proibido sonhar* – direção de Moacyr Fenelon, 1942; e *O Ébrio* – direção de Gilda de Abreu, 1946).¹²⁸

¹²⁸ LEITE, Sidney Ferreira. **Cinema brasileiro: das origens à Retomada**. 1 ed. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2005. p. 65-75.

O pesquisador William Meirelles, em seu trabalho sobre a guerra como tema no cinema brasileiro, afirma:

O cinema como produto cultural não é inocente, como um veículo de difusão de ideias ele exerce grande influência sobre as multidões. Escrever sobre filmes que abordam a história da guerra é mostrar seu papel enquanto arma poderosa para convencer as massas, tal como o fizeram americanos e, em especial, nazistas e fascistas europeus durante a Segunda Guerra Mundial.

Comparando-se à filmografia estrangeira, a brasileira é quase que inexistente. A média de produções apenas nos Estados Unidos nas décadas de 1940 e 1950 era de 450 filmes e no período de conflito parte expressiva dessa produção era de filmes voltados à propaganda e à guerra. A produção nacional pode ser dividida em três grupos de filmes: os que abordam a Guerra do Paraguai, as Guerras Mundiais - a Primeira e a Segunda.¹²⁹

Em seu levantamento, Meirelles cita apenas três filmes de ficção realizados sobre a Guerra do Paraguai na

¹²⁹ MEIRELLES, William Reis. **A guerra como tema no cinema brasileiro**. Londrina: Revista de História e Ensino da Universidade Estadual de Londrina (Paraná – Brasil), 2005. p. 135.

cinematografia nacional, lançados em 1917, 1932 e 1960. Sobre a Primeira Guerra Mundial, localizou apenas três documentários (realizados entre 1918 e 1919) e um longa de ficção lançado em 1918, sobre um suposto espião alemão infiltrado no Brasil.¹³⁰

Sobre a Segunda Guerra Mundial, Meirelles elencou apenas cinco filmes realizados durante a guerra: dois documentários oficiais patrocinados pelo governo e três longas de ficção. Dois ficcionais, no entanto, não constituem filme de guerra, mas sim duas chanchadas realizadas pela Atlântida (*Samba em Berlim*, 1943; e *Berlim na Batucada*, 1944. Ambos os filmes foram dirigidos por Luiz de Barros), em que a guerra é pano de fundo para a comédia e está tão diluída que não chega a ser sequer subgênero. O primeiro parodia a Política de Boa Vizinhança e a vinda do cineasta norte-americano Orson Welles ao Brasil. O segundo narra a aventura de dois jovens chegados ao Rio de Janeiro que acabam se alistando para irem para a guerra.¹³¹ O terceiro filme de ficção é um drama de guerra. *O*

¹³⁰ MEIRELLES, William Reis. **A guerra como tema no cinema brasileiro**. Londrina: Revista de História e Ensino da Universidade Estadual de Londrina (Paraná – Brasil), 2005. p. 135.

¹³¹ MEIRELLES, William Reis. **A guerra como tema no cinema brasileiro**. Londrina: Revista de História e Ensino da Universidade Estadual de Londrina (Paraná – Brasil), 2005. p. 135.

Brasileiro João de Souza (Bob Chust – Brasil, 1944) é assim descrito por Meirelles:

[...] conta a história do marinheiro do Loide João de Souza, cujo pai morrera em 1917, no primeiro navio brasileiro afundado pelos alemães. Foi preso e demitido ao provocar um conflito em um bar de Porto Alegre frequentado por nazistas. Acabou sendo readmitido, pois os diretores do Loide levaram em conta que a briga tivera cunho patriótico e, assim, João de Souza retoma ao mar.

O filme termina com uma mensagem vinda dos Estados Unidos comunicando que falecera João de Souza, único sobrevivente do navio mercante brasileiro Cacique, torpedeado pelos submarinos alemães e a imagem final mostra aviões da FAB, em formação de V retornando de uma ação de patrulhamento. O filme tem, sem dúvida, um conteúdo antinazista. Seu diretor, declarou em entrevista que escolheu o título do filme ao constatar que quatorze das vítimas dos navios torpedeados pelos alemães chamavam-se João de Souza.¹³²

¹³² MEIRELLES, William Reis. **A guerra como tema no cinema brasileiro.** Londrina: Revista de História e Ensino da Universidade Estadual de Londrina (Paraná – Brasil), 2005. p. 135.

O Brasileiro João de Souza é, portanto, o único filme de ficção produzido pelo Brasil durante a Segunda Guerra Mundial que realmente se dedica a narrar diretamente a participação do país no conflito, os efeitos da guerra no Brasil, os mortos que tivemos, os confrontos com os nazistas em diferentes frentes. Com sua retórica antinazista e datado de 1944 pode, embora pautado na estrutura do drama, ser considerado um filme de guerra.

À luz das conclusões do capítulo anterior sobre o filme de guerra como gênero, fica evidente que não se pode considerar que o Brasil possui filmografia expressiva neste sentido. Durante o período em que o filme de guerra esteve em evidência, e que convencionamos dizer que era então um gênero, o Brasil produziu um único filme dentro do gênero. Produzimos pouquíssimos filmes sobre nossa experiência na guerra e nenhum tentando influenciar diretamente governo ou opinião pública a entrar ou não entrar em algum conflito. Quando *O Brasileiro João de Souza* foi lançado, tropas brasileiras já combatiam em solo italiano. Não se pode dizer que o filme tinha como objetivo convencer o governo a entrar na guerra, uma vez que a declaração de guerra foi assinada dois anos antes. O máximo que poderia objetivar seria apoiar esta

decisão.

Os outros seis longas-metragens brasileiros de ficção que abordam a Segunda Guerra Mundial como tema (citados no primeiro capítulo deste trabalho) foram produzidos entre 1947 e 2015, período posterior ao conflito. Na divisão do capítulo anterior, tenderiam então a colocar a guerra como subgênero. É possível então afirmar que o Brasil não produziu filmes de guerra, mas apenas filmes com a guerra como tema, como subgênero? Salvo a exceção de *O Brasileiro João de Souza*, o Brasil não possui filmografia sobre a Segunda Guerra onde a guerra classifica, sozinha, o gênero da obra. Ainda assim, podemos nos referir a esses filmes conjuntamente como filmes de guerra.

