



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

GIOVANA FERREIRA DE FARIA

DA MEMÓRIA AO REGISTRO:
O USO DE DOCUMENTÁRIOS NA CONSTRUÇÃO DA
MEMÓRIA DA FORÇA EXPEDICIONÁRIA BRASILEIRA

GIOVANA FERREIRA DE FARIA

DA MEMÓRIA AO REGISTRO:
O USO DE DOCUMENTÁRIOS NA CONSTRUÇÃO DA
MEMÓRIA DA FORÇA EXPEDICIONÁRIA BRASILEIRA

Dissertação de Mestrado apresentado ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em História Social.

Orientador: Prof. Dr. Francisco César Alves Ferraz

Londrina
2020

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

Faria, Giovana Ferreira de.

Da Memória ao Registro: o uso de documentários na construção da memória da Força Expedicionária Brasileira / Giovana Ferreira de Faria. - Londrina, 2020.
174 f.: il.

Orientador: Francisco César Alves Ferraz.

Dissertação (Mestrado em História Social) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História Social, 2020.

Inclui bibliografia.

1. Documentários sobre a Força Expedicionária Brasileira - Tese. 2. Rádio Auriverde - Tese. 3. A Cobra Fumou - Tese. 4. O Lapa Azul - Tese. I. Ferraz, Francisco César Alves. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História Social. III. Título.

CDU 93

GIOVANA FERREIRA DE FARIA

DA MEMÓRIA AO REGISTRO:
O USO DE DOCUMENTÁRIOS NA CONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA DA
FORÇA EXPEDICIONÁRIA BRASILEIRA

Dissertação de Mestrado apresentado ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em História Social.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Francisco César Alves
Ferraz
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Prof. Dr. Alexandre Busko Valim
Universidade Federal de Santa Catarina –
UFSC

Prof. Dr. Cássio dos Santos Tomaim
Universidade Federal de Santa Maria – UFSM

Londrina, 20 de outubro de 2020.

Para todos aqueles que se dedicam ao estudo da Força Expedicionária Brasileira.

AGRADECIMENTOS

Conquistas raramente são esforços isolados, mas antes o resultado de um trabalho em conjunto. Ao final desta trajetória, gostaria de agradecer algumas pessoas que contribuíram para a conclusão de mais esta etapa.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo apoio financeiro para o desenvolvimento deste trabalho, permitindo uma formação acadêmica diferenciada e de qualidade.

A minha mãe Lucia Aparecida Ferreira e irmã Jordana Ferreira de Faria. Vocês são minha base e nada disso se concretizaria sem o apoio e amor incondicional que me forneceram. Sou imensamente grata pelo o incentivo de ambas, que sempre acreditaram no poder de realizar com êxito tudo aquilo que coloca-se o coração.

Ao meu pai Ademir Morais de Faria e José Maria Anacleto (*in memoriam*), por despertar em mim a avidez por descobrir os segredos e mistérios do mundo, me ensinando a sempre questionar e a nunca se contentar com respostas prontas.

Aos meus avós Alzira Morais de Faria e João Dias (*in memoriam*), por todos os conselhos sobre ser paciente e perseverar diante das dificuldades. A vocês, minha eterna gratidão pelas lições valiosas que sempre carregarei comigo.

Ao meu orientador Prof. Dr. Francisco Ferraz por todas as ideias, diálogos e ensinamentos. Todo aluno, ao longo de sua caminhada acadêmica elege um professor o qual toma como espelho de conduta, conhecimento e sabedoria. Sempre será para mim exemplo a ser seguido e admirado pela humildade e dedicação. É uma honra tê-lo como orientador.

Aos meus amigos Gabriela Martimiano Crepald Siqueira, Luiz Filipe Oliveira Tosta, Victor Hugo Bento da Costa Traldi e Mariene Boldiere de Souza. Obrigada por tudo. Vocês são preciosidades que a academia me trouxe e foram minha família enquanto estive fora. Todas as conversas, reflexões, dias de estudo, risadas, infinitos pães de queijo com café me fortaleceram nos períodos mais difíceis, porque me lembraram de que nunca estive só. Levo vocês em meu coração, mesmo que estejamos longe. Nada disso seria possível sem vocês.

FARIA, Giovana Ferreira de. **Da memória ao registro**: o uso de documentários na construção da memória da Força Expedicionária Brasileira. 2020. 174 p. Dissertação de Mestrado (Mestrado em História Social) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2020.

RESUMO

Há mais de setenta anos, vinte e cinco mil homens que compunham a Força Expedicionária Brasileira embarcavam rumo aos Apeninos italianos, para combater as forças nazifascistas que haviam se instalado na região. A campanha da Itália (1944-1945), como ficou conhecida a atuação dos soldados brasileiros na Segunda Guerra Mundial, constitui-se como um importante episódio da história do país. Quando retornaram ao Brasil, os expedicionários traziam consigo as experiências da guerra, que marcaram profundamente suas memórias. Os veteranos então, encontravam-se divididos pela dicotomia da lembrança e do esquecimento. Desejavam apagar de suas memórias as traumáticas experiências do *front*, ao mesmo tempo em que almejavam que seus feitos fossem lembrados e reconhecidos. Terminado o conflito, o documentário tornou-se um instrumento recorrente para perpetuar a memória dos ex-combatentes. Neste trabalho, analisamos os filmes documentário “Rádio Auriverde” (1991), “A Cobra Fumou” (2002) e “O Lapa Azul” (2007), dirigidos por Sylvio Back, Vinicius Reis e Durval Lourenço Pereira Junior, respectivamente. Objetivou-se compreender o processo de produção e as forças que intervêm na confecção, distribuição e recepção de um filme documentário no Brasil, mais especificamente aqueles relacionados à participação brasileira na Segunda Guerra Mundial e delinear como cada filme contribuiu para a construção, manutenção ou negação da memória da Força Expedicionária Brasileira. Para isso, verificamos os aspectos internos e externos dos longas-metragens, que permitiram apontar os elementos que configuram tais filmes como produções ímpares. Concluímos que os mecanismos elegidos pelo cineastas sustentam a narrativa escolhida por cada um deles, numa tentativa de negar ou reverenciar a memória da FEB.

Palavras-chave: A Cobra Fumou. Documentário. Força Expedicionária Brasileira. O ~~Documentário~~ Lapa Azul. Rádio Auriverde.

FARIA, Giovana Ferreira de. **From remembering to recording**: the use of documentary films in the construction of the memory of the Brazilian Expeditionary Force. 2020. 174 p. Dissertação de Mestrado (Mestrado em História Social) - Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2020.

ABSTRACT

Over seventy years ago, twenty-five thousand men who made up the Brazilian Expeditionary Force embarked towards the Italian Apennines, to fight the Nazifascist forces that had settled in the region. The Italian campaign (1944-1945), as the performance of the Brazilian soldiers in the Second World War became known, constitutes an important episode in the country's history. When the expeditionaries returned to Brazil, they brought with them the experiences of the war, which deeply marked their memories. The veterans were then divided by the dichotomy of remembering and forgetting. They wished to erase from their memories the traumatic experiences of the front, at the same time that they wanted their deeds to be remembered and recognized. After the conflict ended, the documentary film became a recurring instrument to perpetuate the memory of the former combatants. In this work, we analyze the documentary films "Rádio Auriverde" (1991), "A Cobra Fumou" (2002) and "O Lapa Azul" (2007), directed by Sylvio Back, Vinicius Reis and Durval Lourenço Pereira Junior, respectively. Our objectives were to understand the production processes and the forces that intervene in the making, distribution and reception of a documentary film in Brazil – more specifically those related to Brazilian participation in the Second World War – and to map how each film contributed to the construction, maintenance or denial of the memory of the Brazilian Expeditionary Force. For this, we verified the internal and external aspects of the films, which allowed us to point out the elements that configure such films as unique productions. We conclude that the mechanisms chosen by the filmmakers support the narrative chosen by each one of them, in an attempt to deny or revere the BEF's memory.

Key words: A Cobra Fumou. Documentary. Brazilian Expeditionary Force. O Lapa ~~www.wwwwwwwwww~~ azul. Rádio Auriverde.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	– Ramificações conceituais do documentário	22
Figura 2	– Panfleto produzido contra a exibição de "Rádio Auriverde"	39
Figura 3	– Roosevelt captura as riquezas brasileiras	43
Figura 4	– Soldados jogando dardo	46
Figura 5	– Combatentes em ação no front	52
Figura 6	– Banhistas em praia do Rio de Janeiro.....	53
Figura 7	– Detalhe da claquete durante as filmagens	65
Figura 8	– Detalhe das expressões dos entrevistados.....	67
Figura 9	– Vinicius Reis em enquadramento.....	69
Figura 10	– Veterano segurando fotografia.....	74
Figura 11	– O veterano Antônio de Pádua Inhan durante as gravações.....	83
Figura 12	– O veterano Fidelcino Figueira de Matos durante as filmagens	84

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 DOCUMENTÁRIO: UM CAMPO DE DISPUTAS	17
1.2 DOCUMENTÁRIO: UMA TENTATIVA DE DEFINIÇÃO.....	21
1.3 CONVENÇÕES DO CINEMA DOCUMENTÁRIO.....	23
1.4 A MEMÓRIA EM QUESTÃO: BREVES COMPREENSÕES DO CONCEITO NA HISTORIOGRAFIA	24
1.5 ESTADO DA ARTE	26
2 RÁDIO AURIVERDE: A FEB NA ITÁLIA (1991)	30
2.1 ANÁLISE DE FONTE	40
3 A COBRA FUMOU (2002)	56
3.1 ANÁLISE DE FONTE	63
4 O “LAPA AZUL”: OS HOMENS DO III BATALHÃO DO 11º R.I. NA II GUERRA MUNDIAL (2007)	78
4.1 ANÁLISE DE FONTE	83
5 SOBRE A TRÍADE DOCUMENTAL: O PONTO DE VISTA COMPARATIVO	94
5.1 CONTEXTOS E MOTIVAÇÕES	94
5.2 MODO DE REPRESENTAÇÃO DO REAL E ESTILO NARRATIVO.....	96
5.3 ESTILO NARRATIVO E ORIENTAÇÃO TEMPORAL	97
5.4 USO E APROPRIAÇÃO DE TESTEMUNHOS.....	98
5.5 DISTRIBUIÇÃO E ALCANCE DA DISTRIBUIÇÃO.....	99
CONSIDERAÇÕES FINAIS	105
REFERÊNCIAS	109
APÊNDICE A – FICHA TÉCNICA RÁDIO AURIVERDE (1991)	113

APÊNDICE B – FICHA TÉCNICA A COBRA FUMOU (2002)	114
APÊNDICE C – FICHA TÉCNICA O LAPA AZUL (2007).....	115
APÊNDICE D – TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA COM SYLVIO BACK.....	116
APÊNDICE E – TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA COM VINICIUS REIS.....	145
APÊNDICE F – TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA COM DURVAL LOURENÇO PEREIRA	159

INTRODUÇÃO

A guerra nunca deixa de imprimir marcas. Onde quer que ela ocorra, o cenário obedece a um padrão devastador: cidades destruídas, fome, desespero e incontáveis mortes. Sempre movida pela necessidade ou desejo de conquistar novos territórios, dominar populações ou obter influência e poder. Este é o retrato da guerra, em que os envolvidos – sejam eles civis ou militares – nunca saem ilesos. Em 1º de setembro de 1939, mais um conflito se iniciava, e pela segunda vez alcançava proporções globais.

A Segunda Guerra Mundial pode ser classificada como um dos acontecimentos mais importantes do século XX, quando grandes potências mundiais entraram em combate. Embora tenha sido declarada “oficialmente” em setembro de 1939, as origens do conflito remontam à chamada “Grande Guerra” (1914-1918), como ficou conhecida a Primeira Guerra Mundial. Os países envolvidos ainda sentiam os efeitos terríveis do conflito. Mesmo os vitoriosos, como a França e a Inglaterra, estavam dispostos a evitar a qualquer custo uma experiência semelhante. A Alemanha, vencida neste acontecimento e inconformada com o desfecho, viu seu ressentimento amplificado pelo fato de que, até junho de 1918, seus exércitos demonstrarem grande resistência e efetividade. A súbita ruína das forças alemãs fez com que a derrota parecesse ainda mais frustrante e inexplicável (BEEVOR, 2015, p. 8-9).

Nesse ínterim, a amargura que crescia entre os nacionalistas alemães alimentava o sonho de que um dia as humilhações sofridas com o resultado da guerra – que incluía a perda de territórios e pagamento de indenização – fossem revertidas. Com o desmantelamento da República de Weimar, um novo líder político surge na figura de Adolf Hitler, que ocupa o cargo de chanceler da Alemanha em 1933. Hitler, então, passa a eliminar com rapidez qualquer oposição em potencial, criando condições favoráveis para que o projeto de sua Alemanha ideal pudesse se concretizar.

Quando Hitler ascende ao poder, por intermédio do Partido Nacional-Socialista Alemão dos Trabalhadores, ou somente Partido Nazista, inicia-se um processo de enaltecimento da nacionalidade germânica e a perseguição sistemática aos judeus e aos comunistas alemães, sob a acusação de traírem o país na Primeira Guerra (FERRAZ, 2005, p. 10). Além disso, na perspectiva dos nazistas,

o povo alemão era dotado de uma supremacia racial e, em razão disso, deveria se tornar a nação dominante na Europa e no restante do mundo. Visando tais objetivos, Adolf Hitler procurou retomar os territórios perdidos na guerra anterior, ao mesmo tempo em que almejava conquistar outras localidades ocupadas por sociedades consideradas inferiores.

Quando a situação foi delineada, a Alemanha nazista ganhou auxílio de outras duas nações: Itália e Japão. A aliança estabelecida entre estes três países passou a ser conhecida como Eixo. Do lado contrário, Estados Unidos, União Soviética, China e Império Britânico eram os principais países que representavam as nações integrantes do bloco dos Aliados. Quando a guerra foi deflagrada, com a invasão da Polônia pelas tropas alemãs, o Brasil estava sob o autoritarismo do Estado Novo, comandado por Getúlio Vargas.

As relações diplomáticas entre Brasil, Alemanha e Estados Unidos foram marcadas pela ambiguidade. No período, o Brasil procurava acordos comerciais que proporcionassem a viabilidade da construção de uma siderúrgica e o abastecimento de produtos bélicos para as Forças Armadas, constituindo as principais metas estabelecidas pelo governo Vargas relacionadas à política exterior. Ao surgir a possibilidade dos alemães em atender as exigências do governo brasileiro, em troca da expansão dos negócios e o monopólio de fornecimento de determinados materiais, os estadunidenses se demonstraram apreensivos diante da aproximação entre Brasil e Alemanha (FERRAZ, 2005, p. 16).

Internamente, as preferências acerca das relações comerciais com os Estados Unidos e Alemanha estavam divididas no governo brasileiro (FERRAZ, 2005, p. 17-18). Algumas lideranças como os generais Eurico Gaspar Dutra e Góes Monteiro manifestavam apoio aos alemães, enquanto Oswaldo Aranha, o ministro das Relações Exteriores, defendia acordo com os Estados Unidos. Até mesmo Getúlio Vargas apresentava indícios de que incentivavam os regimes fascistas, aumentando a desconfiança dos estadunidenses em relação a algumas lideranças militares brasileiras. Em razão desta desconfiança, o envio de armas e a construção da siderúrgica – posturas ofertadas pelos estadunidenses em concorrência com a Alemanha - também foram adiados.

Diante da complexa situação que se configurava, Gambini (1977) destaca que Vargas soube manejar com destacável maestria, por determinado tempo, as pressões exercidas para definir apoio a uma das forças supracitadas. É

importante destacar que o Brasil era visto como um território militarmente estratégico e fornecedor de matérias-primas. Por essas razões, havia um esforço considerável tanto da Alemanha quanto dos Estados Unidos em manter relações com o Brasil.

Finalmente, as autoridades estadunidenses concordaram em fornecer o financiamento necessário para a construção da usina siderúrgica. Em troca, contavam com o apoio brasileiro na guerra. O acordo foi assinado em setembro de 1940, porém a entrega efetiva ocorreu somente em 1946, já findada a guerra. Embora a construção da Companhia Siderúrgica Nacional (CSN) tenha se tornado um símbolo do apoio brasileiro aos Aliados, Ferraz (2005, p. 20) nos recorda que apesar do “acordo para a siderúrgica tenha realmente indicado para que lado o Brasil poderia pender na guerra, o país permanecia professando, na prática, uma neutralidade ambígua que exasperava as autoridades estratégicas norte-americanas”.