Com certeza, esses filmes contribuem [...] para a difusão dos conhecimentos sobre a história, possuindo uma virtude pedagógica. Mas poucos intervêm como contribuição científica do cinema para a inteligibilidade dos fenômenos históricos.¹³³

¹³³ FERRO, Marc apud MEIRELLES, William Reis. **A guerra como tema no cinema brasileiro.** Londrina: Revista de História e Ensino da Universidade Estadual de Londrina (Paraná – Brasil), 2005. p. 134.

Estes seis filmes podem ser analisados então como obras que têm a Segunda Guerra Mundial como pano de fundo da narrativa de maneira destacada. São, em sua maioria, dramas ou romances de guerra. Contam a história de um personagem (ou de um grupo de personagens) que vive a guerra, mas não apenas isso. As histórias são sobre seres humanos.

Estabelecido que tratam a guerra como subgênero, estes filmes ainda subdividirão o conteúdo em “pacifista” ou “mobilizador” de acordo com o tratamento dispensado dentro da narrativa fílmica ao conflito e aos personagens, retomando a análise de Teixeira da Silva. Faremos ambas as análises nos filmes *Sangue, amor e neve* (Jeronimo Jeberlotti – Brasil, 1958) e *A Estrada 47* (Vicente Ferraz – Brasil, Itália e Portugal, 2013) no próximo capítulo.

4. DUAS ESTRELAS SOLITÁRIAS: ESTUDO DE CASO

Sangue, amor e neve foi dirigido por Jeronimo Jeberlotti e lançado nos cinemas brasileiros em 1958. Adaptado de livro homônimo, escrito pelo veterano Waldir Magalhães Pires (que é também o protagonista do filme), o filme, realizado com apoio

do Exército Brasileiro, traz a história de um Tenente da FEB que, atuando no front italiano, apaixona-se por uma italiana, com quem inicia um namoro. O personagem passa então a se dividir entre a guerra e o romance. Uma italiana ligada ao movimento fascista tenta cooptar o Tenente para que ele revele informações confidenciais sobre as tropas brasileiras, mas o herói brasileiro segue firme em seus ideais de liberdade e democracia. A narrativa, que mescla cenas ficcionais feitas em estúdio e cenas reais do conflito na Europa, culmina em um final feliz romântico, onde a guerra termina e o casal protagonista vive seu amor.

A Estrada 47 foi escrito e dirigido por Vicente Ferraz e lançado comercialmente em 2015. Coprodução do Brasil com Itália e Portugal, o filme narra a epopeia de alguns elementos de um batalhão da FEB que são atacados por nazistas e sofrem uma crise de pânico, abandonando o posto avançado. Receosos de enfrentarem a justiça por deserção, os pracinhas resolvem, por conta própria, desativar o campo minado de uma estrada importante para se redimirem com o Comando Expedicionário. Filmado inteiramente na Itália e inspirado em uma história real, o filme também se encerra com um final feliz. A narrativa dramática busca ressaltar as questões psicológicas em torno da

guerra e a difícil relação do civil brasileiro, despreparado, com o conflito e o clima.

Sangue, amor e neve, no contexto deste trabalho, foi classificado como um romance de guerra, subclassificado como mobilizador. *A Estrada 47*, também no presente trabalho, foi classificado como um drama de guerra, subclassificado como pacifista. Cabe destacar que muitas outras análises podem ser feitas sobre ambos os filmes, bem como que a presente análise pode ser aplicada aos outros longas-metragens de ficção sobre a Segunda Guerra Mundial que listamos anteriormente. Ocorre que entendemos como mais significativo para exemplificar o pensamento ilustrado nas páginas anteriores escolher estas duas obras e este caminho analítico.

Sangue, amor e neve tem seu conflito centrado principalmente na figura do casal protagonista romântico, que descobre o amor e simula um casamento durante a guerra, impedidos de consolidar formalmente o matrimônio. A guerra surge como pano de fundo, como um dos antagonistas do casal: é ela que os impede de casar, é ela que faz o marido abandonar a esposa durante a lua de mel para retornar ao *front*, é ela que motiva o primo da jovem e a mulher italiana a quererem sabotar este relacionamento. O filme, por questões orçamentárias ou de

linguagem, não produziu praticamente nenhuma cena de batalha original. Todas as cenas de guerra são compostas por imagens reais, retiradas de cinejornais da época.¹³⁴ As cenas dramáticas realizadas para o filme são cenas de estúdio, todas sobre o relacionamento do pracinha com a jovem italiana. Conclui-se que o filme procurou ambientar no contexto da guerra na Itália a história de romance e privação do casal, tornando o tema da guerra um subgênero da obra, que dedica seus diálogos pensados a falar sobre o casamento e utiliza imagens já prontas e realizadas sem objetivo ficcional para mostrar a guerra.

Embora anunciado em seu cartaz como “o primeiro filme brasileiro de guerra”¹³⁵, não podemos compreender este como o único gênero do filme, atentando às análises que explicitamos no terceiro capítulo. No entanto, embora reste claro que a narrativa é centrada no romance, não podemos impedir a classificação de filme de guerra. Trata-se sim de um filme de guerra, mas que traz consigo, também, outro viés narrativo: o romance.

¹³⁴ Sítio digital **blog.diariodepernambuco.com**. Acessado em 17 de setembro de 2016.

¹³⁵ Sítio digital **blog.diariodepernambuco.com**. Acessado em 17 de setembro de 2016.

O já citado trecho de Luís Nogueira reitera a dificuldade de se estabelecer limites claros e bem definidos entre os gêneros, notadamente no cinema moderno e contemporâneo: “[...] torna-se difícil atingir um consenso definitivo sobre os critérios e as fronteiras que permitem identificar e balizar cada gênero”.¹³⁶

As características imediatas descritas por Francisco Carlos Teixeira da Silva sobre o filme de guerra estão em abundância presentes na obra, mesmo que por vezes apenas no material documental. E não se pode negar que este material faça parte da obra completa, já que foi empregado com finalidade narrativa e é largamente utilizado durante todo o filme para contextualizar o conflito.

As visões de “grandes cenários [...], ambientações naturais [...], gigantismo”¹³⁷ estão muito presentes nas imagens de arquivo escolhidas, sempre retratando grandes campos abertos na Itália, confrontos e explosões em encostas montanhosas, numerosos grupos armados se deslocando e

¹³⁶ NOGUEIRA, Luís. **Manuais de Cinema II: Gêneros Cinematográficos**. 1 ed. Covilhã (Portugal): Universidade da Beira Interior/LabCom, 2010. p. 9.