O estado de neutralidade do Brasil chegou realmente ao fim quando, em 1941, navios mercantes brasileiros foram torpedeados no litoral do país por submarinos alemães, provocando centenas de vítimas fatais. O acontecimento acarretou uma série de manifestações populares exigindo o posicionamento do presidente em relação ao conflito. Finalmente, em 1942, Vargas declarou guerra ao Eixo e alinou-se às potências Aliadas (FERRAZ, 2012, p. 47). Getúlio Vargas, então decidiu que o país participaria ativamente da guerra, mobilizando o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) para criar as condições necessárias para obter o apoio da população. Neste contexto, o presidente optou por enviar um contingente expedicionário para o *front* de batalha.

Com a decisão de enviar uma força expedicionária, o plano original era o de mobilizar 60 mil homens, com três Divisões de Exército e uma Força Aérea. As tropas formadas seriam armadas, equipadas e treinadas pelas forças americanas e integrariam seu exército. No ano de 1943, mesmo com toda a propaganda realizada para conseguir voluntários, o Exército viu-se frustrado pelo número inexpressivo de homens que se apresentaram, somando 2.750 em meio a 2,4 milhões de jovens entre 21 e 26 anos. Dos voluntários, apenas 1570 foram aceitos e incorporados (FERRAZ, 2012, p. 53). Com a impossibilidade de constituir um exército com poucos voluntários, o governo decidiu pela convocação, reunindo cerca

de 25 mil homens oriundos de várias regiões, a maioria deles do sul e sudeste do país¹ (TRALDI e RODRIGUES, 2017, p. 244-253).

Ao chegarem à Itália, os expedicionários tornaram-se testemunhas oculares dos horrores da guerra, carregando consigo experiências da frente de combate que marcaram definitivamente suas memórias. Expostos a condições extremas como frio, alimentação precária e medo iminente da morte, estes homens combateram forças do Eixo realizando importantes conquistas - em especial a tomada de Monte Castelo, localizado a oeste de Bolonha. Apesar do retorno glorioso ao país, marcado por solenidades e festas, a reintegração dos veteranos à sociedade revelou-se mais complexa do que o esperado. Os ex-combatentes traziam consigo as chagas da guerra, tornando a volta às atividades cotidianas mais difícil. Como esquecer das experiências do front e seguir o curso da vida? Além disso, a população, que não estava preparada para lidar com os veteranos, logo passou a se desinteressar pelas histórias desses homens, condenando-as ao rio do esquecimento.

Com o fim da guerra, foram feitos documentários que narravam os episódios da participação brasileira na Segunda Guerra Mundial, tornando-se uma das maneiras mais frequentes de relatar os acontecimentos vividos nas trincheiras e perpetuar a memória dos combatentes. Cada um deles pode ser classificado em uma das quatro articulações da memória da FEB distinguidas por Tomaim (2008, p. 7), situadas temporalmente: “a memória ‘enquadrada’ de 1944/45; a memória ‘emprestada’ de 1960/70; a memória ‘atacada’ de 1980/90 e a memória ‘em combate’ de 2000”. Conforme o autor, a primeira fase caracterizou-se por fabricar a imagem da FEB vitoriosa. Na concepção de Furhammar e Isaksson (1976, p. 161) “em períodos diferentes o cinema tem sido usado para construir um ídolo, uma liderança ou para reforçar uma imagem aceita [...]”. Nesse primeiro momento, é possível inferir que o cinema foi utilizado como instrumento para a consolidação da efígie dos soldados brasileiros destacando a ideia do soldado destemido, disposto a sacrificar sua vida por seus ideais.

Sequencialmente, com a tomada do poder pelos militares e a ocupação da presidência pelo febiano Humberto Castello Branco, tentou-se

¹ Conforme os autores, a maior parte do corpo expedicionário era integrada por homens do sul e sudeste em função das melhores condições de vida e saneamento. Grande parte das reprovações foram decorrentes da falta de dentição.

“emprestar” as memórias triunfantes da FEB na campanha da Itália, evocando-se as conquistas anteriores contra o nazifascismo para combater na década de 1960/70 o novo inimigo comunista. Contudo, a luta contra o comunismo acabou gerando um sentimento antimilitarista entre as décadas de 1980/90, atingindo uma parcela do grupo de intelectuais do período “que não só desprezou a história militar como também ‘atacou’ aquela memória laudatória da FEB de 1944/45 que tanto serviu ao regime militar” (TOMAIM, 2008, p. 7). Produções controversas como o livro do jornalista William Waack *As Duas Faces da Glória* (1985) e o documentário *Rádio Auriverde* (1991) demonstram esses ressentimentos ao desvelar o desempenho da FEB no Teatro de Operações italiano, classificando produções que percorrem sentido contrário como “ufanistas” ou “chapa branca”.

A última etapa descrita por Tomaim é denominada memória “em combate”, situada nos anos 2000. De acordo com o autor, é neste período que se retoma a produção de filmes documentários sobre a FEB e os ex-combatentes, numa ação de resistência contra a negação e o esquecimento. As produções deste eixo buscam resgatar as memórias traumáticas, as opiniões dos veteranos sobre a guerra, as adversidades enfrentadas e o choque cultural ao chegarem a um país que pouco se assemelhava ao Brasil. Nesse contexto, pois, os documentários *A Cobra Fumou* (2002) e *O Lapa Azul* (2007) encontram-se inseridos.

Como citado anteriormente, com o término da guerra, os filmes documentários tornaram-se um “lugar de memória” e a memória, conforme Nora (1993), “é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; a história, uma representação do passado”. Porém, lutar contra o esquecimento ao mesmo tempo em que rememorar é uma difícil tarefa, constitui um desafio àqueles que sobreviveram às trincheiras. Ferraz (2012) nos recorda que, após as festividades que se iniciaram com o retorno dos expedicionários ao país, estes homens passaram por um difícil processo de reintegração, no qual foi impossível voltar normalmente às atividades que ocupavam antes de embarcarem para a guerra. Depois da luta que travaram na Itália, os ex-combatentes agora teriam que enfrentar as dificuldades da retomada do convívio social. Logo, os veteranos perceberam que não encontravam assistência no país ao qual deram seu tributo de sangue.

Assim que o veterano Humberto Castello Branco assume a presidência do país, os ex-combatentes tiveram esperança de que o novo presidente

reconhecesse a luta da FEB, que em anos anteriores havia batalhado pela salvaguarda da democracia na Itália. Conforme ressalta Ferraz, Castello Branco deixou claro em discursos presidenciais a associação do seu grupo - que iniciava um novo período de governos e a memória da FEB, vinculando a imagem do ex-combatente com o sistema político instituído em abril de 1964 (FERRAZ, 2012, p. 282-3). No entanto, as reivindicações dos expedicionários não foram atendidas por completo e a luta pelo reconhecimento das batalhas vencidas continuava. Mesmo que as associações de ex-combatentes permaneçam em atividade hodiernamente, afigurar-se-ia razoável garantir que as experiências e relatos desses homens tanto em território estrangeiro, quanto no retorno ao Brasil, cheguem às futuras gerações.

Observando-se tais articulações, buscamos por meio desta pesquisa analisar três documentários sobre a participação brasileira na Segunda Guerra Mundial: *Rádio Auriverde* (1991), *A Cobra Fumou* (2002) e *O Lapa Azul* (2007), com o objetivo de identificar seus respectivos papéis na construção da memória social deste evento. A partir disto, almejamos compreender o processo de produção e as forças que intervêm na confecção, distribuição e recepção de um filme documentário no Brasil - mais especificamente aqueles relacionados à atuação dos ex-combatentes-, delineando-se como cada documentário contribuiu para a construção, manutenção ou negação da memória da Força Expedicionária Brasileira.

No primeiro capítulo, buscamos traçar um panorama sobre o surgimento deste gênero no campo cinematográfico, discernindo as especificidades que caracterizam o documentário. Ato contínuo, procuramos traçar paralelos com obras distintas que tratam sobre a Segunda Guerra Mundial, identificando como essas produções trabalham a construção memorialística entre os veteranos. Tomando estes pontos de análise como referencial, procuramos reunir alguns posicionamentos de como a própria memória é compreendida no campo da História. Por fim, apresentamos um breve contexto sobre a indústria cinematográfica no Brasil e no mundo durante e no pós-guerra, articulando as produções brasileiras com estudos existentes no âmbito acadêmico.

No segundo, terceiro e quarto capítulo, analisamos os aspectos internos e externos de *Rádio Auriverde* (1991), *A Cobra Fumou* (1992) e *O Lapa Azul* (1993) respectivamente, que compreendem as fontes sobre as quais nos debruçamos neste trabalho. Aqui, o texto pode ser dividido em duas partes. A primeira dedicada ao contexto de produção, angariação de recursos e outros dados

sobre a montagem e finalização dos documentários. E a segunda, empenhada em identificar os elementos elegidos pelos cineastas para a composição de seus filmes, contribuindo para a estrutura da linha narrativa escolhida.

Para a escrita dos capítulos citados no parágrafo anterior, boa parte das informações acerca do contexto de produção, orçamento e outras referências foram obtidas através de entrevistas, realizadas de formas distintas. A primeira, com Sylvio Back, ocorreu em 28 de agosto de 2017 de modo presencial. Na ocasião, entrevistamos o diretor no prédio em que reside, localizado em Botafogo no Rio de Janeiro. Com um pouco mais de duas horas de duração, Back nos forneceu informações pontuais sobre as interferências e caminhos traçados durante a elaboração de seu longa-metragem. Ao final de seu depoimento, o cineasta nos ofereceu para empréstimo recortes de jornal, críticas e entrevistas relacionadas à Rádio Auriverde, material que recolheu desde o lançamento do filme até o referido dia.

A segunda entrevista, realizada no dia 14 de fevereiro de 2019 com Durval Lourenço Pereira foi gravada pelo recurso de áudio do aplicativo *WhatsApp*, durando aproximadamente uma hora. Considerando que a entrevista feita dessa forma não apresenta a mesma dinâmica que a presencial, deve-se ter em vista que o depoente teve maior tempo para elaborar e articular suas repostas, inibindo em parte a espontaneidade do depoimento. Outro obstáculo encontrado nessa forma de registro é o fato de que, pela ausência do diálogo em tempo real, algumas questões de aprofundamento e novas perguntas suscitadas pela resposta imediata do entrevistado, não puderam ser realizadas, em decorrência da natureza do modelo de entrevista.

O último depoimento foi gravado no dia 24 de maio de 2019 com Vinicius Reis, feito pelo aplicativo *Skype* com duração de uma hora e meia. Nessa forma de interação, grande parte do movimento de uma entrevista é preservado, em razão da simultaneidade do diálogo oportunizada pelo próprio aplicativo. Além das perguntas feitas ao diretor, Reis complementou as informações dadas com outros detalhes e peculiaridades referentes ao *A Cobra Fumou*. Todas as entrevistas foram norteadas por um roteiro comum de perguntas com a adição de questões específicas sobre cada obra. Desta forma, procuramos preencher as lacunas encontradas durante nossas pesquisas e que não puderam ser obtidas por outros meios e fontes.

Por fim, no quarto e último capítulo, comparamos os pontos comuns existentes nos documentários. Utilizando categorias de análise, cotejamos nossas fontes para acentuar as diferenças e semelhanças existentes nos três longas-metragens, com o intuito de visualizar tais produções num panorama mais amplo, identificando o papel que cada uma ocupa no processo de construção da memória da Força Expedicionária Brasileira, destacando os mecanismos mobilizados para executar esta função.

Nas próximas páginas adentraremos no complexo campo do cinema documentário, desvelando as relações estabelecidas entre as escolhas estéticas, a construção do roteiro e o contexto das fontes supracitadas, resultando em obras que fazem parte da construção da memória da Força Expedicionária Brasileira.

1. DOCUMENTÁRIO: UM CAMPO DE DISPUTAS

Popularizado através do meio televisivo, o documentário revela-se uma fonte complexa para aqueles que se dedicam ao seu estudo. Suas origens remontam à segunda metade do século XIX, quando a fotografia e sequencialmente o cinema, foram utilizados para registros no meio científico, entendidos como um instrumento de reprodução do real e, portanto, de comprovação de evidências. Já no século XX, o cinema passa a ser utilizado como mecanismo de propagação científica e educativa, sendo amplamente empregada por regimes autoritários que surgiram no decorrer dos anos de 1930 (TOMAIM, 2014, p. 19).

Em função de suas raízes ligadas ao cientificismo, a ideia mais comum acerca do filme documentário é a de que este tipo de filme sempre está relacionado aos conhecimentos específicos e sempre exerce a função de levar algum tipo de informação histórica ou científica ao seu espectador. Tal concepção pode ser considerada equivocada pelo fato de que até mesmo as fronteiras entre a ficção e o documentário são frágeis, imbricando-se o tempo todo.

Nos anos de 1960, dois movimentos de documentarismo começaram a ganhar forma, impulsionados pelo surgimento da sincronização do som com as imagens: o *cinema verdade* na França e o *cinema direto* nos Estados Unidos. A primeira vertente sugeria uma abordagem do real em que a presença do cineasta seria atuante no processo de filmagem, revelando ao espectador a relação interativa entre o documentarista e o mundo vivido. Na segunda vertente, a do cinema direto, a proposta era a de minimizar a presença do idealizador, de forma a interferir o mínimo possível nas filmagens, carregando um posicionamento de observação do ambiente. Nesta perspectiva, há a tentativa de apagar a figura do indivíduo que opera a câmera, como se esse exercício fosse capaz de capturar o vivido em sua essência. (TOMAIM, 2015, p. 14).

Na mesma década, a mudança no foco do cinema, das evidências para as testemunhas, transmuta o objeto central do cinema documentário. Gauthier aponta essas inversões, revelando uma nova dinâmica

A partir dos anos 60, o cinema dotado de fala interessa-se não mais apenas pelos vestígios [...], mas sim pelas testemunhas, cuja memória frágil ainda podia ser consultada. O interesse não está na verdade – a não ser para a pesquisa histórica -, mas no próprio

funcionamento da memória, considerada uma manifestação da vida que funda a personalidade e o imaginário dos indivíduos e dos grupos. Sua força é, ao mesmo tempo, sua fraqueza, pois ela dinamiza a ação em detrimento da busca intratável da verdade. A história é conhecimento, o documentário é memória; a testemunha é raramente libertada de suas lembranças, e tenta, no mais das vezes, revisita-las (GAUTHIER, 2011, p. 245).

A partir dos anos de 1970, as produções cinematográficas passaram por um longo processo que resultaram em sua admissão como objeto histórico (KORNIS, 1992, 237). Apesar de constituírem-se como rica fonte de pesquisa, houve certa resistência por parte dos historiadores em utilizá-las como objeto de estudo. Algumas problemáticas resultantes do cinema, como a questão da representação do real, configuraram-se como obstáculos para sua adoção no meio acadêmico. Todavia, alguns pesquisadores defendem o uso de produções cinematográficas como fonte de análise, considerando que elas preservam os vestígios históricos da época em que foram filmadas, bem como da temática que procuram representar, incitando a reflexão do historiador sobre dilemas do tempo e discussões similares. Sobre tais aspectos Lagny afirma que

No que concerne às afirmações de princípio, consideramos que, prestando testemunho sobre o passado do qual elas conservam vestígios, as imagens cinematográficas ascendem com pleno direito ao estatuto de documento histórico. [...] Os filmes, pois, nos levam a repensar a historicidade da própria história, através da reflexão que eles impõem sobre as modalidades de narrativas, assim como a propósito da questão do tempo, tanto quanto a propósito da relação entre realidade e representação, verdade e ficção na história (LAGNY, 2009, p. 100).

Compondo o universo cinematográfico, o documentário se insere no imaginário social como um gênero dotado de mais seriedade, no sentido de aproximar-se com maior intensidade daquilo que consideramos como “real”. Através dele, como propõe Lagny, podemos verificar juntamente com outros aspectos, as discussões históricas implícitas em tais produções, procurando desvendar o porquê de alguns assuntos serem tratados através deste gênero e outros serem direcionados para formas alternativas de abordagem.

Para tentar responder estas indagações, é preciso voltar-se à linguagem cinematográfica elegida pelo cineasta. Ferro (2010) aponta que a linguagem, as técnicas e estéticas escolhidas pelo documentarista revelam

informações precisas sobre a intenção que deseja alcançar através desta fonte audiovisual. Assim, o uso de determinada fotografia, trilha sonora e outros elementos seriam maneiras de intervenção no mundo social, que atuariam em prol das suas “ideologias”. Desta forma, através das análises destes aspectos é que se tornam evidentes os propósitos de determinada produção, bem como o possível público-alvo a que ela se destina.

Morettin (2003, p. 38) aprofunda essas interpretações, frisando que a decodificação do cinema não deve limitar-se “às leituras feitas da obra, como as expressas nas críticas de época e nas falas do diretor, mas ao sentido que emerge de sua estrutura”. Assim, o autor alega que o intuito ao analisar a obra não é fazê-la revelar um sentido “inconsciente”, mas sim esmiuçar o filme e verificar como o seu sentido é construído, iterando as vias percorridas pela narrativa, considerando as tensões advindas da combinação de variados tipos de signos da técnica discursiva. Só então, é possível “desvendar os projetos ideológicos com os quais a obra dialoga [...] sem perder de vista sua singularidade dentro de seu contexto” (MORETTIN, 2003, p. 40)

Entretanto, a leitura completa do filme só pode ser realizada ao considerarmos os aspectos internos e externos à obra. O primeiro refere-se aos elementos dos símbolos audiovisuais que atribuem forma ao produto. O segundo relaciona-se às temporalidades. Conforme afirmam Mombelli e Tomaim (2014, p. 3) “é preciso levar em conta a época que o documentário retrata, o período econômico, social, cultural em que ele é produzido, e o tempo da arte, que se refere ao movimento do cinema ao qual os filmes fazem parte”. Neste caso, a análise dos pontos externos relacionados ao documentário escolhido, torna-se mais relevante, porque o contexto da produção reflete de forma direta em seu conteúdo.

Acerca dos aspectos internos, Mombelli e Tomaim (2014, p. 4) indicam que neste primeiro momento é imprescindível examinar os componentes constitutivos do audiovisual, desmembrando as partes do todo e observando-as separadamente. Nesta lógica, o processo parte da divisão e descrição “dos planos, das sequências, dos enquadramentos, das cenas, dos ângulos, dos sons, da composição de quadro”, retornando para a reconstituição dos elementos perscrutados, proporcionando uma visão das partes em relação ao todo. Já a análise externa abarca o contexto e situações aos quais os documentários percorreram durante sua produção. Penafria (2009, p. 07 *apud* MOMBELLI;

TOMAIM, 2014, p. 04) assinala que a análise externa classifica o filme como “resultado de um conjunto de relações e constrangimentos nos quais decorreu a sua produção e realização, como seja o seu contexto social, cultural, político, económico, estético e tecnológico”, utilizando outros métodos como pesquisas documentais e bibliográficas que complementem a interpretação fílmica.

Ainda que esta fonte traga inúmeras contribuições e possibilidades de análise, o historiador que se debruça sobre as imagens cinéticas deve questionar alguns pontos, convergindo às reflexões acerca da representação do real: “O que a imagem reflete? Ela é a expressão da realidade ou é uma representação? Qual o grau possível de manipulação da imagem?” (KORNIS, 1992, p. 237). Tais indagações possibilitam nortear o complexo trabalho com o documentário, que na década de 1990 começou a ser reconhecido e utilizado em estudos históricos.

Com o avanço das pesquisas metodológicas nesta área, destacamos a importância de ter em mente que “hoje se admite que a imagem não ilustra nem reproduz a realidade, ela a reconstrói a partir de uma linguagem própria que é produzida num dado contexto histórico” (KORNIS, 1992, p. 238). A partir desta afirmação, pode-se inferir que todo documentário é fruto da concepção e interpretação do cineasta sobre a temática abordada. Dentre as reflexões propostas pela autora, as correlações entre realidade e ficção também permeiam os questionamentos acerca da definição do documentário.

Para esta pesquisa, optamos analisar os aspectos externos - que compreendem o contexto de produção, angariação de recursos, seleção de depoentes ou de material de arquivo feito pelos diretores, entre outras informações - e os aspectos internos - que abrangem as escolhas estéticas, trilhas sonoras e enquadramentos. Na verificação dos primeiros pontos, utilizamos majoritariamente as entrevistas feitas com os cineastas, complementando quando possível, com outras fontes. Para a segunda categoria, elegemos a análise por cenas, ou seja, um conjunto de planos que acontecem no mesmo lugar e no mesmo momento, procurando identificar os elementos mobilizados pelos diretores para a construção de suas respectivas narrativas.

1.2 DOCUMENTÁRIO: UMA TENTATIVA DE DEFINIÇÃO

Conforme Nichols (2005, p. 26) todo filme, independentemente do grau ficcional de seu conteúdo, é um documentário. No entanto existem duas espécies de filmes: documentários de satisfação de desejos e documentários de representação social. O primeiro é o que chamamos de ficção. Através dele podemos demonstrar de forma concreta nossas aspirações, medos e aquilo que habita nosso imaginário. O segundo denominamos de não-ficção. Como o próprio nome sugere, esta categoria fílmica abarca um mundo que já ocupamos, compartilhando a substância da qual é feita a realidade social, a partir da seleção de conteúdos realizada pelo cineasta. Os documentários de representação social também podem expressar reivindicações e afirmações, os pontos de vista do diretor e fundamentos relativos ao mundo como o conhecemos, ampliando nossas perspectivas.

Ainda que haja esta separação clássica proposta por Nichols, Ramos (2001, p. 02) afirma que há uma disparidade persistente entre teóricos da área no que diz respeito à conceituação do documentário, entendido como uma esfera específica. Para alguns autores, não há uma separação clara entre o filme ficcional e o não ficcional, em função das frágeis fronteiras que as delimitam, confundindo definições. Segundo Ramos (2001, p. 03), este discurso contorna a ética exigida pelo documentário, alegando a impossibilidade de uma representação objetiva do real e reforçando o pensamento contemporâneo que fragmenta a subjetividade.

Dentre aqueles que compreendem o documentário como esfera definida, há alguns teóricos chamados pelo autor de “cognitivistas-analistas”, que acreditam na possibilidade mais firme e precisa entre o documentário e seus limites com a ficção. Neste eixo, o foco desloca-se “da preocupação [...] com o posicionamento subjetivo, em direção a uma análise da enunciação documentária dentro de parâmetros conceituais próximos da lógica formal” (RAMOS, 2001, p. 04). Alguns pesquisadores inseridos na lógica analista dedicam-se a resgatar o conceito de “verdade” na representação documentária².

Dentro deste eixo de pensamento analítico, se inserem duas posições adicionais: o de “proposição assertiva” e o de “indexação”. Os teóricos

² Cf. RAMOS, 2001, p. 04.

desta primeira linha defendem que o documentário funciona como portador de afirmações sobre a realidade, trazendo saberes sobre o universo elegido ao espectador. Estas asserções podem vir na forma de afirmações contidas em entrevistas ou narrativas em voz *over*. Ramos (2001, p. 06) pondera nesta que nesta perspectiva, a narrativa resgatada pela produção fílmica, compreendida pelo autor como uma história contada por imagens, deve manter relação com a realidade na medida em que o sujeito seja o sustentáculo da representação.

No segundo eixo, o de “indexação”, o documentário exerce uma função prática, em que o espectador possui conhecimentos prévios sobre o que irá assistir e, portanto, a fruição do filme ocorre em razão deste saber antecipado. Abaixo, o fluxograma permite visualizar de melhor forma as ramificações que se originaram da proposta de definição do gênero.

Figura 1. Ramificações conceituais do documentário.



Fonte: produzido pela autora.

Como podemos observar, as tentativas de definição de documentário são fluídas e moldáveis. Neste sentido, é possível afirmar que mesmo modificando e distorcendo a realidade ou exercendo a função de propaganda, o filme ainda pertence a esta categoria. O que precisamos levar em conta é a “intenção documentária” do diretor, se ele apresenta o mundo vivido em seu filme de forma assertiva e intencional ao espectador, e não como uma fantasia (TOMAIM, 2015, p.

38). A partir disso, o documentário procura explorar novos ângulos do tema em questão, tencionando convencer e induzir o audiente que o conteúdo por ele ofertado é verdadeiro, e por essa razão, podemos acreditar nele (TOMAIM, 2015, p.37).

1.3 CONVENÇÕES DO CINEMA DOCUMENTÁRIO

Com o passar do tempo, o documentário atingiu uma identidade própria, sintetizada por três elementos principais: registro *in loco*, ponto de vista e a criatividade. De acordo com Tomaim (2015, p. 87), referenciando a pesquisadora Penafria, a primeira destas características refere-se ao uso de imagens capturadas no local elegido para filmagens, desde que não sejam gravadas em um estúdio. O segundo concerne ao fato de que o material reunido pelo cineasta é sempre resultado de sua intervenção, sendo assim uma interpretação da realidade. E o terceiro diz respeito ao trabalho criativo realizado pelo diretor. Com o material em mãos, o documentarista vê-se diante da possibilidade de desconstruí-lo, desvelando a realidade com a qual está lidando.

Como vimos, dentre os atributos que os classificam, os documentários seguem algumas convenções: “registro *in loco*, não direção de atores, uso de cenários naturais, imagens de arquivo, etc.” (MELO, 2002, p. 25). Embora estes mecanismos sejam aplicados para garantir autenticidade ao conteúdo veiculado pelo documentário, estas convenções não lhe são exclusivas, podendo ser adotadas por filmes ficcionais. Em contrapartida, alguns autores como Nichols (2005, p. 48) asseguram que os documentários não adotam uma regra fixa de técnicas, como também não apresentam um único tipo de formas e estilos. As abordagens estão constantemente em teste e podem ser aplicadas por outros diretores ou abandonadas. Por meio das discussões apresentadas, pode-se perceber que o documentário se constitui como campo de disputas e argumentos divergentes, em que a escolha das proposições mais adequadas deve ser realizada pelo pesquisador.

1.4 A MEMÓRIA EM QUESTÃO: BREVES COMPREENSÕES DO CONCEITO NA HISTORIOGRAFIA.

As lembranças e os esquecimentos são componentes importantes da nossa identidade. As experiências de cada indivíduo não são o que nos constitui, mas sim, as lembranças que temos delas. A memória, então, torna-se um receptáculo de nossa essência, capaz de enfraquecer ou deixar mais fortes os laços com os quais a compartilhamos. No campo da História, a discussão sobre a natureza da memória e da rememoração tem sido primordial para o entendimento da construção da identidade individual e coletiva. Le Goff (2003, p. 419) aponta que essencialmente, a memória exerce um conjunto de funções psíquicas que auxiliam o homem a “atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas”. Nesta perspectiva, nossas ações podem ser reavaliadas através da rememoração, com as lentes do presente. Através dessa atividade, podemos refletir sobre os acontecimentos passados e ponderar sobre as emoções e reações vividas.

Questionando-se também a respeito da memória, o filósofo francês Ricoeur parte de uma primeira pergunta: seria ela individual ou coletiva? Para ele, a memória teria um caráter essencialmente privado. Ricoeur (2007, p. 107-108) defende seu ponto de vista a partir de três proposições: a primeira aponta que as memórias são individuais porque são intransferíveis. Minhas memórias não são as suas e mesmo que presenciássemos a mesma cena, nossas percepções a respeito dela também seriam diferentes. A segunda, que o vínculo da consciência com o passado reside na memória. Ainda que as lembranças possam ser confusas e esparsas em certa medida, a memória é capaz de percorrer e remontar no tempo, sem que nada a impeça neste movimento. Por fim, é à memória que está vinculado o sentido da orientação na passagem do tempo. Por meio dela, temos obtemos a noção de anterioridade e posterioridade, ciclo e linearidade.

Alicerçadas nas memórias individuais é que florescem as memórias coletivas. Alguns teóricos acreditam que elas surgem entre determinados grupos para cumprir uma função social. Analisando as relações de poder presentes na memória construída coletivamente Le Goff reitera que

[...] a memória coletiva foi posta em jogo de forma importante na luta das forças sociais pelo poder. Tornar-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos

grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores destes mecanismos de manipulação da memória coletiva. (LE GOFF, 2007, p. 422)

Independentemente do grupo ao qual pertençam, os indivíduos sentem a necessidade de serem lembrados pela humanidade, não só pelo receio do esquecimento, mas sim pelo desejo de reconhecimento e valorização. Neste ponto, esta premissa aproxima-se da memória da FEB. Quando retornaram ao país, comemorações e festividades foram realizadas em função de suas vitórias na campanha da Itália. Entretanto, após as recepções, os veteranos tiveram que enfrentar mais uma batalha diante da dificuldade de reintegração na sociedade. Marcados pelos traumas da guerra, os veteranos não receberam assistência adequada do governo brasileiro, seja ela financeira ou psicológica, dificultando ainda mais a readaptação do grupo (FERRAZ, 2012). O receio do esquecimento social resultou na aproximação de muito desses homens, a favor de uma memória compartilhada que pudesse manter viva suas experiências no front.

No sentido de elaboração da memória coletiva, Halbwachs (1990) afirma que essa composição é importante para manter a coesão interna e defender as fronteiras daquilo que um grupo tem em comum. O autor sugere que a memória construída em conjunto reforça a coesão social, não pela coerção, mas pela adesão afetiva ao grupo, constituindo uma "comunidade afetiva". Halbwachs (1990, p. 51) defende que a respeito da relação da memória individual e coletiva, a segunda extrai sua força e duração da estrutura do conjunto, enquanto os indivíduos são pertencentes a um grupo.

As lembranças que fazem parte deste aglomerado de memórias comuns variam na intensidade em que aparecem para cada um deles. Neste sentido, o autor afirma que "[...] cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda conforme o lugar que ali eu ocupo, e que este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com outros meios" (HALBWACHS, 1990, p. 51). Por mais que cada expedicionário eleja determinadas lembranças com grau maior ou menor de importância, é desta forma que os mesmos se veem unidos, ligados pela experiência das trincheiras, pois somente aqueles que vivenciaram e viram com seus próprios olhos as condições desumanas da guerra, são capazes de compreendê-los na totalidade.

No entendimento de Tedesco (2014, p. 38) a memória pode ser entendida como um ajuntamento de imagens acompanhadas de referências temporais, numa tentativa contínua de recuperar uma sensação ou um conhecimento passado. Por esta razão, afirma o autor, o exercício de lembrar é sempre uma ação deliberada da mente, buscando uma expressão coletiva ou individual. Ainda que as respostas de nossas buscas resultem em apenas fragmentos e resíduos do passado, o historiador pode lhes conferir solidez. Tedesco (2014, p. 103-104) bebendo da fonte de Ferrarotti, também destaca o caráter da memória na construção da identidade do indivíduo e sua integração na sociedade. Neste seguimento, para os autores a memória desempenha um papel imprescindível em sua experiência social e na mediação simbólica dessa experiência, derivando na visão que o próprio indivíduo tem de si.

Com a possibilidade de registrar relatos ou mesmo acontecimentos através de uma câmera, os filmes que trabalham com a seara da memória mantêm dinâmica da lembrança e do esquecimento - como visto nos autores discutidos – possibilitando ao espectador analisar suas especificidades. Nos capítulos seguintes, veremos como a questão da memória é utilizada, moldada ou até mesmo questionada nas fontes analisadas, tornando o filme documentário um encontro de águas: a da memória e de seu registro.

1.5 ESTADO DA ARTE

Como dito anteriormente, antes mesmo do final da guerra, o uso de documentários tornou-se constante nas representações das tropas em ações nas frentes de combate. Mais do que representar, o cinema documentário ocupou-se em consolidar uma versão da História: a dos Aliados. A Segunda Guerra Mundial acarretou mudanças no setor cinematográfico, criando iniciativas governamentais que elevassem o moral das tropas. Com o ataque japonês à base naval de Pearl Harbor e a entrada dos Estados Unidos no conflito, diretores como Frank Capra, John Ford, William Wyler, John Huston e George Stevens foram convocados para trabalhar diretamente sob a orientação do Chefe do Estado Maior, o general George Marshall (HARRIS, 2016).

Frank Capra por exemplo, recebeu o desígnio de produzir uma série de filmes de caráter factual e informativo que explicasse aos soldados por que e por

quais princípios estavam lutando (CAPRA, 1971). A série de filmes foi intitulada *Why We Fight* e procurava justificar o envolvimento do Exército estadunidense, ao mesmo tempo em que objetivava estimular o comprometimento dos soldados e posteriormente da população no conflito. Filmes como *Vitória no Deserto* (1943), dirigido por David MacDonald e Roy Boulting e *A Batalha de San Pietro* (1945) dirigido por John Huston seguiam nesta mesma linha e já tratavam das batalhas da Segunda Guerra antes mesmo que o conflito tivesse seu desfecho.