¹³⁷ SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. **Guerras e cinema: um encontro no tempo presente**. Rio de Janeiro: Revista Tempo, 2004. p. 3.

bandeiras tremulando nos mastros de imensos navios de guerra lotados.

As marcas de “sacrifício, heroísmo e traição”¹³⁸ são constantes no filme, o que o classifica ao mesmo tempo como guerra e romance, prosseguindo na simbiose indissolúvel. Nas imagens de arquivo, soldados tombam de modo heroico e continuam atirando mesmo feridos de morte. Outros soldados arriscam as próprias vidas para auxiliar um companheiro em perigo ou mesmo para fincar no solo o capacete do combatente abatido. Já na área de imagens produzidas para o filme, temos o sacrifício constante do amor do casal em prol do combate travado (“A guerra já levou meu pai e meu irmão. Agora leva meu marido de mim em plena lua de mel”, diz a jovem italiana) e o também constante heroísmo do pracinha, que participa da tomada de Monte Castello, que conta à amada que se feriu em combate e logo depois voltou à linha de frente, que jamais deixa de ser um cavalheiro com a esposa ou com qualquer outra dama. A traição surge em diferentes relacionamentos, desde o primo que chantageia a jovem prima para ajudar os fascistas com informações até a sedutora italiana fascista que prepara uma

¹³⁸ SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. **Guerras e cinema: um encontro no tempo presente**. Rio de Janeiro: Revista Tempo, 2004. p. 3.

armadilha para o pracinha, passando pelo relato de outra italiana que alega ter-se envolvido com um soldado brasileiro apenas para conseguir informações confidenciais.

Quando sugerimos que se enxergue *Sangue, amor e neve* como um filme mobilizador estamos considerando algumas destas características já citadas. As características elencadas por Teixeira da Silva para catalogar o filme mobilizador, referenciadas no terceiro capítulo, podem ser encontradas em trechos diversos da obra.

As falas de enaltecimento do combate aliado (destacadamente dos combatentes brasileiros) e da crença na guerra justa estão muito presentes nas falas do narrador (que surge no início e ao final do filme) e nas falas de Angelina, a jovem italiana enamorada do brasileiro Tenente Arabutã.

Angelina diz ao primo fascista diversas vezes como a Itália deve ser grata aos brasileiros, que lutam por libertá-la, e parte em defesa dos combatentes: “os brasileiros dão o sangue para libertar a Itália” e “Arabutã é um bravo oficial brasileiro que muito tem a auxiliar nossa terra”, diz ao primo; e “cumpra sua missão para com a pátria”, diz ao marido brasileiro que parte para o *front*.

Já a figura do narrador, que caracteriza fortemente o

caráter quase documental que o filme busca atingir com as imagens de arquivo, sublinhando talvez o seu poder de convencimento, por estar supostamente mostrando a pura realidade, reitera esta visão de uma guerra justa, democrática e patriótica. Os brasileiros (e todos os soldados aliados por extensão) são heróis. Jamais se menciona “alemães”, “Alemanha” ou “nazismo”, mas fica muito claro que é dever de todo cidadão de bem insurgir-se contra “eles”, contra “o inimigo”. O narrador, quando se inicia a sequência final do filme, após a vitória aliada e a união romântica dos protagonistas, enumera as “heroicas conquistas que dignificam o soldado brasileiro”; presta um “tributo de gratidão aos brasileiros mortos em combate, que deram o próprio sangue para libertar a Itália”; diz que “os brasileiros souberam honrar mais uma vez o nome de sua pátria” e encerra o filme: “FEB: a ti nosso penhor de gratidão”. Está claro que o filme considera a guerra, como diz Teixeira da Silva, “heroica, uma tarefa para bravos”.¹³⁹ A cartela inicial do filme, depois de agradecer a colaboração do Exército Brasileiro na produção, dedica a obra “aos heroicos combatentes da Força Expedicionária Brasileira”.

¹³⁹ SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. **Guerras e cinema: um encontro no tempo presente**. Rio de Janeiro: Revista Tempo, 2004. p. 8.

Como salienta Teixeira da Silva em suas características, “heroico” é um dos termos mais utilizados nos diálogos do filme.

Teixeira da Silva ressalta ainda que, mesmo em filmes mobilizadores, a guerra é “dura e cruel”, mas vista como “necessária e capaz de corrigir injustiças”.¹⁴⁰ Merece destaque a cena em que o Tenente Arabutã pega no colo o bebê italiano e se apieda da situação da Itália, dizendo ao menino que ele merece (e terá) um futuro melhor. Existe aí o esforço para enaltecer as qualidades do soldado brasileiro, que saiu de sua pátria distante para lutar, por bondade, pelo futuro italiano, ameaçado pelos “inimigos”. Isso é reforçado quando o próprio cartaz do filme¹⁴¹ destaca que o personagem principal não é interpretado por um ator, mas sim por um autêntico veterano da FEB, dando credibilidade ao relato: “foi assim mesmo que ocorreu, ele estava lá e viu tudo”, é a mensagem que passa. Esta ideia é ainda sublinhada pelo fato de trabalharem com um elenco quase

¹⁴⁰ SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. **Guerras e cinema: um encontro no tempo presente**. Rio de Janeiro: Revista Tempo, 2004. p. 5.

¹⁴¹ Sítio digital **blog.diariodepernambuco.com**. Acessado em 17 de setembro de 2016.

todo desconhecido do grande público.¹⁴² Não são rostos conhecidos, então são rostos que podem ser associados a pessoas reais, a um drama real, a uma guerra real.

O próprio nome dado ao Tenente, Arabutã, está carregado de espírito patriótico, ao escolher uma palavra de origem Tupi, intrinsecamente ligada à terra brasileira, à sua formação e à sua cultura. Se Teixeira da Silva coloca como um dos elementos do filme mobilizador justamente o “heroísmo nacional e a tragédia gloriosa da guerra”¹⁴³, é fundamental para o filme destacar a nação brasileira e sua cultura. Embora o veterano autor do livro original e intérprete do personagem chame-se Waldir, Arabutã surge como um nome mais brasileiro, capaz de identificar melhor a nacionalidade dos que lutam.