Do lado contrário, o Eixo também reuniu forças na promoção de filmes de propaganda. Com o intuito de fortalecer o apoio da população e atrair novos defensores do governo, obras como *O S.A. Brand* (1933), *Triunfo da Vontade* (1935), *Olympia* (1938), *O Judeu Eterno* (1940), *Os Rothschilds* (1940) e *Judeu Suss* (1940) integravam uma gama cinematográfica que correspondiam a estes objetivos (ROQUE, 2019, p. 42-43). *Triunfo da Vontade* (1935), dirigido por Leni Riefenstahl tornou-se referência entre os filmes de propaganda política pelas técnicas utilizadas e que mais tarde, influenciaria outros documentários, filmes e comerciais.

No Brasil, produções semelhantes demoraram para encontrar suporte necessário para que alavancassem na indústria cinematográfica. Neste contexto, os primeiros filmes sobre a Força Expedicionária Brasileira foram no âmbito ficcional: *O Brasileiro João de Souza* (1944); *Asas do Brasil* (1947); *Sangue, Amor e Neve* (1958); *Eles Não Voltaram* (1960) e *Por um Céu de Liberdade* (1961). *A Estrada 47* (2013) e *Homens da Pátria* (2015) constituem as produções mais recentes nesta categoria (ROQUE, 2019, p. 55). Dentre eles *Sangue, Amor e Neve* (1958) destaca-se por concentrar a expressão dominante acerca da memória da FEB no período do pós-guerra. Dirigido por Jeronimo Gerbelotti, a obra foi uma adaptação do livro homônimo escrito pelo veterano Waldir Magalhães Pires. Ainda que tenha sido produzido no final dos anos de 1950, o filme carrega o discurso da etapa “memória enquadrada” de 1944/45, tendo como mote a figura do soldado brasileiro implacável e destemido.

Avançando temporalmente, *Rádio Auriverde* (1991) de Sylvio Back rompe com as fases anteriores, pautando-se no matiz antimilitarista, resultado de uma geração profundamente marcada pelos efeitos da ditadura militar. As produções nesse estágio caracterizam-se por estabelecerem uma tentativa de negar a memória laudatória da FEB, tendo em vista a associação da imagem desta última com a dos

próprios militares. Obras conduzidas por este viés teriam como verdadeiro alvo a instituição militar, e não os veteranos.

Nos anos 2000, os filmes sobre a FEB começaram a ganhar espaço, ocupando um novo papel, o de reverenciar a sua memória. Em uma constante diligência de combater o esquecimento massivo das ações dos ex-combatentes, filmes como *A Cobra Fumou* (2002), *O Lapa Azul* (2007) e *U-507* (2008) foram feitos. Percorrendo a mesma linha narrativa, a partir de 2010 as produções sobre o tema se intensificaram. *Soldados da Borracha* (2011), *Não Permita Deus que Eu Morra Sem que Eu Volte para Lá* (2011) *O Peso da Guerra* (2012), *Abrasivo* (2013), *Que Falta me Fez* (2014), *O Caminho dos Heróis* (2014), *Homens da Pátria* (2015), *Navalha* (2016), *Batismo de Fogo* (2016), *Liberatori* (2017) e *V de Vitória* (2019) compõe os principais documentários sobre o Brasil e a Segunda Guerra Mundial nesta última década, somando praticamente uma produção por ano.

Na esfera acadêmica, destacamos os livros *A Cobra Vai Filmar* (2019) de Daniel Mata Roque e *Documentário e o Brasil na Segunda Guerra Mundial* (2014) de Cássio dos Santos Tomaim como as principais referências de análise cinematográfica de filmes sobre a FEB, no âmbito ficcional e documentário, respectivamente. Em sua obra, Daniel Mata Roque compila os filmes ficcionais produzidos acerca da participação brasileira na campanha da Itália, traçando um panorama do *cinema de guerra* no Brasil e no contexto Mundial. A partir disso, o autor analisa detalhadamente *Sangue, Amor e Neve* (1958) e *A Estrada 47* (2013) classificados em campos opostos – obras mobilizadoras e pacifistas, enquadrados na proposta de subdivisão de filmes de guerra do historiador Francisco Carlos Teixeira da Silva.

Tomaim ocupou-se em verificar obras do cinema documentário, tomando como fonte de análise *Rádio Auriverde* (1991), *Senta a Pua!* (1999), *A Cobra Fumou* (2002) e *O Lapa Azul* (2007). Em seu livro, resultado de sua tese de doutorado na Universidade Estadual Paulista (UNESP), o pesquisador buscou evidenciar os “constantemente trabalhos de atualização da memória no pós-guerra” a partir das representações presentes nestas produções cinematográficas (TOMAIM, 2014, p 19). O trabalho também perpassou por campos que exigiram cautela nas reflexões, como o das questões sobre memória, identidade e (re)sentimentos, se estabelecendo como pontos-chave das discussões contidas no livro.

No presente trabalho, selecionamos *Rádio Auriverde* (1991), *A Cobra Fumou* (2002) e *O Lapa Azul* (2007), que embora tratem do mesmo assunto, as escolhas designadas por cada diretor para compor suas narrativas, trilham caminhos diferentes. Visando que o cinema documentário oferece expressiva contribuição para manter a memória da FEB viva e valorizar as ações dos ex-combatentes, é importante que haja estudos sobre tais obras. Também é necessário considerar que pesquisas neste campo ainda são poucas. Como afirma Tomaim (2008, p. 293) há várias possibilidades que não são exploradas no meio cinematográfico e pesquisas dessa natureza são importantes para propagar as dimensões do conflito e experiências destes homens que deixaram seu país para lutar em terras estrangeiras.

2. RÁDIO AURIVERDE: A FEB NA ITÁLIA (1991)

Dirigido por Sylvio Back, *Rádio Auriverde*³ foi lançado oficialmente em 1991. Produzido em 35mm, o filme tornou-se conhecido pelas polêmicas geradas em torno de seu conteúdo, mobilizando a opinião de ex-combatentes, jornalistas, críticos e demais espectadores. O longa-metragem conta com uma hora e sete minutos de duração, em que Back afirma trazer a desmistificação deste período da história nacional, desvelando algumas construções acerca da memória oficial da FEB. (BACK, 1991, p. 09). Utilizando principalmente o modo “poético”⁴, Back faz ferrenhas críticas à memória laudatória em torno da campanha da Itália, tecidas ao longo de sua narrativa. Empregando materiais de arquivo, o cineasta faz uma espécie de colagem de imagens, inserindo áudios sobrepostos que recorrem ao humor, dando origem à uma obra incomum quando nos referimos à temática da Força Expedicionária Brasileira.

Filho de imigrantes europeus, Sylvio Back nasceu em 1937, em Blumenau, Santa Catarina. Proveniente da Alemanha, sua família materna era tradicionalmente ligada ao ramo da hotelaria e restaurantes. Em viagem ao Brasil, ocorrida em 1929, sua avó ficou encantada com a beleza do país e o elegeu como destino definitivo quando finalmente tiveram que deixar o solo germânico (BACK, 1997). Já em terras brasileiras, a família instalou-se em Camboriú no litoral catarinense, onde seus pais se conheceram. Mudaram-se para Florianópolis em 1931, onde permaneceram pouco tempo em função do início da guerra. Uma proibição restringia que imigrantes recentes dos países do Eixo residissem no litoral brasileiro⁵. De Florianópolis, a família mudou-se para Curitiba, no Paraná, onde Back permaneceu até a idade adulta (BACK, 1997).

Influenciado por seu avô, que possuía grande interesse nas artes, Back descobriu a paixão pelo cinema em tenra idade, tornando-se frequentador assíduo das salas de cinema. Em 1962, já com 25 anos, Sylvio Back iniciou sua carreira como cineasta no período de inauguração da primeira cinemateca do Paraná, localizada em Curitiba. Em 1964 lançou seu primeiro curta-metragem, *As*

³ A ficha técnica da obra encontra-se no Apêndice A.

⁴ Na definição de Nichols (2005) o modo expositivo é caracterizado por frisar o tom, afeto ou estado de ânimo do que intervenções persuasivas ou manifestações de conhecimento. Este e outros modos citados serão discutidos detalhadamente no quinto capítulo.

⁵ Sobre esta e outras proibições sofridas por imigrantes dos países do Eixo, ver FÁVERI, 2005.

moradas. Até que em 1967, trabalhando juntamente com os jornalistas Oscar Milton Kolpini e Néelson Padran, Back elaborou o roteiro do seu primeiro longa, o *Lance Maior* (1968). Com vasta filmografia, o cineasta conta em seu currículo o aclamado *Aleluia, Gretchen* (1976) e o polêmico *República Guarani* (1981)⁶.

Considerado por Glauber Rocha “a consciência do Sul do Cinema Novo”, Back adotava um viés na contramão das temáticas elegidas por outros cineastas que participavam desse movimento cinematográfico. Optando por representar questões referentes a região em que morava, ao invés do eixo Rio-São Paulo, Back afirma que a escolha por tais temas é decorrente de seu próprio contexto (BACK, 1997, p. 24). A efervescência do Cinema Novo e sua discussão sobre a cultura nacional, influenciaria gradativamente suas ideias, ainda que a opção por representar o Extremo Sul o tenha isolado dos outros diretores. Juntamente com esses atores, Back também destaca que a ausência de tradição cinematográfica sulista contribuiu para o direcionamento de suas produções, incentivando-o a traçar um estilo narrativo para suas obras.

Nos anos de 1970, Sylvio Back envolveu-se diretamente nos embates contra a ditadura instaurada no período. Na transição dos governos de Emílio Garrastazu Médici (1969-1974) e Ernesto Geisel (1974 – 1979), Back teve alguns conflitos políticos e ideológicos em função de dois longas-metragens: *A Guerra dos Pelados* (1971) e *Aleluia Gretchen* (1976). Durante as filmagens do primeiro, toda sua equipe, que incluía figurantes, técnicos e atores foram fichados na delegacia da cidade de Caçador, Santa Catarina, sob a alegação de estarem camuflando treinamento de guerrilhas com registros cinematográficos (DOSSIÊ BACK, p. 42, 2014).

Até o fim do Regime Militar, Back enfrentaria uma série de acusações, intimidações e interrogatórios que repercutiram diretamente em suas obras. As experiências vividas no período o marcaram profundamente, estabelecendo pontos comuns em suas produções no que se refere à esfera militar. A partir disso, alguns pesquisadores como Tomaim defendem que

O cineasta não elege o inimigo gratuitamente, sua geração carrega no corpo e na alma as marcas deste tempo sombrio de torturas, perseguições e assassinatos. Assim, mais do que antiamericano, o

⁶ *República Guarani* também gerou polêmicas por abordar a imposição do catolicismo aos índios Guaranis durante as missões jesuíticas.

filme de Back é antimilitar, uma resposta aos tempos em que o cineasta participou da luta armada, foi preso, interrogado e teve seus filmes censurados (TOMAIM, 2014, p. 73).

Neste sentido, a carga antimilitarista presente em *Rádio Auriverde* estaria relacionada à todas suas vivências negativas referentes aos militares.

Em entrevista concedida à autora em 28 de agosto de 2017⁷, Sylvio Back recorda-se que a ideia de produzir um filme sobre a Força Expedicionária Brasileira ocorreu em uma exibição de *Guerra do Brasil*, por volta de 1988. O filme que discute a Guerra do Paraguai estava sendo exibido em Porto Alegre - RS, quando cerca de cinco ou seis senhores o abordaram ao final da sessão. Os homens, que se identificaram como veteranos da FEB, o parabenizaram pela produção e em seguida, sugeriram que o cineasta fizesse um filme sobre a campanha da Itália. No início, Back conta que já havia pensado na possibilidade, mas que considerava o assunto muito complexo. A partir do amadurecimento do projeto, o cineasta começou a formatar um longa-metragem que se chamava *A FEB na Itália*.

A intenção inicial era a de realizar um documentário por meio de entrevistas com os veteranos. No mesmo ano, Sylvio Back – que já residia no Rio de Janeiro – deslocou-se até a Rua das Marrecas, no centro da cidade, onde estava localizada a Casa da FEB. O diretor então, apresentou seu projeto aos ex-combatentes que ficaram empolgados com a possibilidade de suas ações no *front* serem representadas através do cinema. A partir daí, Back relata que os veteranos contaram muitas histórias, algumas delas extremamente engraçadas. Uma das narrativas por exemplo, descrevia a resistência dos soldados de irem para a guerra: “o navio *General Mann*, que levou de cinco a sete mil pracinhas - a primeira leva para Nápoles - atrás do navio, na baía de Guanabara iam várias lanchas recolhendo os pracinhas que se jogavam do convés” (BACK, 2017, p. 10). Contudo, é importante destacar que não há registros desse acontecimento, impossibilitando cotejar a versão do diretor com outros relatos.

Motivado pelos primeiros relatos, o cineasta foi até a Casa dos Expedicionários em Curitiba, para dar continuidade às entrevistas. Em Curitiba, os ex-combatentes também descreveram suas experiências, classificadas por Back

⁷ Todas as informações sobre o contexto de produção foram extraídas da entrevista concedida à autora, exceto quando sinalizado o uso de outras fontes. A entrevista na íntegra encontra-se disponível no Apêndice D.

como inacreditáveis. A pretensão do diretor era a de ouvir aquelas histórias e por meio delas, construir sua própria narrativa, abandonando a concepção de documentário marcado por datas e acontecimentos já conhecidos. Sylvio Back recorda-se que mesmo assim, os ex-combatentes recusaram-se a gravar entrevistas, com receio que seus depoimentos repercutissem de forma negativa. Com a impossibilidade de produzir o documentário baseado na ideia original e com parte do dinheiro já disponível, o diretor reinventou a proposta do filme, resultando em uma grande pesquisa de material de arquivo.

Foi através do montador Francisco Sérgio Moreira que Back fez suas primeiras ligações. Moreira sugeriu ao cineasta que contatasse o *National Archives* dos Estados Unidos. O montador, que já havia trabalhado com material de arquivo, conhecia um pesquisador estadunidense especialista em América Latina. Quando entraram em contato, tiveram a confirmação de que havia vasto material sobre o Brasil na Segunda Guerra nos arquivos estadunidenses. Uma das cenas mais icônicas do longa, a de Carmen Miranda em *Sing with the stars*, é proveniente do resultado de suas buscas.

Acompanhado de Francisco Moreira, Sylvio Back iniciou suas pesquisas no *National Archives* e na *Library of Congress*. A quantidade de rolos de filme vistos era limitada a cerca de cinco por dia, com dez minutos cada um. Em função do tempo restrito, Moreira conseguiu convencer a diretora da instituição a permitir que vissem cerca de vinte rolos por dia. Como já conheciam o material, Back e Moreira viam os filmes em alta velocidade e separavam os conteúdos que não encontraram no Brasil⁸. Além das gravações no *front*, o cineasta também reuniu as propagandas do período, que mais tarde configuraria um dos grandes diferenciais do documentário.

Londres também se tornou destino da equipe. As pesquisas realizadas no *Imperial War Museum* renderam algumas das imagens vistas em “Rádio Auriverde”. Partindo do mesmo processo, o cineasta e o montador também viram o material em alta velocidade. Apesar disso, o valor cobrado pelos ingleses por cada filmagem ultrapassaria a quantia disponível para adquiri-las. Por esta razão, a maioria das gravações presentes no documentário é de origem norte-americana.

⁸ Materiais do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) do Estado Novo também foram utilizados.

Sylvio Back (1990, p. 29) sugere que o critério utilizado para a seleção das gravações foi a de separar material inédito que na opinião dele, foram “descartadas por absolutas razões de Estado”. Em contraponto, Ferraz (2012, p. 321) questiona essa afirmação, uma vez que as imagens de retaguarda, além daquelas de combate “posadas”, eram as únicas permitidas. Diferentemente de exércitos de outros países, nos quais jornalistas e cinegrafistas tinham mais liberdade para cobrir as frentes de combate, os seus pares brasileiros não eram autorizados a isso. Assim, material de retaguarda, momentos de lazer, etc., eram filmados com muito mais facilidade que momentos de ação real. Invocar “razões de Estado”, segundo Ferraz, seria no mínimo incorreto, a não ser que houvesse alguma decisão ou mesmo recomendação documentada do “descarte” e de seus “critérios.

As atividades de jornalistas, correspondentes e cinegrafistas durante a guerra, em todos os países combatentes, eram submetidas à censura de guerra, pois poderiam oferecer informações preciosas ao inimigo. Ainda que a censura militar da frente de combate seja somada a censura política-ideológica do Estado Novo, é importante lembrar que muitos jornalistas, cinegrafistas e correspondentes de guerra de outros países acabaram morrendo na tentativa de acompanhar os soldados em ação – o que não ocorreu com os brasileiros.

As tropas alemãs chegaram a ter divisões de cinegrafistas, que se deslocavam juntamente com os combatentes, correndo todos os riscos em nome da propaganda (FERRAZ, 2012, p. 321). Já o comando brasileiro compreendia que em um contingente tão pequeno de soldados, se comparado ao volume de combatentes na guerra, deveria ser evitado o risco de um correspondente ou cinegrafista ser ferido ou morto, para não solapar o moral dos expedicionários, e também no *front* doméstico. Assim, o que poderia parecer censura política pode ser, na verdade, uma opção: imagens de retaguarda mostradas junto com imagens “posadas” dos soldados em ação.

Sobre as inspirações para o documentário, o cineasta afirma que um dos livros norteadores para o roteiro foi “Depoimento dos Oficiais da Reserva”, obtido através de Rubem Braga. O objetivo inicial era o de entrevistar o jornalista que, na campanha da Itália, foi correspondente de guerra. No entanto, Braga recusou-se a conceder a entrevista, alegando que desejava esquecer qualquer coisa relacionada ao período. Para provar que não estava indisposto com Back, Braga emprestou-lhe a obra. No livro, o diretor afirma ter encontrado relatos que

corroboravam com a sua ideia de roteiro. A partir disto, o cineasta afirma que tentou representar os ex-combatentes como homens comuns, que saíram de uma ditadura no Brasil para combater o nazifascismo na Alemanha.

Outra obra decisiva para a construção do documentário foi o livro do jornalista William Waack. Lançado em 1985, o livro de Waack intitulado *As Duas Faces da Glória* gerou indignação e ressentimento por tentar apresentar uma história “inédita” contada pelos inimigos e aliados dos soldados brasileiros. A obra é fruto de pesquisas em arquivos de Londres e Washington, complementadas por entrevistas com veteranos alemães e estadunidenses, que versaram sobre suas posições acerca da participação brasileira no conflito. Nos depoimentos, alguns generais alemães afirmavam que nem sequer sabiam da existência de tropas brasileiras em solo italiano, enquanto outros se recordavam da alegria peculiar dos “pracinhas”. Back relata que ao concluir a leitura, entrou em contato com Waack e foi até sua casa. Lá, o jornalista lhe mostrou um livro que reunia os processos militares da campanha da Itália⁹. Dentre os processos, estava a dos locutores da “Hora Auriverde”.

Deslumbrado com a descrição da rádio, que desvelava aspectos da guerra psicológica, Back então decidiu chamar o documentário em construção de *Rádio Auriverde*. Ao descobrir o conteúdo que a rádio veiculava, Sylvio Back aproveitou a liberdade de invenção para criar uma estação similar, utilizando-se de músicas, notícias e propagandas. O cineasta alega que a ideia de resgatar o nome original do programa de rádio é puramente metafórica e provocativa. Back (1990, p. 26) reitera que através de sua produção, buscou extrair uma nova leitura deste momento histórico, em que uma reavaliação crítica forneceria uma “verdade” mais próxima dos feitos e mais distante das versões oficiais.

Como dito anteriormente, Back obteve as primeiras informações sobre a “Hora Auriverde” através dos processos da Justiça Militar. O programa original era transmitido em português pela clandestina Rádio Vitória, pertencente ao Departamento de Propaganda e Exército alemães. Eventualmente confundida com uma estação de rádio, visto que se anunciava como a estação da FEB, a “Hora Auriverde” era direcionada aos soldados brasileiros que incorporavam o IV Corpo do V Exército estadunidense na Itália. De acordo com Back (1991, p. 22), o programa

⁹ O cineasta refere-se ao livro “A Justiça Militar na Campanha da Itália”, de Bento Costa Lima Leite de Albuquerque, publicado em 1958 pela Biblioteca do Exército.

foi transmitido diariamente entre 13:00 e 14:00 horas, durante aproximadamente quatro meses – de janeiro a abril de 1945.

As transmissões intencionavam desmoralizar as tropas expedicionárias por meio do humor escrachado. Intercalando notícias internacionais e sobre o Brasil, resultados de jogos de futebol, músicas populares e carnavalescas e outros mecanismos que despertassem a saudade da pátria, a “Hora Auriverde” aproveitava para lançar frases impactantes: “[...] ao invés de sofrer na neve e na imundície: Para que morrer agora se existe ainda outra possibilidade? Ouve só o que você está perdendo?” (BACK, 1991, p. 23 – 24). Os panfletos de propaganda que circulavam no período também incitavam o combatente a sintonizar na estação, convidando-os a ouvir notícias e músicas nacionais, com imagens provocativas e apelo à nostalgia.

As vozes da locução pertenciam a três brasileiros: um soldado tomado prisioneiro, um barítono que foi à Itália estudar canto e uma taquígrafa, que antes do período da guerra já havia morado na Alemanha (BACK, 1991, p. 25). Os narradores, que mais tarde seriam identificados como Antônio Ribeiro da Silva, Emílio Baldino e Margarida Hirschmann passaram por julgamento, sendo os dois últimos acusados de traição. Nos trechos de seus julgamentos, reproduzidos no livro *A Justiça Militar na Campanha da Itália*, Albuquerque relata que os réus foram denunciados por tomar parte

[...] no programa de irradiações denominado “Auri-Verde”, dirigido aos expedicionários brasileiros, fazendo propaganda desmoralizante do nosso Governo e autoridades, procurando quebrar o moral das nossas forças em combate e aliciar as praças para desertarem, recebendo, para isso, estipêndio e prestando, assim, serviços às forças armadas alemãs, pois a estação de rádio referida pertencia ao Exército alemão e era dirigida por oficiais também alemães. (ALBUQUERQUE, 1958, p. 315)

No entendimento da Justiça Militar, não houve culpabilidade por parte do combatente Antônio Ribeiro da Silva, porque foi obrigado a trabalhar na estação, condição imposta pela qualidade de prisioneiro de guerra. Em setembro de 1945, o jornal *O Globo* noticiava a volta de Margarida Hirschmann ao Brasil,

constantemente comparada a Iva Toguri, a “Rosa de Tóquio”¹⁰. No retorno ao país, Morais (1948, p. 418 *apud* FERRAZ, 2012, p. 245) conta que Hirschmann e Baldino embarcaram no mesmo navio dos últimos escalões de retorno da FEB, protegidos das agressões que poderiam sofrer ao serem considerados “traidores da pátria”. No primeiro julgamento, realizado já em solo brasileiro pela 3ª Auditoria de Guerra, foram absolvidos, porém a decisão foi revista e assim condenados a 20 anos de prisão (FERRAZ, 2012, p. 245). De acordo com o jornal O Globo (2014), a locutora recebeu anistia depois de três anos, enquanto Emílio conseguiu fugir e nunca foi preso.

O diretor conta que no período em que cogitou realizar entrevistas, entrou em contato com Margarida Hirschmann, mas que ela também se recusou a falar sobre o assunto. Dos 34 casos de deserção que teve conhecimento, Sylvio Back (1990, p. 26) afirma que não sabe quantos foram resultado da “Hora Auriverde”. Entretanto, Moretzsohn (1992, p. 95) define que “a deserção se configura quando o militar se ausenta, sem autorização e por tempo superior ao prazo de graça (oito dias) de sua unidade, quando estando legalmente ausente, deixa de apresentar-se depois de cessado o motivo do afastamento”. Nestas condições, Moretzsohn alega que apenas duas deserções realmente ocorreram nas tropas brasileiras.

Quando “Rádio Auriverde” começou a ser pensado, uma parte dos recursos financeiros foi obtida através da Secretaria da Cultura do Paraná, que já havia financiado outros filmes seus. Back afirma que inicialmente tentou estabelecer contato com o secretário da época, René Ariel Dotti. O secretário então solicitou ao diretor que falasse diretamente com o governador do Estado, Álvaro Dias. O montante necessário para custear as pesquisas e a montagem do longa-metragem era de aproximadamente trinta mil dólares, quantia liberada pela secretaria quarenta dias depois.

Outra parte dos recursos veio da Embrafilme, a Empresa Brasileira de Filmes, fechada pelo então presidente Fernando Collor em 1991. Back apresentou o projeto do longa-metragem à instituição e quando foi aprovado, mais uma parcela do financiamento ficou disponível. Entretanto, com o encerramento das

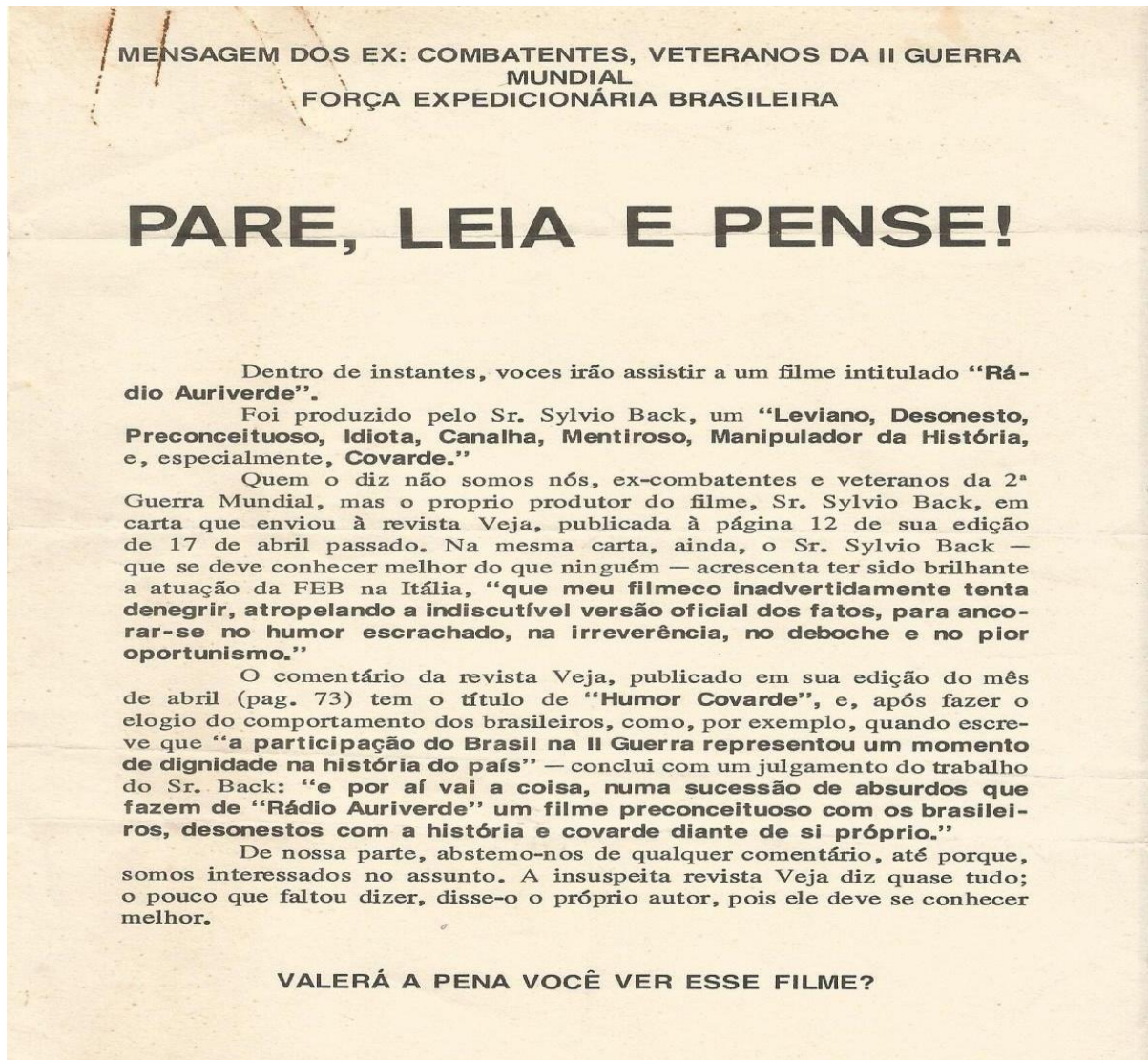
¹⁰Iva Toguri, também conhecida como “Rosa de Tóquio” foi uma americana de origem japonesa que transmitiu mensagens contra os soldados estadunidenses. Acusada de traição, recebeu anistia apenas em 1976.

atividades da Embrafilme, a empresa não pode oferecer a quantia combinada, forçando o cineasta a terminar o filme com o que estivesse pronto. O diretor conta que o lançamento e as cópias do documentário foram feitos por ele mesmo e que não se recordava mais quais loucuras havia feito para que o filme fosse concluído. Finalmente, a primeira sessão foi realizada na Secretaria de Cultura do Paraná, em que Back afirma estarem reunidos de 150 a 200 “pracinhas”, que ficaram horrorizados com a maneira que foram representados em *Rádio Auriverde*.

Na data da estreia em Curitiba, Sylvio Back recorda-se que houve uma manifestação em repúdio ao filme, organizada pelos ex-combatentes. A sessão estava marcada para as duas da tarde, e como a notícia espalhou-se rapidamente, Back pediu para que sua sogra fosse ao Cine Ritz, no centro da cidade, verificar o estado dos ânimos do público. Ao constatar a evidente irritação dos veteranos, sua sogra o aconselhou que agisse com cautela, diante da possibilidade de agressão física. Back então, solicitou ajuda ao secretário de Segurança Pública, que enviou um automóvel juntamente com um oficial e dois soldados para fazerem sua guarda. Ao tentar entrar no carro, Back afirma que ainda assim foi alvo de objetos e cartazes arremessados em sua direção. Em seu acervo pessoal, o diretor ainda guarda um dos panfletos distribuídos no dia, reproduzido na página seguinte.

Na mensagem, além de ofensas pessoais, os febianos salientavam que o filme era sobretudo “covarde”, porque pautava-se no humor escrachado, no deboche e no pior oportunismo. Contudo, o cineasta afirma que a exibição do filme não foi afetada pelas manifestações. Os protestos foram noticiados em alguns jornais como o Correio de Notícias e O Estado de S. Paulo. As manchetes destacavam que o principal motivo para a indignação dos ex-combatentes foi o tom irônico e debochado utilizado pelo diretor, colaborando para a construção de uma imagem depreciativa em relação às ações da FEB no *front*. Notas de repúdio e outras mensagens de contestação também foram veiculadas pelos veteranos.

Figura 2. Panfleto produzido contra a exibição de "Rádio Auriverde".



Fonte: Acervo pessoal de Sylvio Back, 1990.

Questionado acerca do emprego da ironia no documentário, Sylvio Back atribui essa característica a sua própria personalidade, ao humor de Francisco Sérgio Moreira e ao resultado das histórias contadas pelos veteranos. O cineasta diz ter percebido, a medida em que as narrativas eram feitas, que a campanha da Itália foi uma grande tragicomédia. Na opinião de Back, as histórias eram um misto de humor e tristeza que ocasionaram tais efeitos no documentário. A tragicomédia, neste sentido, é descrita por Berger (2017, p. 208-9) como “[...] aquela que provoca riso através das lágrimas. Ela é suave, indulgente. Ela não provoca uma catarse profunda, mas, não obstante, é comovente. Sobretudo ela consola”.

Dentre todos os artifícios elegidos por Sylvio Back, a ironia, o humor debochado e a tragicomédia formam a tríade que tanto incomodou os ex-combatentes. Tais elementos aparecem constantemente, durante todo o longa-metragem. Em alguns trechos, podemos notar que o cineasta recorre a estes mecanismos como forma de denunciar o suposto desconhecimento dos soldados acerca dos motivos de irem para a guerra, ou mesmo de subentender que os combatentes brasileiros não passavam de meros fantoches manipulados pelos Estados Unidos.

O diretor reconhece que este mecanismo também é proveniente da dificuldade natural de lidar com material de arquivo. Os filmes gravados na época eram enviados à Londres e posteriormente para o Brasil. As gravações passavam pela censura e não poderiam conter nenhuma informação sobre a localização das tropas ou dados semelhantes, pelo receio dos filmes serem apreendidos pelo serviço secreto nazista. Logo, as imagens disponíveis eram muito vagas quanto ao período e localidades, impedindo a construção de uma narrativa pautada por acontecimentos cronológicos. Por isso, Back afirma ter reinventado todo o material ao qual ele teve acesso, escrevendo uma ficção.