Para concluir a imagem de tragédia gloriosa que é a guerra justa, podemos citar novamente as cenas de arquivo que surgem nos primeiros nove minutos do filme, antes que se inicie a trama dramática. Vemos algumas vezes um soldado ser ferido mortalmente, mas jamais abandonar a luta ou a arma: tomba

¹⁴² Sítio digital **blog.diariodepernambuco.com**. Acessado em 17 de setembro de 2016.

¹⁴³ SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. **Guerras e cinema: um encontro no tempo presente**. Rio de Janeiro: Revista Tempo, 2004. p. 3.

ainda atirando com sua metralhadora; o inimigo abate aquele homem, mas não aquele grupo inteiro ou o ideal pelo que se luta, é a mensagem clara. Existe na guerra morte e sofrimento, o filme não nega. Mas ainda assim existe o lado certo, que deve chegar às últimas consequências e promover os sacrifícios individuais que forem necessários pelo bem geral e coletivo. A guerra é muito criticada e não o contrário. Os personagens falam na destruição de uma civilização, em milhões de vítimas. Criticam o “inimigo” que iniciou o conflito, mas o Tenente sente evidente orgulho em estar combatendo para pôr termo à selvageria, combatendo com o objetivo nobre da paz.

Quando analisamos sob os mesmos critérios o filme *A Estrada 47*, deparamo-nos com cenário diferente. O filme centra seu conflito em um grupo de, por fim, quatro pracinhas, pertencentes ao 9º Batalhão de Engenharia. Trata-se de um drama de guerra, que versa sobre os horrores do conflito e os efeitos psicológicos e sociais que terá sobre os combatentes. Muito diferente do visto em *Sangue, amor e neve*, este filme não vai destacar a população italiana ou tratar o pracinha brasileiro como um homem perfeito e sempre heroico. Vemos aflorar o lado humano de cada personagem e o destaque dado aos sentimentos de medo, incerteza e insegurança.

Novamente, trata-se de um filme de guerra mas não somente, pois esta volta a ser subgênero, desta feita atrelada ao drama psicológico dos personagens. Não é guerra sozinha, não objetiva criticar ou apoiar a entrada do país em um conflito atual. Não pode ser visto como antimilitarista ou propagandista. Retrata poucos confrontos diretos e narra em destaque o ser humano, o homem dentro da farda de soldado. Ao mesmo tempo, as características-base do filme de guerra estão novamente presentes: os grandes cenários naturais abertos e nevados (o filme foi todo rodado no realista inverno italiano¹⁴⁴), confrontos diretos e indiretos que resultam em caos e mortes, os sacrifícios do quarteto (depois acrescido de quinto integrante, um jornalista) no esforço de redimir a debandada após o pânico inicial, o heroísmo coletivo ao completar a missão autônoma de desminar a Estrada 47.

Diz Luís Nogueira que “o drama aborda, portanto, a vivência mais prosaica do sujeito vulgar, mas explorando as suas consequências emocionais mais inusitadas e profundas”.¹⁴⁵

¹⁴⁴ Sítio digital www.adorocinema.com.br. Acessado em 12 de outubro de 2016.

¹⁴⁵ NOGUEIRA, Luís. **Manuais de Cinema II: Gêneros Cinematográficos**. 1 ed. Covilhã (Portugal): Universidade da Beira Interior/LabCom, 2010. p. 23.

A situação prosaica é afastada neste caso, pois trata-se de uma vivência extrema para qualquer ser humano: o palco da guerra. No entanto, são as consequências emocionais “inusitadas e profundas” que serão trabalhadas na narrativa. Temos então a combinação de gêneros formadora da obra: a guerra como cenário e motivo; a análise das consequências emocionais (e psicológicas) desta empreitada como evolução. É importante ressaltar que o próprio “drama psicológico” é citado como uma característica dos filmes de guerra pacifistas. Não é possível, ainda que se quisesse, dissociar estas visões e estes modelos narrativos dentro do filme.

A visão do filme como pacifista surge principalmente da análise dos diálogos. Curiosamente, embora muito diferentes entre si na mensagem e na própria estrutura, os dois filmes analisados possuem um elemento narrativo comum: a figura do narrador. São diferentes, a começar que o narrador do primeiro não é personagem, assumindo um caráter délfico, mas ambos possuem no texto da narração um forte elemento caracterizador.

A narração de *A Estrada 47* é feita pelo Soldado Guima (interpretado pelo ator Daniel de Oliveira) e começa já na primeira cena, sendo presente em toda a narrativa. Em um texto

que simula uma carta endereçada ao seu pai, o pracinha registra suas impressões do conflito.

Teixeira da Silva lança como uma das características do filme pacifista “histórias pessoais e questionamentos sobre o próprio destino”¹⁴⁶, o que vemos constantemente no filme. Essa própria definição vai entrelaçar, novamente, a visão de drama e guerra do gênero da obra. Em sua primeira fala, quando ainda aparecem imagens de arquivo reais da guerra (outro forte ponto de conexão com *Sangue, amor e neve*, embora *A Estrada 47* utilize muito menos este recurso – apenas nas cenas iniciais e finais – e possua cenas de guerra produzidas para o filme), Guima expressa um grande medo de morrer, lança dúvidas sobre as razões da guerra e revela que voluntariou-se para a FEB apenas por pressão do pai, possuidor de um patriotismo que ele ironiza. Guima não é o herói idílico do filme mobilizador, não é o Tenente Arabutã. Ele está com medo e pede ao pai forças para prosseguir nesta missão “patriótica”.

A ironia ao patriotismo alegado e rejeitado, que é marca do filme pacifista justamente por abalar um pilar do filme mobilizador, é destacada em uma fala narrativa de Guima que,

¹⁴⁶ SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. **Guerras e cinema: um encontro no tempo presente**. Rio de Janeiro: Revista Tempo, 2004. p. 3.

ao olhar o desespero do Soldado Piauí, questiona: “será que ele sabe o que é a pátria?”.

Uma forte diferença do estilo narrativo do filme de guerra pode ser vista logo no princípio de *A Estrada 47*: a equipe falha na tarefa de desarmar uma mina terrestre e dois soldados morrem. Aqui não vemos nenhum traço da morte heroica, romântica e limpa (sem sangue algum) do filme mobilizador. Quando feridos mortalmente, os dois pracinhas do filme pacifista sangram, queimam, ficam com as costelas à mostra e gritam, chorando e com medo: “eu vou morrer”. Não existe a intenção de mostrar um soldado perfeito, que tomba sereno e atirando pois sabe que o faz pela pátria e pela democracia. Muito ao contrário, existe aqui uma visão dos horrores e da dureza da guerra, que mata e espalha sofrimento indiscriminadamente e sem razão. Guima questiona as razões da guerra quando diz textualmente: “não consigo encontrar razão nesse caos”. Esta fala dialoga diretamente com Teixeira da Silva, que aponta o filme pacifista pensando a guerra “enquanto irrazão”.¹⁴⁷ No filme pacifista, fica claro, não existem heróis ou guerra justa. Este pensamento pertence ao grupo mobilizador.

¹⁴⁷ SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. **Guerras e cinema: um encontro no tempo presente**. Rio de Janeiro: Revista Tempo, 2004. p. 3.

Guima escreve ao pai: “essa noite perdi a chance de ser teu herói, papai”.

Quando os soldados e oficiais do pelotão antiminas do 9º Batalhão de Engenharia são atacados por alemães com bombas e, sofrendo uma crise de pânico, iniciam uma debandada, está ali não apenas o não heroísmo, mas o despreparo brasileiro. Não eram soldados. Eram civis convocados e voluntários, pessoas comuns arrastadas para a guerra. É importante ressaltar que não se identifica no filme uma crítica à FEB, mas sim à guerra. Essa diferença é grande e está explicitada, com outro exemplo, no terceiro capítulo: o filme pacifista de Teixeira da Silva é diferente do filme antimilitarista de Bergan. Não é culpa da FEB o despreparo. A culpa é da guerra que traz pânico a pessoas comuns. E isso não é exclusividade brasileira ou aliada, o filme deixa claro: “o tormento do soldado é igual em qualquer exército”, diz o Soldado Guima em carta ao pai. Claramente, a narração de Guima torna-se um forte fio condutor do filme no campo pacifista.

A forma de retratar o inimigo também é elemento relevante. Neste filme, o inimigo é personificado e identificado: estão lutando contra os alemães. Mas quando aparece, o inimigo (e justamente por isso se identifica) é humano. O filme

mobilizador vai tratar o inimigo, como vimos no exemplo anterior, quase como uma entidade, uma força maligna a ser combatida. Já no modelo pacifista vai ficar claro que luta-se contra pessoas, contra outros homens que foram também arrastados inexoravelmente para a irrazão dura da guerra. A “recusa social generalizada à guerra”¹⁴⁸ descrita por Teixeira da Silva não está presente apenas em um lado, mas em todos: quando o inimigo alemão surge (os alemães enquanto conjunto só aparecem em duas cenas – apenas uma delas é de confronto direto), o sobrevivente é desertor. Ele também está cansado da guerra. Feito prisioneiro da FEB, acaba um amigo do Soldado Piauí, o que reforça novamente a visão de cansaço da guerra e do despreparo para a vida militar, especificamente deste soldado, que desconhece hierarquia e representa o brasileiro vindo do interior do nordeste, que pela primeira vez na vida se depara com guerra, neve e com o próprio patriotismo, imposto pelas circunstâncias de propaganda.

A tarefa de humanizar o inimigo atinge seu ápice na cena passada já na Estrada 47 (que o inimigo ajudou a localizar), dentro de um tanque explodido: o alemão inimigo, assim como

¹⁴⁸ SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. **Guerras e cinema: um encontro no tempo presente**. Rio de Janeiro: Revista Tempo, 2004. p. 4.

o Sargento brasileiro, é casado e tem família. Ambos gostam de futebol. São apenas homens, pessoas comuns forçadas a se enfrentar e se matar. O fato de o filme contar apenas com uma cena de confronto também é marcante, pois traz a ideia de que o maior problema ali enfrentado é o da própria consciência, o constante medo da morte e a igualmente constante falta de razão do conflito que se presencia. Aliadas ao frio nunca antes experimentado por estes brasileiros, estas questões tornam-se mais perigosas e mortais do que o próprio conflito irracional.

A cena na estrada reforça a imagem inicial do horror explícito da guerra: tanques explodidos, cadáver de soldado explodido. A guerra é plástica e narrativa, mas não tem justificativa, explica o filme a cada cena.

Ao final do filme, caminhamos, apesar de tudo, para um final feliz: a missão é cumprida, todos os personagens principais sobrevivem à jornada, os americanos entram triunfantes na cidade italiana e o povo vai ao delírio. Guima fala pela primeira vez em sentir orgulho de ajudar o povo italiano. Essa ajuda, em grau muito inferior ao modelo mobilizador, está expressa na cena em que os combatentes doam comida para a família italiana na estrada. Em meio a tanta dor e desesperança causada pela guerra, a mão amiga está na ajuda direta e não segurando a

arma. O foco coletivo do filme, que não transforma ninguém em herói mas absolutamente todos em vítimas da guerra, diferente do filme mobilizador, que culmina na vitória, leva o filme a terminar antes, ainda durante a guerra. A guerra já existia antes dessa história começar e vai continuar a ser travada depois que a história acabar.

Existe, é claro, a “honesta vontade de melhorar o mundo”¹⁴⁹, citada por Teixeira da Silva, da parte dos soldados. O que não existe é este meio, pois a guerra destrói em uma velocidade que é impossível construir. A cena final demonstra com eficiência este sentimento de impotência e desânimo: apesar da alegria dos populares, os soldados brasileiros estão sentados no chão, desanimados, cansados, desiludidos e desmotivados. A ideia da falta de sentido da guerra está novamente forte. Em meio ao silêncio eloquente, o Sargento brasileiro começa a cantar novamente o samba que compôs para a Escola de Samba do coração, a Portela. Tentativa de animar a si e aos companheiros ou saudade de casa? O filme pacifista se afasta do filme mobilizador (que enxergaria neste momento

¹⁴⁹ SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. **Guerras e cinema: um encontro no tempo presente**. Rio de Janeiro: Revista Tempo, 2004. p. 11.

vitória e luta patriótica) fortemente nesta conclusão, quando critica a guerra de forma generalizada e nega heroísmos.