2. 1 ANÁLISE DE FONTE

Extraída do curta-metragem *Sing with the Stars*¹¹ (1945), a primeira cena apresentada em *Rádio Auriverde* é a da icônica cantora e atriz brasileira Carmen Miranda¹². Nela, a “Pequena Notável” canta “Tico-tico no Fubá” acompanhada de outros músicos. Ambientada em um cenário tropical, Carmen Miranda utiliza trajes e adornos típicos de suas apresentações, enquanto dança ao ritmo da música. A canção é interrompida para exibir a imagem dos soldados brasileiros reunidos em um momento de descontração, enquanto surge o título do filme na tela: “Rádio Auriverde: a FEB na Itália”. A trilha sonora que a acompanha é a de uma melodiosa música tocada no piano, em consonância com as imagens exibidas¹³.

¹¹ *Sing with the Stars* foi um dos filmes produzidos pelo *Army Pictorial Service* (APS). Esta divisão criada em 1942 pelo General George C. Marshall foi responsável pela produção de obras destinadas ao treinamento, doutrinação e entretenimento do Exército estadunidense e dos Aliados.

¹² Todas as marcações de tempo das sequências constarão nas notas de rodapé.

¹³ 00 1:29 – 00:3:18.

Sequencialmente, a equipe técnica do documentário surge ao espectador de forma nominal, explanando as funções ocupadas na montagem da obra. Num corte, a voz de um narrador em *off* – remetendo a um locutor de rádio - anuncia o rompimento do Brasil com as potências do Eixo, enquanto imagens referentes ao episódio do torpedeamento dos navios brasileiros aparecem simultaneamente. Em algumas delas é possível ver uma boia salva-vidas do paquete *Baependy* afundado pelo submarino alemão U-507¹⁴. O ataque deixou 270 mortos e foi o segundo maior incidente com embarcações brasileiras, sendo superado apenas pelo afundamento do cruzador *Bahia*¹⁵ em 1945, resultando em 336 vítimas fatais. (BONALUME NETO, 1995, p. 44)

Juntamente com a declaração de guerra, o narrador anuncia a convocação dos reservistas pelo presidente Vargas e a consequente criação da Força Expedicionária Brasileira. Alguns trechos mostram as manifestações populares ocorridas no país que exigiam o posicionamento do Brasil diante dos ataques alemães. A trilha sonora que acompanha as imagens remete à tensão e expectativa da entrada do país no conflito. Os trechos seguintes foram extraídos de material de arquivo, que foram recentemente disponibilizados pelo canal do YouTube da BBC News Brasil¹⁶. Através da análise do áudio, inferimos que o diretor optou por manter o trecho original, sem cortes ou alterações. Neste ponto, o documentário revela-se rico material, por conter áudios e gravações de imagens que até então eram inacessíveis ao público. Entre vozes que se alternam – uma delas identificada como a do correspondente de guerra da BBC na Itália, Francis Hallawell - os narradores afirmam que a entrada no Brasil na guerra servirá como proteção extra ao exército e às bases Aliadas, bem como reitera a possibilidade de variedades de matérias-primas, como borracha, madeira e outros itens necessários para o êxito na guerra¹⁷.

A partir de então, a narrativa do documentário se transmuta, adquirindo o tom de ironia característico do longa. A voz em *off* faz jogo rápido de notícias, afirmando pequenas sentenças acerca das mobilizações iniciais da FEB. A

¹⁴ 00:3:19 – 00:4:39

¹⁵ O cruzador foi atingido acidentalmente durante um treinamento com canhões antiaéreos, que resultou na explosão de sua carga de profundidade.

¹⁶ Publicado pelo canal da BBC News Brasil em março de 2018, o vídeo compila entrevistas, músicas e notícias gravadas pelo correspondente Francis Hallawell no período da campanha da Itália. Pode ser acessado na íntegra através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=YlytHkR1Cvc&t=373s>.

¹⁷ 00:4:39 – 00:5:20.

escolha do cineasta na utilização da voz *over* revela-se ao longo do filme um artifício narrativo, incentivando que o espectador interprete as cenas por si mesmo. Como reitera Tomaim

O que acontece nestes filmes é que o cineasta não nos fala diretamente por meio de uma voz *off*. Trata-se de uma voz de perspectiva, como preferiu denominar Nichols, que, ao invés de um “veja isto desta forma” (como faz a voz do documentário), opta por um enunciado do tipo “veja por si mesmo”. Neste caso, o ponto de vista está implícito na narrativa, ou seja, o argumento do filme encontra-se implicado nas conexões possíveis de imagens e sons. (TOMAIM, 2015, p 131).

Em dessas notícias, o narrador constata que assim como os Voluntários da Pátria da Guerra do Paraguai, os soldados brasileiros da Segunda Guerra Mundial também não sabem o porquê e para que lutam¹⁸. É importante lembrar que em 1987 o diretor já havia produzido o filme *Guerra do Brasil* que discute a Guerra do Paraguai, despertando polêmica em função das ironias utilizadas no longa-metragem (MACÁRIO, 2010).

Em seguida, a primeira propaganda exibida também faz referência à progressiva penetração da cultura estadunidense no Exército e a influência dos Estados Unidos no Brasil. Acompanhada de um *jingle*, a marca de sabonetes *Lifebuoy*¹⁹ aparece com um indício da assimilação dos produtos estadunidenses. Com a finalização da propaganda, uma voz, provavelmente pertencente a Getúlio Vargas, anuncia o rompimento das relações diplomáticas com o Eixo. Vemos o tremular das bandeiras brasileira e estadunidense, quando surge a primeira crítica direta ao imperialismo estadunidense²⁰.

Como observamos no *frame* seguinte, a imagem do presidente Franklin D. Roosevelt surge em forma de águia, capturando as riquezas brasileiras²¹. Simultaneamente, outra voz em *off* simula um sotaque alemão questionando o espectador brasileiro sobre o porquê de o país não conseguir desenvolver suas potencialidades, tendo em vista a abundância de recursos naturais em nossas

¹⁸ 00:5:21 – 00:07:02.

¹⁹ Fundada em 1895 na Inglaterra pela companhia *Levers Brothers*. Em 1930, a *Levers Brothers* fundiu-se com a empresa holandesa *Margarine Unie*, dando origem a atual *Unilever*. A comercialização do sabonete nos Estados Unidos tornou-se muito popular entre os anos 1920 e 1950, atingindo o topo dos mais vendidos no país. Infere-se que por este motivo, o diretor tenha escolhido a propaganda da marca como representação da cultura norte-americana.

²⁰ 00:07:03 – 00:8:49.

²¹ Não foi possível enquadrar o rosto do presidente no *frame* em função da velocidade com a qual a imagem nos é apresentada.

terras. A voz conclui, sem muitas reservas, que os impedimentos para o pleno desenvolvimento do país devem-se apenas ao fato de o crescimento do Brasil não convergir com os interesses dos Estados Unidos²².

Figura 3. Roosevelt captura as riquezas brasileiras.



Fonte: Rádio Auriverde (1991), 00:09:52.

No instante seguinte, um dos trechos mais polêmicos do longa é exibido. Vemos então a imagem de Getúlio Vargas discursando e uma voz sobreposta, como se fosse a do próprio presidente, anuncia a construção da siderúrgica de Volta Redonda no Rio de Janeiro²³. O preço, como afirma o narrador, foi a criação da FEB e o envio do contingente para combater nos Apeninos italianos. Nas palavras do narrador:

O Brasil acaba de fazer um grande negócio. Troquei com os americanos a instalação da siderúrgica de Volta Redonda pelo envio de uma tropa simbólica para a Europa. Trabalhadores do Brasil, tive que aceitar esta barganha do presidente Roosevelt, senão ele jura

²² 00:08:50 – 00:10:02.

²³ 00:10:03 – 00:10:32.

que afunda todos os nossos navios mercantes. Sacanagem do Tio Sam! Deus salve a América”.

Entre os veteranos, o modo como Sylvio Back coloca em seu filme a criação da FEB tornou-se profundamente incômodo por comparar a vida dos expedicionários a um objeto de barganha. A partir disso, podemos inferir que o excerto acima foi uma das passagens que mais gerou ressentimento entre os ex-combatentes. Como dito anteriormente, nos anos de 1940, Getúlio Vargas tentava negociar com os Estados Unidos e a Alemanha - antes da declaração de guerra, a construção de uma indústria de base no país. Apesar dos recursos abundantes, até a referida década o país não possuía desenvolvimento efetivo no setor.

Desta forma, apenas em setembro de 1940 é que houve acordo para a construção da usina, que embora tivesse previsão de conclusão para 1944, foi terminada apenas em 1946, quando a guerra já havia chegado ao fim (FERRAZ, 2005, p. 19). É importante destacar que os recursos para a obra da Companhia Siderúrgica Nacional (CSN) foram liberados pelos Estados Unidos antes mesmo de estarem em guerra, e dois anos antes dos torpedeamentos, não existindo a possibilidade da criação da FEB ter sido “moeda de troca” para a instalação dessa indústria.

Ademais, o trecho também remete ao boato que circulou fortemente no período, insinuando que os navios brasileiros foram afundados por estadunidenses e não por alemães. Assim, o torpedeamento teria sido executado pelos estadunidenses forçando o Brasil a entrar em guerra. Ainda que essa história tenha se tornado muito popular na historiografia, documentações alemãs comprovaram a autoria dos ataques, contestando os rumores do período²⁴.

Na próxima sequência, outra voz em *off* anuncia o encontro das tropas que seriam enviadas à Europa e os habitantes da capital da República. Neste momento, o narrador frisa que irão ocorrer os desfiles de unidades do corpo Expedicionário Brasileiro com “as mais vibrantes demonstrações patrióticas [...] que resulta em festa magnífica”. Simultaneamente, vemos na tela soldados carregando os restos mortais de seus companheiros, imagens que provavelmente foram capturadas durante o cortejo da transladação dos corpos do cemitério de Pistoia, na

²⁴ Cf. PEREIRA, 2015.

Itália²⁵. O trecho também gerou indignação, pois recorre à ironia escrachada ao relacionar a vinda das urnas a um momento festivo.

As imagens seguintes já exibem os expedicionários dentro dos navios com destino ao Teatro de Operações italiano. Mesclada a estas imagens, trechos da visita de Walt Disney, Orson Welles e Douglas Fairbanks Jr. ao Brasil, aparecem como mais um indício da infiltração da cultura e dos interesses estadunidenses. Os episódios registrados a bordo do navio, mostram os soldados em momento de descontração, confraternizando com os companheiros ou realizando atividades de entretenimento, como jogos de tabuleiro²⁶. Concomitantemente às imagens, a canção “A Carta do Expedicionário” interpretada por Palmeira e Piraci é executada. A música, que fala sobre a saudade da terra natal e da família, também coloca em pauta a “felicidade” do soldado em lutar pela causa da liberdade. Nesta sequência, é possível identificar mais uma vez a articulação das imagens escolhidas por Sylvio Back e a trilha sonora, tendo em vista que a canção é uma tentativa de representar o sofrimento do expedicionário, entrando em conflito direto com as imagens de lazer.

Em outro instante, vemos uma jovem cantora interpretar uma música não identificada. Ao final de sua apresentação, há um corte na narrativa. Um locutor anuncia: “Esta é a Rádio Auriverde, a voz da verdade”. Uma voz feminina completa: “a emissora da FEB, em transmissão especial para o gáudio do pracinha brasileiro”. Adotando um tom de confiança, o narrador comunica que o Exército Brasileiro composto por 25 mil homens irá auxiliar o V Exército “americano”²⁷. A voz em *off* aproveita a deixa para fazer outra crítica veemente em relação ao envio da FEB. Segundo ele, as tropas não tiveram treinamento suficiente, nem receberam os equipamentos adequados e necessários para o combate. Além disso, também afirma ironicamente que os soldados deixaram o país governado pela ditadura varguista para combater o fascismo na Europa²⁸.

Outro corte. Ouvimos uma música de emoção e triunfo crescendo continuamente. Então, nos é informado que as tropas brasileiras finalmente chegaram à Itália. Há uma interrupção no tom da narrativa. Logo, o narrador anuncia que os pracinhas tiveram uma recepção confusa ao desembarcarem na Europa. Os

²⁵ 00:10:34 – 00:12:30.

²⁶ 00:12:30 – 00:15:20.

²⁷ Por questões de precisão e clareza, iremos manter o termo “americano” quando a fonte assim se referir.

²⁸ 00:15:21 – 00:18:33.

uniformes que nossos combatentes receberam eram praticamente idênticos aos utilizados pelos alemães, causando confusão entre a população italiana, que confundiram nossas tropas com prisioneiros pertencentes ao Eixo²⁹. Gerado por um descuido ou falta de atenção, tal episódio realmente ocorreu. Os brasileiros não escaparam de alguns impropérios ditos pelos italianos, cessando os xingamentos apenas ao verem os soldados negros, chegando à conclusão de que não poderiam ser alemães (BONALUME NETO, p. 136, 1995).

Na sequência vemos o General Mark Clark, comandante do V Exército estadunidense saudar as tropas brasileiras. Após seu discurso de boas-vindas, outro militar toma posse do microfone para traduzir a fala de seu superior e mais uma vez, temos outra dublagem sobreposta. A dublagem satiriza o fato das tropas do Brasil chegarem apenas em 1944, quando a guerra estava quase em seu fim. Completando a frase, o “tradutor” garante que as tropas receberão a melhor estrutura que eles podem oferecer, incluindo alimentação, uniformes, armamento e enterros decentes. Por fim, termina afirmando que o Exército “americano” fica muito satisfeito em oferecer toda essa “mordomia” enquanto as unidades brasileiras permanecerem sob seu comando³⁰.

Figura 4. Soldados jogando dardo.



Fonte: “Rádio Auriverde” (1991), 00:45:02.

²⁹ 00:18:34 – 00:21:06.

³⁰ 00:21:07 – 00:22:37.

Nas imagens seguintes, nos é anunciado o período de treinamento antes do batismo de fogo. No *frame* anterior, vemos a contraposição das informações, onde soldados aparecem jogando dardos em um alvo, claramente em um momento de descontração. Um narrador em *off* afirma que atividades seriam necessárias para preparar o combatente, estimulando o manuseio dos armamentos com maior precisão. A voz então adquire tom solene, afirmando que aqueles jovens estão se dedicando a lutar bravamente, em nome da paz, da ordem e do progresso³¹. É importante destacar que Back faz uso frequente das imagens de retaguarda, sustentando o ponto de vista da narrativa adotada.

Corte para o anúncio da presença do correspondente da BBC, Francis Hallawel, no acampamento brasileiro. Durante a distribuição de cartas para os soldados, o correspondente pede para que alguns deles leiam as mensagens em voz alta. Grande parte das mensagens refere-se a saudade das famílias que ficaram no Brasil e o desejo de êxito dos combatentes no *front*³². Este trecho, integra uma pequena parte dos que foram inseridos sem alterações em *Rádio Auriverde*, conforme pode ser verificado no áudio publicado pela BBC Brasil, já citado anteriormente.

Na próxima sequência, uma entristecida voz feminina suplica para que Deus proteja a vida de seu noivo, numa representação de todas companheiras, namoradas e esposas que ficaram no país³³. É interessante destacar que boa parte do documentário é baseado em folhetos de propaganda e contrapropaganda emitidos pelo Eixo, que convidavam o pracinha a ouvir a Hora Auriverde³⁴. Em outro corte, vemos na imagem as tropas brasileiras circulando pelas ruínas de algumas cidades italianas. Diante do cenário, o narrador comenta que a destruição de casas e edificações são cicatrizes das ações germânicas, mesmo na Itália, país arrastado a lutar ao lado dos alemães³⁵.

Logo, o anúncio do batismo de fogo dos soldados brasileiros é transmitido. O narrador relata ao espectador que os combatentes logo realizaram suas primeiras ações no front. O tom irônico volta a se acentuar após a chamada da

³¹ 00:22:38 – 00:24:16.

³² 00:24:17 – 00:26:02.

³³ 00:26:03 – 00:26:53.

³⁴ Ainda que a origem dos folhetos não esteja especificada, Sylvio Back reproduziu os conteúdos escolhidos no roteiro do filme publicado em 1991, *Rádio Auriverde: A FEB na Itália*, estando assim, disponível para consulta.

³⁵ 00:26:54 – 00:27:47.

Rádio Auriverde. Novamente, o locutor da fictícia estação de rádio faz um jogo rápido de notícias, todas depreciativas em relação aos nossos combatentes. Em determinada altura, o locutor declara:

Aqui vai uma notícia para tranquilizar os soldados e oficiais que lutam na Itália. Desde a sua partida do Brasil, o pracinha está gozando do *American Way of Life*. Dormindo em *sleeping bag*, comendo *corned beef*, tomando *grape fruit*, fumando *Lucky Strike* e mascando chicletes. Como sempre acontece aos rebeldes, muitos pracinhas passaram os primeiros dias vomitando o *American Way of Life*, congestionando as fossas sanitárias. Agora, nossos patrícios estão engordando a olhos vistos, comendo três vezes mais rações que os americanos”.

Vemos, neste trecho, que a crítica ao imperialismo estadunidense presente no longa acentua-se com o passar das cenas. Back torna a introdução de sua cultura entre as tropas brasileiras lenta e constante³⁶. Ainda que Back (2017) discorde das interpretações feitas sobre seu filme que o caracterizam como antiamericano, é inegável a presença de elementos que apontem nessa direção. Um dos mais emblemáticos pode ser observado na sequência seguinte, em que vemos o anúncio da visita do Ministro da Guerra, Eurico Gaspar Dutra.

Na trilha sonora, ouvimos novamente Carmen Miranda cantar, desta vez interpretando *I Like You Very Much*. Na interpretação de Tomaim (2003, p. 228) a mudança de idioma simbolizava o fechamento do ciclo da vitória americana³⁷. Carmen Miranda projetava o estereótipo brasileiro idealizado pelos estadunidenses. Além disso, a cantora havia se tornado símbolo da música brasileira na década de 1940, sendo facilmente relacionada à questão da memória afetiva em relação à pátria. Conforme Raslan,

Sua figura foi usada pelos filmes norte-americanos, também nesse período, para representar a imagem brasileira, além de ter sido empregada pelo cineasta no documentário “Rádio Auriverde” com intuito de provar a brasilidade corrompida pelo imperialismo americano (RASLAN, 2014, p.70).

Podendo ser considerado uma segunda parte do documentário, é possível ver na tela “O ninho dos avestruzes”, em referência a Força Aérea

³⁶ 00:27:48 – 00:29:014.

³⁷ 00:29:14 – 00:30:18.

Brasileira. Com a chamada da rádio, o jogo de notícias depreciativas marca a narrativa construída no documentário. O locutor afirma a todo momento que as missões da FAB foram secundárias no Teatro de Operações e que a unidade aérea forneceu pouco apoio as ações da FEB no *front*, com exceção da quinta tentativa de tomada de Monte Castelo, em fevereiro de 1945. Mesmo assim, reitera o narrador, os aviadores da FAB sofreram inúmeras baixas, causadas por ataques alemães ou por fatores externos³⁸.

Finalmente, vemos os primeiros ataques. Nestes trechos, imagens do combate, ataques e retirada de soldados feridos são mescladas. Em seguida, ouvimos uma voz feminina questionando os soldados brasileiros sobre o interesse dos Estados Unidos na participação brasileira na guerra. “Quem é o verdadeiro inimigo do Brasil?”, indaga a locutora. Numa sequência de perguntas retóricas, a narradora afirma que as intenções americanas se concentram em afastar a defesa do país, para assim, facilitar as ações imperialistas, tentando transformar o Brasil em uma nova colônia³⁹.

Num outro corte, o locutor anuncia que o Alto Comando Aliado se reuniu na tentativa de estabelecer novas estratégias para a tomada de Monte Castelo, tendo em vista o fracasso das tentativas anteriores. Assim, o locutor nos informa que a “Rádio Auriverde” conseguiu gravar as instruções do General Crittenberger⁴⁰. Mais uma vez, apelando para a sátira, Back enfatiza a questão do imperialismo, pois ao nos atentarmos aos supostos comandos, percebemos que na verdade são ditas palavras aleatórias em inglês, formando frases desprovidas de sentido.

Na notícia subsequente, o narrador conta sobre um episódio de pânico coletivo entre algumas tropas brasileiras⁴¹. Este acontecimento - também representado no filme ficcional de Vicente Ferraz, *A Estrada 47* - foi causado pela tensão conjunta e expectativa de ataque alemão. O episódio ocorreu com o 1º Batalhão do 6º R.I, que após a debandada ficou conhecido como “Laurindo”, provavelmente em função de um samba popular na época, “Quem desce o morro” do Trio de Ouro. Em consequência disso, as unidades se dispersaram e só foram reunidas novamente algum tempo depois.

³⁸ 00:30:19 – 00:33:03.

³⁹ 00:33:04 – 00:38: 20.

⁴⁰ 00:38:21 – 00:39:09.

⁴¹ 00:40:20 – 00:42:15.

As imagens seguintes mostram alguns pilotos da FAB reunidos para receber as instruções sobre a próxima missão. Novamente, o cineasta aposta em uma dublagem sobreposta. Um dos pilotos desdobra o mapa sobre a mesa enquanto diz: “Todo mundo olhando aqui, ok? Vamos fazer bonito para o cinegrafista americano”. O mesmo piloto reflete que dali há 50 anos, alguém verá as imagens captadas, que ele mesmo classifica como “encenação ridícula, que parece filme nacional, ninguém vai acreditar”. Para completar, outros pilotos discutem a ofensiva a Monte Castelo, afirmando que não conseguiram ajudar as tropas expedicionárias em função da neblina local, fazendo uma veemente crítica a suposta falta de auxílio da Força Aérea Brasileira nas missões da FEB.

Nas próximas cenas, vemos os soldados brasileiros se deslocando em meio à neve, no auge do inverno italiano. O narrador em *off* discute a falta de autoestima brasileira e a falta de valorização dos próprios atos. Surge então, uma mulher dançando na praia em volta de uma fogueira, rodeada pelo público. Todos vestem roupas tropicais, evidenciando o contraste entre tais imagens e os soldados no rigoroso inverno europeu. Tornam a aparecer imagens dos pracinhas na neve. Uma triste e melodiosa música invade a atmosfera fria que o documentário nos apresenta. Outro narrador, fazendo as vezes de um soldado que lê uma carta escrita a uma possível namorada, pede que espere o seu retorno com fé e paciência, pois ele enfrentará a morte e, mesmo assim, retornará⁴².

Imagens dos soldados na neve continuam sendo exibidas. Observamos a dificuldade de deslocamento no terreno e em um dos trechos vemos o corpo de um soldado ferido ou morto em combate sendo carregado em uma padiola por quatro companheiros. A música *Onde Vi Muito Tedesco*, de Natalino Cândido da Silva, acompanha as demais imagens dos soldados em ação. Uma nova chamada da “Rádio Auriverde” anuncia outra sequência de notícias satirizadas. Uma delas refere-se as tentativas sem sucesso da tomada de Monte Castelo. O locutor afirma que, diante dos insucessos da FEB, o Exército “americano” exigia a substituição das tropas brasileiras, circulando o boato de que estas seriam substituídas por tropas soviéticas⁴³.

Outra notícia versa sobre o insucesso da propaganda psicológica nazista entre o exército brasileiro. O locutor afirma que mesmo com os esforços do

⁴² 00:42:16 – 00:45:03.

⁴³ 00:45:04 – 00:48:35.

Eixo no incentivo à deserção, o efeito propagandístico não obteve os resultados esperados. Isso deve-se, segundo o narrador, não ao sentimento de patriotismo ou preparo moral das tropas, mas sim ao fato da maioria dos combatentes serem analfabetos e, portanto, se divertirem apenas com as figuras estampadas nos panfletos distribuídos pelos alemães por vias aéreas⁴⁴.

A notícia seguinte comunica ao espectador que tenentes, a maioria pertencente ao Centro de Preparação dos Oficiais da Reserva (CPOR), teriam feito críticas ao Estado Maior da FEB por se submeterem sem maiores resistências ao General Mark Clark. Em razão disso, o comando estadunidense destinaria aos combatentes brasileiros funções de risco, colocando as vidas dos soldados em jogo, como foi a tentativa da tomada de Monte Castelo. A revolta teria resultado em advertências e afastamento de tais oficiais do comando, numa tentativa de evitar um quadro de insatisfação coletiva⁴⁵. Neste contexto, a notícia é mesclada com trechos da canção *When Johnny comes marching home*⁴⁶.

Na próxima sequência é possível ver uma página do jornal *O Globo* anunciando a vitória dos febianos sobre os alemães. Finalmente, o locutor anuncia que Monte Castelo foi conquistado pelos expedicionários. Concomitantemente, nos são exibidos corpos de soldados espalhados pelo chão, insinuando que o sacrifício feito teve um preço alto demais. O locutor completa dizendo que a FEB teve auxílio da 10ª Divisão de Montanha americana, que na noite anterior havia conquistado o Monte Belvedere, facilitando assim, a ação dos soldados brasileiros⁴⁷.

Então, o logo da *United News*, da *United Newsreel Corporation*⁴⁸ aparece ao espectador. Soldados marchando são exibidos por alguns segundos, quando novamente a voz do locutor anuncia que os “americanos” mataram pracinhas por engano durante a tomada de Monte Castelo⁴⁹. As motivações, conta o locutor, seriam ainda a cor do uniforme dos expedicionários brasileiros que se assemelhava ao dos alemães. No entanto, sabemos que este fato foi corrigido assim

⁴⁴ 00:48:36 – 00:49:27.

⁴⁵ 00:49:28 – 00:50:32.

⁴⁶ *When Johnny comes marching home* é uma canção popular da Guerra Civil Americana, que expressava o desejo do retorno dos soldados que lutavam na guerra. O conflito da cena surge entre a oposição da música, que traduzia a espera dos combatentes ao lar e o fato de o narrador tratar sobre posições de risco ocupadas pelos brasileiros, que muitas vezes resultava em mortes.

⁴⁷ 00:51:57 – 00:54:46

⁴⁸ Foi um noticiário produzido pela *Universal Studios*, entre 1929 e 1967. Durante a Segunda Guerra Mundial, cobria as atividades Aliadas de guerra, com vídeos publicados semanalmente contendo cerca de nove minutos de duração.

⁴⁹ 00:54:47 – 00:55:50.

que a FEB desembarcou na Itália e nossas tropas receberam novos uniformes, armamentos e equipamentos em geral.

O narrador então afirma que a *Rádio Auriverde* conseguiu gravar um diálogo entre um combatente brasileiro preso em Monte Castelo e um oficial nazista. No diálogo, ambos discutem as baixas dos dois lados. Apesar do número de mortos e feridos do lado Aliado ser maior, o brasileiro reitera que “não foge à luta, haja o que houver”. Ironicamente, a voz com sotaque alemão confirma: “Vocês são verdadeiros demônios. Na minha opinião, depois do soldado alemão, que incontestavelmente é o melhor do mundo, os brasileiros e os russos são os melhores lutadores que já vi”. O brasileiro responde tentando manter a humildade: “Essa é a sua opinião, não a minha”⁵⁰.

Figura 5. Combatentes em ação no *front*.



Fonte: “Rádio Auriverde” (1991), 00:57:07.

⁵⁰ 00:55:51 – 00:56:47.

Figura 6. Banhistas em praia do Rio de Janeiro.



Fonte: “Rádio Auriverde” (1991), 00:57:20.

Nos *frames* anteriores, percebemos que “Rádio Auriverde” é um filme de contrastes. Back utiliza amplamente este recurso para acentuar as diferenças entre as circunstâncias das terras brasileiras e italianas. Assim, as imagens reproduzidas exemplificam mais uma sequência inspirada nas propagandas nazistas que realmente circularam no período. Uma voz feminina provoca o soldado brasileiro, afirmando que ele deveria estar aproveitando do sol, das praias e de outros atrativos do Brasil ao invés de lutar em uma guerra sem sentido. “Não seria melhor se estivesse lá, torcendo pelo seu time, gritando gol, ao invés de gritar de dor?”, questiona a voz⁵¹.

A próxima sequência se refere à rendição da 148ª Divisão de Infantaria alemã para a FEB. O locutor afirma que, na verdade, a rendição foi encenada, fruto de um acordo secreto firmado em Caserta entre os estadunidenses e os alemães. Desta forma, cerca de 15 mil soldados alemães, para os quais a guerra estava perdida, simularam a rendição da divisão inteira. O fato inédito, prossegue o narrador, visava dar prestígio à FEB, porque os combatentes brasileiros teriam participado apenas de missões de caráter secundário, sob a proteção do Exército estadunidense. As imagens seguintes são das tropas alemãs sendo

⁵¹ 00:56:48 – 00:57:56.

levadas pelos pracinhas brasileiros⁵². A música “Tedesco levante os braços” de Pieri Junior, constitui a trilha sonora deste trecho e faz referência direta ao episódio da rendição.

Fogos de artifício aparecem na tela. O anúncio do término da guerra em 8 de maio de 1945 é acompanhado de imagens de comemoração. O locutor anuncia uma gravação exclusiva do correspondente da BBC, Francis Hallawel no clube de praças da FEB. Entrevistando um soldado brasileiro identificado como “Malagueta”, o correspondente questiona seu interlocutor sobre o nome do programa de variedades da FEB oferecido às famílias no Brasil, chamado “Só pena que voa”. O combatente responde que o nome se deve ao fato de ao atingir algum alemão, o impacto dos tiros faria voar penas do soldado do Eixo⁵³.

Na última chamada da *Rádio Auriverde*, o locutor dá a última manchete. Conforme o narrador, as tropas brasileiras teriam sido vetadas a participar da ocupação da Áustria, bem como a 92ª Divisão de Infantaria americana, composta exclusivamente por soldados negros. Desta forma, emenda o locutor, o veto seria o último “vexame” no Teatro de Operações italiano, tendo em vista que a campanha teria resultado em 467 mortos, além daqueles que voltaram ao Brasil com alguma sequela do conflito⁵⁴. Na verdade, conforme o historiador Frank McCann (2015), o Brasil realmente foi convidado a participar das ocupações na Áustria pelos Estados Unidos e pelo Reino Unido. Entretanto, McCann acredita que o convite sequer chegou à Getúlio Vargas, sendo discutido apenas no nível militar. A recusa para tal proposta ainda não foi esclarecida, tendo em vista que registros oficiais sobre este episódio são quase inexistentes⁵⁵.

Em meio a uma música alegre, vemos os corpos dos expedicionários mortos em combate sendo carregados com a bandeira brasileira cobrindo cada caixão. As imagens dos corpos sendo carregados se mesclam a todo momento com trechos da recepção entusiasmada da população brasileira. Uma voz feminina comenta que os brasileiros foram os únicos que levaram o lema das terras napolitanas ao pé da letra: “Ver Nápoles e depois morrer”. O documentário então se

⁵² 00:57:55 – 00:59:45.

⁵³ 00:59:46 – 01:01:35.

⁵⁴ 01:01:36 – 01:03:07.

⁵⁵ Ainda que documentações oficiais sobre este convite seja escassa, há testemunhos de militares estadunidenses e britânicos e diplomatas brasileiros que mencionaram a proposta em correspondências.

encerra com Carmen Miranda cantando *I Like You Very Much* mais uma vez, porém desta vez, trajando roupas de gala⁵⁶.

Por conseguinte, norteados pelo objetivo de tornar claro o processo de produção e as forças que intervêm na confecção, distribuição e recepção de um filme documentário no Brasil, vemos que *Rádio Auriverde* é resultado de um conjunto de fatores. Quando Sylvio Back teve as primeiras ideias de produzir um filme com o tema da Força Expedicionária Brasileira, sua carreira como cineasta já estava consolidada. Com quase trinta anos de trajetória profissional, Back havia feito outros filmes que atingiram notável relevância, todos relacionados a episódios da história nacional⁵⁷. *Aleluia, Gretchen!* (1976) por exemplo, trazia em seu enredo nuances da Segunda Guerra Mundial que incidiam sobre o sul do Brasil. Portanto, o diretor buscava dar maior visibilidade a história de nosso país através de suas obras, influenciadas pela estética do Cinema Novo.