CONCLUSÃO

É possível concluir que o Brasil possui escassa filmografia de cinema de guerra. Poucos filmes em que ela aparece como tema ou subgênero, um em que aparece como gênero, nenhum no qual a guerra é utilizada como propaganda, como arma.

Durante a guerra o Brasil produziu três filmes abordando a Segunda Guerra Mundial e apenas um tratou-a como assunto principal e falou sobre a luta brasileira no conflito. Depois da guerra apenas seis longas-metragens de ficção trataram a participação do Brasil na Segunda Guerra Mundial como tema central. Em todos estes casos o conflito foi subgênero, pano de fundo de cada narrativa.

Dos dois filmes que optamos por analisar, resta claro que possuem em comum a mesma temática, a guerra como subgênero. No entanto, diferem em forma e conteúdo: *Sangue, amor e neve* exalta o patriotismo, a bravura e a coragem do

soldado brasileiro, com fundo romântico; *A Estrada 47* denuncia a desumanidade, a incoerência e o sofrimento intrínsecos ao ato de guerrear, com fundo dramático.

É possível enxergar nesta diferença entre os filmes uma alteração no pensamento geral brasileiro, com o passar do tempo, sobre a “nossa” guerra. Pouco depois do conflito, quando quase toda a população adulta se recorda de ver medo, violência e ódio nos trazendo guerra, a narrativa é ufanista e combativa. Décadas depois, distantes das mortes e do passionalismo, a avaliação é uma visão macro da guerra enquanto instituição.

Naturalmente, a análise aqui realizada limitou-se a dois filmes, quase um terço da produção nacional elencada. Não é possível daí concluir em definitivo uma linha de pensamento específico, mas fica nítido, na metonímia cinematográfica que estes filmes são, um tracejado geral, capaz de se converter em linha com uma análise mais profunda.

Os dois filmes foram escolhidos justamente por sua representação temporal: cada um lançado em um século diferente, mais de cinquenta anos os separam. Podemos ver como o passar do tempo está presente na forma de narrar e no foco de cada obra.

Francisco Carlos Teixeira da Silva, citando Elizabeth Roudinesco, aponta:

Em grande parte, os trabalhos, as artes na primeira parte do século XX, privilegiaram os heróis e os grandes homens, depois foram cada vez mais se interessando pelo cotidiano das vítimas e agora estão mergulhados em revelar as torpezas dos perpetradores desses genocídios. Podemos dizer que tanto a história quanto o cinema têm se dedicado com afinho em tentar entender *a parte obscura de nós mesmos*.¹⁵⁰

É possível observar na análise combinada destes dois filmes uma dedicação em entender a parte talvez ainda obscura de nossa participação na guerra, da postura e da motivação do brasileiro em combate, de como a experiência bélica marcou estes seres humanos e este país.

O que a guerra significa para uma pessoa? O que esta guerra significou para este país? Esses filmes procuram debater e compreender.

¹⁵⁰ ROUDINESCO, Elizabeth. apud SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. **O cinema vai à guerra**. 1 ed. Rio de Janeiro: Elsevier Editora, 2015. p. 113.

BIBLIOGRAFIA GERAL

Livros

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus Editora, 2006.

BARONE, João. **1942: o Brasil e sua guerra quase desconhecida**. 1 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

BARROS, Luiz de. **Minhas memórias de cineasta**. Rio de Janeiro: Editora Artenova, 1978.

BERGAN, Ronald. **Ismos: para entender o cinema**. 1 ed. São Paulo: Editora Globo, 2010.

BERGO, Marcio Tadeu Bettega. **Explicando a guerra: polemologia, o estudo dos conflitos, das crises e das guerras**. Rio de Janeiro: Centro de Estudos e Pesquisas de História Militar do Exército, 2013.

BLAJBERG, Israel. **Estrela de David no Cruzeiro do Sul: memória da presença judaica nas Forças Armadas do Brasil, de Cabral ao Haiti**. 1 ed. Resende, RJ: Academia de História Militar Terrestre do Brasil, 2015.

COHN, Gabriel (org). **Max Weber: Sociologia**. São Paulo: Ática, 1986.

FRAGA, André Barbosa. **Os Heróis da Pátria**: Política Cultural e História do Brasil no Governo Vargas. Curitiba: Editora Prismas, 2015.

GASPARI, Elio. **A ditadura envergonhada**. 2 ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.

LEITE, Sidney Ferreira. **Cinema brasileiro**: das origens à Retomada. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2005.

NADER, Ginha. *Walt Disney, um século de sonho*. Vol. I. São Paulo: Editora SENAC, 2001.

NASCENTES, Antenor (Coord.). **Dicionário Ilustrado da Língua Portuguesa da Academia Brasileira de Letras**. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1976.

NETO, Lira. **Getúlio**: do Governo Provisório à ditadura do Estado Novo (1930-1945). São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

PEREIRA, Wagner Pinheiro. **O poder das imagens**: cinema e política nos governos de Adolf Hitler e de Franklin D. Roosevelt (1933-1945). São Paulo: Alameda, 2012.

SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. **Enciclopédia de guerras e revoluções**: a época dos imperialismos e da grande guerra (1914-1919). Rio de Janeiro: Elsevier Brasil, 2014.

SILVA, Francisco Carlos Teixeira da; LEÃO, Karl Schuster Sousa; LAPSKY, Igor (orgs.). **O cinema vai à guerra**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2015.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. 2 ed. Campinas: Papirus Editora, 2006.

TOMAIM, Cássio dos Santos. **Documentário e o Brasil na Segunda Guerra Mundial**: o antimilitarismo e o anticomunismo como matrizes sensíveis. São Paulo: Intermeios; Fapesp, 2014.

TOMAIM, Cássio dos Santos. **Janela da Alma**: cinejornal e Estado Novo – fragmentos de um discurso totalitário. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2006.

VIRILIO, Paul. **Guerra e cinema**: logística da percepção. São Paulo: Boitempo, 2005.

Artigos

MARIOTTI, Humberto. **O Complexo de Inferioridade do Brasileiro**. Ensaio. Sítio digital da Revista BSP. Acessado em 09 de setembro de 2017.

MEIRELLES, William Reis. **A guerra como tema no cinema brasileiro**. Londrina: Revista de História e Ensino da Universidade Estadual de Londrina (Paraná – Brasil), 2005.

SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. **Guerras e cinema: um encontro no tempo presente**. Rio de Janeiro: Revista Tempo, 2004.

TOMAIM, Cássio dos Santos. **Por que filmar a nossa guerra?** A Segunda Guerra Mundial no cinema brasileiro: panorama histórico de 1940 a 2015. Revista Esboços, Florianópolis, v. 22, n. 34. p. 178-206.

Apostilas

NOGUEIRA, Luís. **Manuais de Cinema II: Gêneros Cinematográficos**. 1 ed. Covilhã (Portugal): Universidade da Beira Interior/LabCom, 2010.

SOBRINHO, Deborah Farah. **Teoria Política Moderna e Contemporânea**. Brasília: Faculdade UnYLeYa, 2016.

Entrevistas

BLAJBERG, Israel. Historiador Militar, Diplomado pela Escola Superior de Guerra, membro da AHIMTB. Entrevista concedida ao autor em 24 de junho de 2017.

CASTRO, Elis Crokidakis. Doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, Professora do Curso de Cinema da Universidade Estácio de Sá. Entrevista concedida ao autor em 01 de julho de 2017.

COIMBRA, Gastão. Graduado em Cinema e Publicidade pela Universidade Metodista Mackenzie. Entrevista concedida ao autor em 23 de julho de 2017.

FRAGA, André Barbosa. Doutor em História pela Universidade Federal Fluminense. Entrevista concedida ao autor em 24 de novembro de 2016.

RIGONI, Carmen Lúcia. Doutora em História Cultural pela Universidade Federal de Santa Catarina, membro da AHIMTB. Entrevista concedida ao autor em 4 de julho de 2017.

SERAPHIM, Everton Cesar. Coronel R/1 do Exército Brasileiro, Mestre em Ciências Militares. Entrevista concedida ao autor em 26 de junho de 2017.

Filmes

ESTRELA DE DAVID NO CRUZEIRO DO SUL. Direção: Israel Blajberg. Rio de Janeiro: Pátria Filmes; Academia de História Militar Terrestre do Brasil, 2016. 1 DVD (72 min).

QUE FALTA QUE ME FEZ. Direção: Daniel Mata Roque. Rio de Janeiro: Pátria Filmes, 2014. 1 DVD (28 min).

Jornalismo

Filme 'Dunkirk', épico de guerra de Christopher Nolan, lidera bilheteria. *Jornal Folha de S. Paulo (site)*. São Paulo: julho de 2017. Acessado em 15 de setembro de 2017.

Links

Sítio digital Adoro Cinema. **A Estrada 47**. Acessado em 7 de outubro de 2017.

Sítio digital Blog do Diário de Pernambuco. Acessado em 17 de setembro de 2017.

Sítio digital Cine POP. **Bingo, o rei das manhãs**. Acessado em 7 de outubro de 2017.

Sítio digital Cinemateca Brasileira. Acessado em 12 de outubro de 2016.

Sítio digital da Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos da América. Acessado em 14 de setembro de 2017.

Sítio digital do Palácio do Planalto. Subchefia para Assuntos Jurídicos da Casa Civil. Acessado em 9 de outubro de 2017.

Sítio digital Sentando a Pua. Acessado em 12 de outubro de 2016.

CURRÍCULO DO AUTOR

Daniel Mata Roque é cineasta e memorialista. É bacharel em Cinema (Universidade Estácio de Sá, 2016) com especialização em Ciência Política (Faculdade UnYLeYa, 2018) e MBA em Comunicação e Marketing em Mídias Digitais (Universidade Estácio de Sá, 2018). Pesquisa a interseção entre o cinema brasileiro, a memória de guerra e a história militar. Trabalha com cinema e audiovisual desde 2008 e atualmente dirige a Pátria Filmes, fundada em 2013, que encara como missão a preservação da memória, a discussão cultural e o aprimoramento da cidadania através do cinema no Brasil. É o idealizador e diretor do MILITUM – Festival de Cinema de História Militar, organizado desde 2017. É associado à ANVFEB, à AHIMTB, ao IGHMB, ao CEPHiMEx e à SOAMAR. Membro do Grupo de Ensino, Pesquisa e Extensão de Saúde em Emergências e Desastres (GEPESD-UFRJ). Muito brasileiro, é descendente de portugueses, italianos, libaneses e angolanos. Nasceu no Rio de Janeiro-RJ em 1994.

Formação Acadêmica:

Especialista em Ciência Política pela Faculdade UnYLeYa (2018)

MBA em Comunicação e Marketing em Mídias Digitais pela Universidade Estácio de Sá (2018)

Bacharel em Cinema pela Universidade Estácio de Sá (2016)

– cursos livres –

Produção Executiva (Academia Internacional de Cinema e Televisão, 2015)

Operação em AVID (Academia Internacional de Cinema e Televisão, 2011)

English Advanced Course (Cultural Norte Americano, 2011)

Assistente de Produção - Nível Básico (Academia Internacional de Cinema e Televisão, 2010)

Linguagem Cinematográfica (Academia Internacional de Cinema e Televisão, 2009)

Experiência como Diretor:

Aquelas Mulheres de Farda (2018) a participação feminina nas Forças Armadas do Brasil, da Guerra de Independência à contemporaneidade generalizada.

O filme foi selecionado no Festival de Filmes Militares do CComSEx – Brasília, 2018.

Por São Paulo (2018) uma visão das questões políticas que envolveram a Revolução Constitucionalista de 1932 e seu suposto engajamento separatista.

O filme foi selecionado para programação especial na TV Senado – Brasília, 2018.

Capital (2017) uma análise histórico-política sobre a existência e a aplicação da pena de morte na legislação brasileira nos últimos dois séculos.

O filme foi selecionado no Festival Cine Açude Grande – Paraíba, 2017.

Aquele 31 de Março (2016) painel sobre o Regime Militar Brasileiro, com vinte experiências colocando em discussão diferentes pontos de vista de uma mesma verdade.

O filme foi premiado como Melhor Documentário no Festival Cel.U.Cine – Rio de Janeiro, 2016; e foi selecionado na Mostra Udigrudi Mundial de Animação – Minas Gerais, 2018; na Mostra Cine Birita – São Paulo, 2018; no Prêmio Corvo de Gesso (categoria Animação) – São Paulo, 2017; no Festival Cinestudantil Guaíba – Rio Grande do Sul, 2016; e no Festival CineCreed – Pernambuco, 2016.

Rua da Carioca, 49 (2015) sobre a história do edifício em estilo art déco, situado à Rua da Carioca, número 49, que desde 1912 abriga o icônico Cine-Theatro Íris.

O filme recebeu o prêmio de Melhor Documentário pelo Júri Popular do Cine Curtas Lapa Festival – Rio de Janeiro, 2015; e foi selecionado na Mostra Audiovisual de Petrópolis – Rio de Janeiro, 2017; no Festival Cine Memória – Minas Gerais, 2017; no Festival Ver Cine – Rio de Janeiro, 2016; no Encontro Nacional de Cinema e Vídeo dos Sertões – Piauí, 2015; e no Festival de Cinema Online – Brasília, 2015.

Cinema de Estado (2015) sobre a utilização do cinema durante a Era Vargas, investigando as atuações e os legados do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) e do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE).

O filme foi selecionado para programação especial na TV Senado – Brasília, 2018; e também foi selecionado na Mostra Trakinagem de Cinema e Educação – Minas Gerais, 2018; no Festival Cine Memória – Minas Gerais, 2017; no Corte Festival – Rio de Janeiro, 2016; no Festival Cinestudantil Guaíba – Rio Grande do Sul, 2016; no Encontro Nacional de Cinema e Vídeo dos Sertões – Piauí, 2015; e no Festival Curta Cabo Frio – Rio de Janeiro, 2015.

Que falta que me fez (2014) sobre a participação do Brasil na Segunda Guerra Mundial, com depoimentos de dezoito veteranos da Força Expedicionária Brasileira, da Marinha do Brasil, da Força Aérea Brasileira e do Corpo de Enfermagem.

O filme foi selecionado no Festival Cinestudantil Guaíba – Rio Grande do Sul, 2016; no Encontro Nacional de Cinema e Vídeo dos Sertões – Piauí, 2015; e no Festival de

Cinema Online – Brasília, 2014; e foi exibido no Colégio Estadual Teófilo Moreira da Costa e no Colégio Vargem Grande para turmas do 9º ano do Ensino Fundamental ao 3º ano do Ensino Médio – Rio de Janeiro, 2015.

Experiência como Produtor:

O Veterano lá de casa (2017) websérie documental produzida em parceria com a Casa da FEB, registrando em vídeo histórias de familiares e amigos sobre a vida de seus veteranos que lutaram na Segunda Guerra Mundial.

Estrela de David no Cruzeiro do Sul (2016) baseado no livro de mesmo nome, de autoria de Israel Blajberg, o filme traz uma visão da presença constante de brasileiros judeus na História Militar Nacional, desde a chegada das caravelas de Cabral até as Forças de Paz no Haiti, destacando a atuação brasileira na Segunda Guerra Mundial.

O filme foi selecionado no Festival de Filmes Militares do CComSEx – Brasília, 2016.

Experiência em Festivais de Cinema:

Idealizador e Diretor do MILITUM – Festival de Cinema de História Militar, promovido pela Pátria Filmes em parceria com a Associação Nacional dos Veteranos da FEB e a Academia de História Militar Terrestre do Brasil desde 2017.

Membro do Júri Jovem do Festival Curta Cinema 2011.

Instituições:

Associação Nacional dos Veteranos da Força Expedicionária Brasileira / ANVFEB

2º Vice-Presidente da Direção Central (2018-2020)

Membro do Conselho Deliberativo (desde 2015)

Academia de História Militar Terrestre do Brasil – Seção Rio de Janeiro / AHIMTB-RIO

Secretário Executivo (desde 2016)

Acadêmico Titular na Cadeira Especial Brigadeiro João de Souza da Fonseca Costa (desde 2018)

Sócio Correspondente (2016-2018)

Sociedade Amigos da Marinha – Rio de Janeiro / SOAMAR-RIO

1º Diretor Social (2017-2019)

2º Diretor de Divulgação (2017-2019)

Instituto de Geografia e História Militar do Brasil / IGHMB

Associado Honorário (desde 2017)

Centro de Estudos e Pesquisas de História Militar do Exército / CEPHiME_x

Membro do Corpo de Pesquisadores Associados (desde 2017)

Associação dos Amigos do Museu Casa da FEB / AMAFEB

Tesoureiro (2017-2019)

Livros e Publicações:

BLAJBERG, Israel; ROQUE, Daniel Mata (orgs). **Associação Nacional dos Veteranos da Força Expedicionária Brasileira (ANVFEB): 1963 - 2018, 55 anos de lutas e memórias**. Rio de Janeiro: AHIMTB, 2018.

ROQUE, Daniel Mata. **A cobra vai filmar**. Aspectos políticos e artísticos da filmografia brasileira sobre a Segunda Guerra Mundial. Rio de Janeiro: AHIMTB, 2018.

ROQUE, Daniel Mata; MATA, Olímpio Santa Rita (orgs). **Sob a luz de Antares**. Coletânea de poesias, cartas e peças teatrais de Oduvaldo do Nascimento Matta. Rio de Janeiro: Editora Autografia, 2017.

Artigos:

ROQUE, Daniel Mata. **Os Pracinhas na Tela** (2016), sobre a representação da Segunda Guerra Mundial no cinema brasileiro de ficção.

O artigo foi apresentado no VI Seminário Nacional sobre a Participação do Brasil na Segunda Guerra Mundial / VI SENAB (CEPHiMEx – 2017) e foi publicado na Revista do Exército Brasileiro (vol. 154, 1º quadrimestre de 2018 – ISSN 0101-7184). Na internet, está publicado no Portal da Força Expedicionária Brasileira e no site do Instituto de Geografia e História Militar do Brasil.

Condecorações Recebidas:

Nacionais

Medalha Heróis de 32 (Sociedade Veteranos de 32 – MMDC, 2018)

Medalha Amigo da Marinha (Marinha do Brasil, 2016)

Medalha Jubileu de Ouro da Vitória (Associação dos Ex-Combatentes do Brasil – Seção Rio de Janeiro, 2016)

Medalha Marechal Mascarenhas de Moraes (Associação Nacional dos Veteranos da FEB – Direção Central, 2015)

Estrangeiras

Medalha da Vitória dos Combatentes Poloneses (Associação dos Ex-Combatentes Poloneses – SPK Brasil, 2018)