O cerne em questão é modo como Back decidiu tratar do assunto. O diretor poderia ter escolhido lidar com ele de outras formas. Mas, em decorrência de suas experiências no período da ditadura militar, a acidez de suas críticas se sobressaiu, resultando em um filme antimilitarista por essência. Ainda que negue esta hipótese, Back não deixa de admitir: “[...] ninguém sai impune de uma ditadura”. Dessarte, é que *Rádio Auriverde* nega a memória laudatória da FEB, encontrando no documentário uma brecha para dar vazão a estes ressentimentos adquiridos durante o regime. É se revestindo do manto do humor escrachado, do deboche e da ironia que o diretor tenta atingir os verdadeiros alvos: os militares.

⁵⁶ 01:03:08 – 01:06:06.

⁵⁷ Pode-se inferir também que, por ser um diretor expoente, é provável que Back tenha maior acesso a patrocinadores e financiamento de seus projetos, facilitando a execução destes.

3. A COBRA FUMO (2002)

Resultado de seis anos de trabalho, *A Cobra Fumou*⁵⁸ é o primeiro longa-metragem do cineasta Vinicius Reis. O filme busca remontar as experiências da FEB na campanha da Itália através de entrevistas com os veteranos, integrando a trilogia proposta pela BSB Cinema. A companhia dos irmãos Castro também produziu *Senta a Pua!* (1999) e *O Brasil na Batalha do Atlântico* (2012), que tratam das ações da Força Aérea Brasileira e da Marinha, respectivamente. Adotando uma perspectiva diferente dos outros dois documentários, *A Cobra Fumou* destaca-se pelo uso do “modo participativo”⁵⁹ em sua narrativa, deixando claro a interferência do diretor na construção do filme. Com uma hora e trinta e quatro minutos de duração, a estrutura do documentário é composta pela mescla das entrevistas e imagens acompanhadas de voz *over*⁶⁰, seguindo uma ordem cronológica que acompanha o período de seleção até o retorno ao país.

Nascido em São Paulo, São Paulo, em 1970, o diretor Vinicius Reis passou uma parte da infância em Belo Horizonte, Minas Gerais. Durante sua permanência na cidade, Reis começou a frequentar um clube de teatro próximo à casa em que morava, levado por uma amiga mais velha. Neste período, então com onze anos, Reis relembra em entrevista⁶¹ a revelação que teve acerca do âmbito das artes, e que a partir daí decidiu que sua carreira profissional estaria vinculada à arte, performance, representação e criação. Mais tarde, mudou-se para o Rio de Janeiro – onde permanece até hoje - e lá deu início aos estudos de teatro no O Tablado com Maria Clara Machado, Carlos Wilson, entre outros artistas.

Dividindo seu interesse com o teatro, o cinema também constituía outro campo de possibilidades. Apesar de afirmar que seus pais não eram cinéfilos, no sentido estrito do termo, o cinema integrava os assuntos cotidianos da família, em especial o brasileiro. Reis se recorda que seus pais assistiam com frequência o

⁵⁸ A ficha técnica da obra encontra-se no Apêndice B.

⁵⁹ Como caracteriza Nichols (2005), neste modo os documentaristas revelam-se atuantes, mostrando ao espectador como é para ele estar em situações específicas, e como ela frequentemente se modifica.

⁶⁰ Comumente chamada de “voz de Deus”, a voz *over* é um narrador onisciente, que conta a sequência dos fatos sem ligar-se à história.

⁶¹ Todas as informações sobre o contexto de produção foram extraídas da entrevista concedida à autora, exceto quando sinalizado o uso de outras fontes. A entrevista encontra-se na íntegra no Apêndice E.

programa “Abertura”⁶², que já contou com a participação de Glauber Rocha e Norma Bengell. Filmes de Héctor Babenco, Cacá Diegues e mesmo de Glauber Rocha eram consumidos. Não raro, Reis compartilhava da programação, o que acentuou ainda mais sua paixão pela área.

Quando realmente decidiu fazer cinema, aos 20 anos de idade, o diretor relata que o Brasil passava por mudanças políticas. Fernando Collor havia ganhado a eleição e, ao assumir o cargo, extinguiu a Embrafilme, a Empresa Brasileira de Filmes. Nesta época, Reis já frequentava assiduamente os cinemas da Estação Botafogo. Juntamente com um amigo, Vinicius Reis arrecadou fundos para filmar seu primeiro curta-metragem, *Gentileza* (1994), feito com negativo 16mm. O cineasta relembra que com a produção participaram do Festival de Brasília e lá ouviu dos cineastas mais velhos - já desiludidos com o contexto artístico - para que desistissem do cinema como profissão. Mas, àquela altura, contagiado pela vontade de seguir aquele caminho, Reis dedicou-se à carreira como cineasta, função que ocupa até a presente data.

Questionado sobre o interesse de fazer um filme sobre a Força Expedicionária Brasileira, o diretor relata que em meados dos anos 1990, a TV a cabo chegou ao Brasil. Neste contexto, a demanda por escrever e dirigir programas era muito grande. O cinema brasileiro ainda sentia os efeitos do governo Collor, e filmes como *Carlota Joaquina* (1995) ainda estavam nas etapas iniciais. Paulatinamente, as produções cinematográficas brasileiras voltavam à ativa. Assim, quando fez sua primeira viagem à Europa, aos 26 anos, Reis projetava a realização de escrever e dirigir filmes. Na viagem, o cineasta visitou um casal de amigos brasileiros que residiam na Inglaterra. O avô de seu amigo havia integrado as tropas da FEB e durante sua permanência no front, escreveu um diário. Seu amigo lhe propôs a leitura do diário, publicado editorialmente pela Biblioteca do Exército Editora, a Bibliex⁶³.

Ao realizar a leitura do diário, o cineasta chegou a mais dois nomes que lhe foram essenciais: dos correspondentes de guerra Rubem Braga e Joel Silveira. Desta forma, Reis passou a consumir conteúdos relacionados ao cotidiano

⁶² Transmitido pela TV Tupi, o programa discutia a abertura política no país, que passava por um processo de redemocratização. Foi exibido entre 1979 e 1980.

⁶³ Na entrevista realizada, Reis refere-se ao diário como “Baleia Azul”. Porém, levantamos a hipótese que o diretor tenha confundido os títulos, sendo o título original “Terceiro Batalhão: O Lapa Azul”, escrito pelo veterano Agostinho José Rodrigues.

brasileiro no *front*. Ao comparar as leituras realizadas, Reis destaca que as primeiras conjecturas se iniciaram com o diário, quando de fato identificou a possibilidade de montar um roteiro baseado naqueles escritos. Entretanto, esteticamente o documentário teve forte influência do livro de Rubem Braga, *Crônicas da Guerra na Itália*. A escrita do jornalista carregava uma ótica sensível quanto às experiências de guerra. Ao se deparar com a carga humanista, Reis identificou ali um olhar rosseliano, viscontiano, que se aproximava do movimento neorrealista italiano⁶⁴ e, portanto, lhe interessava muito.

No momento em que vislumbrou a possibilidade de um roteiro, Reis estava contagiado pelo trabalho de Eduardo Coutinho. No final dos anos de 1990, Coutinho lançava o documentário *Santo Forte* (1999), que na época ficou muito popular. Reis conta que assistiu o documentário quase uma dezena de vezes. A partir desse filme, Vinicius Reis decidiu estudar o método que Coutinho utilizava para produzir seus documentários e passou a adotá-lo em suas obras. Neste método, Reis identificou a presença de um pesquisador de personagem, figura que levanta os possíveis entrevistados e que realiza os primeiros contatos. Desta forma, o entrevistado só conhece o diretor nas filmagens finais, evitando uma possível influência externa.

A partir da decisão de utilizar o dispositivo de trabalho de Eduardo Coutinho, seu amigo Luís Eduardo Amaral começou a listar os prováveis entrevistados. Indagado sobre o critério de seleção, o diretor conta que houve contato com o Estado Maior das Forças Armadas. Todavia, havia um desejo de representar o brasileiro de origem mais simples, do campo, da periferia. Na sua ideia, havia uma necessidade de mostrar o choque do soldado brasileiro, que na Segunda Guerra Mundial sofreu uma radical experiência de globalização. Muitos deles eram provenientes de cidades interioranas e, de repente, tiveram que se deslocar para um país distante, com língua, cultura e clima diferentes. Além disso, o fato de integrar uma divisão do exército Aliado contribuía para mais uma barreira cultural e linguística, tendo em vista que nossas tropas eram subordinadas aos estadunidenses.

⁶⁴ O neorrealismo italiano foi um movimento cinematográfico com início nos anos de 1940, que abordava majoritariamente as dificuldades econômicas e sociais na Itália pós-Segunda Guerra Mundial.

Por esta razão, Reis destaca que, no período, os integrantes das altas patentes equivaliam à elite brasileira. Pessoas que já haviam viajado para o exterior, que falavam línguas estrangeiras e por esse motivo, estariam familiarizados com o cenário que encontraram. Ainda que reconheça o trabalho desempenhado por este grupo, o cineasta pondera que eram os mais protegidos do *front*, na medida em que os soldados de origem simples ocupavam patentes mais baixas, e por esse motivo estavam constantemente expostos aos perigos do combate. O intuito de dar ênfase nas experiências destes últimos definiu a escolha dos entrevistados e por consequência, a linha narrativa elegida por Reis.

O cineasta também conta que experiência de entrevistar os veteranos foi muito valiosa, pois abordava uma história riquíssima, mas que estava à margem das temáticas convencionais. Reis o classifica desta forma em função do que ouvia enquanto a obra estava em processo de filmagem. Muitas pessoas, que normalmente não o conheciam, categorizavam o longa como “de direita”, tendo em vista que o filme aborda a História Militar. Por outro lado, entre os militares, o próprio Reis era taxado como “petista”. A produção foi concluída nos anos finais do segundo mandato de Fernando Henrique Cardoso, em que grande parte da população apostava em Lula como próximo presidente, contribuindo para a atmosfera dual.

Além disso, o diretor destaca que outras motivações o fizeram escolher a temática da Força Expedicionária Brasileira. Uma delas é o fato de sua mãe lecionar História, o que intensificou seu interesse pela área, tornando-a muito forte em sua formação. A possibilidade de travar diálogos com pessoas que participaram ativamente do maior conflito bélico do século XX também o aproximou de uma seara distinta que lhe era atrativa: a do cinema direto. A junção das influências do cinema direto francês, do cinema verdade e do cinema interativo de Eduardo Coutinho trouxeram o tom do documentário, que será discutido mais adiante.

Com a leitura do diário, Reis constatou que ali havia um filme que ninguém havia feito antes, no sentido de produções anteriores com a mesma temática não se utilizar de entrevistas com os veteranos. Embora o projeto estivesse pronto, o longa não foi produzido na época. Reis era sócio de uma produtora no Rio de Janeiro, a Raccord, e com a produtora, tentou vender o projeto como série de TV para o canal GNT, ainda sem sucesso. A escolha pelo formato seriado aconteceu

em decorrência da baixa possibilidade de se produzir um longa-metragem. Entretanto, o projeto estava inscrito no Ministério da Cultura quando um integrante da BSB Cinema lhe procurou. A produtora dos irmãos Castro havia concluído recentemente *Senta a pua!* (1999), dirigido por Erick de Castro, e tinha grande interesse em dar continuidade à uma sequência de filmes sobre a FEB.

Logo após acertarem os detalhes do projeto, a preparação para o filme foi iniciada. A BSB Cinema já contava com recursos captados, pois tinham muitos contatos e conseqüentemente, facilidade na angariação de recursos. Empresas como a VASP, Embraer e Infraero foram algumas companhias que forneceram o montante necessário através do incentivo fiscal. O valor injetado na produção de *A Cobra Fumou* foi de aproximadamente 500 mil reais, investimento considerado baixo quando comparado à uma ficção. Desde a concepção da ideia até seu efetivo lançamento, o documentário levou cerca de seis anos para ser produzido, dividindo as filmagens entre Brasil e Itália.

Segundo Reis, os produtores da BSB Cinema gostaram do projeto no sentido estético, não solicitando alterações ao longo das filmagens, o que proporcionou ao cineasta liberdade inventiva em sua realização. Neste ponto é interessante destacar a opção da produtora em manter o filme de acordo com o projeto original. Visando que *A Cobra Fumou* foi uma produção de encomenda, seria natural que estivesse em confluência com a estética adotadas nos outros filmes da trilogia. Acerca dos documentários de encomenda, Gauthier assevera

O financiamento supõe certas restrições, cláusulas e condições, que o autor deve respeitar, a menos que sua notoriedade seja tão grande que se torne mais rentável lhe dar total liberdade. Vários filmes documentários resultam de um processo desses, perigoso para qualquer um, já que o comanditário corre o risco de ser traído, nem sempre sendo capaz de apreciar o quanto seu dinheiro foi desperdiçado, e já que o autor é reprimido na manifestação de seu talento (GAUTHIER, 2011, p. 124-125).

Quanto ao título do documentário, o longa-metragem permaneceu com o mesmo nome proposto no projeto. Ao longo das conversas com os outros produtores e no decorrer das entrevistas, a expressão ficou ainda mais forte. Ainda que sua origem seja controversa, o termo tem significativa importância quando se trata da FEB. Posteriormente, quando o filme foi exibido em festivais internacionais

houve uma dificuldade em traduzir o título original. Por essa razão, Reis optou por rebatizar a obra como *The Old Soldier's Ballad*, ou seja, *A Balada do Velho Soldado*. Ainda que tenha preferido o nome em inglês, o filme já havia sido lançado no Brasil, impossibilitando sua mudança.

Com mais de oitenta horas de filmagens, o critério de seleção das cenas que comporiam o documentário baseou-se nos próprios personagens e na força da história que cada um deles contava. Grande parte dos entrevistados foram encontrados por indicações e uma delas foi a do coronel Iporã. Reis conta que o veterano foi um herói brasileiro, condecorado com a *Silver Star* por suas ações na libertação de Montese. Entretanto, na época em que foi entrevistado, já com oitenta anos, o ex-combatente relativizava muito suas experiências, fato que contribuiu para o descarte da entrevista na obra final.

Refletindo hoje, Reis afirma que gosta muito do que produziu, mas que talvez teria feito outro filme, com recortes e abordagens diferentes das adotadas na época. Não obstante, poucas foram as resistências apresentadas ao abordar as ações no combate. Prevalencia entre os veteranos a vontade de contar as histórias vividas, visando a falta de interesse da sociedade naquelas experiências.

Com as filmagens feitas, Vinicius Reis procurou aproximar sua produção de outras existentes e que influenciavam sua ótica como cineasta. Diretores como Eduardo Coutinho, Jean Rouch, Chris Marker, Roberto Rossellini, Luchino Visconti e Vittorio de Sica foram alguns que forneceram inspiração direta para Reis. O cineasta queria trazer principalmente a atmosfera do neorealismo italiano, porque ele carregava um sentimento humanista de reconstrução, de solidariedade ao falar da Itália após a trágica experiência do nazifascismo.

Dentro desta perspectiva, Reis opta por um formato interativo, mostrando-se atuante em grande parte do documentário. Questionado sobre esta escolha, o diretor explica que o pacto estabelecido com o espectador - por meio do cinema documentário, é diferente daquele firmado por um filme declaradamente ficcional. Ou seja, ao assistir um filme ficcional, o espectador tem consciência que as cenas foram projetadas, ainda que o envolvam emocionalmente. Já no documentário, as cenas apresentadas seriam "reais", ainda que sejam um enquadramento dessa realidade. Diante disso, Reis buscou mostrar ao espectador o seu encontro com os personagens, expondo as circunstâncias e situações em que aconteceram.

Outra produção cinematográfica que conduziu diretamente o formato de *A Cobra Fumou* foi *Caro Diário* (1993) de Nanni Moretti. O filme de Moretti narra experiências do próprio diretor, aproximando-se de um filme autobiográfico. A história também é contada em primeira pessoa, em que Moretti dialoga com o espectador sobre suas opiniões e desejos. A partir disso, Reis buscou trazer esse estilo narrativo, articulando sua própria voz com a da narradora em *off*, Bete Mendes. Desta forma, o cineasta se ocupa em travar um diálogo mais íntimo com o audiente, compartilhando as entrevistas que acontecerão na sequência, enquanto a voz em *off* encarrega-se de transmitir informações de cunho histórico, situando o espectador acerca de fatos específicos sobre as ações da FEB.

Quando o filme foi finalmente lançado em 2002, o diretor se recorda da recepção favorável, num misto de emoção e surpresa. Muitos ficaram admirados por ter acesso à um episódio tão profundo e esquecido da história nacional. Mesmo aqueles que tinham conhecimento, não dimensionavam a intensidade dos fatos. Então o filme trouxe essa dimensão, que surpreendeu a quem assistia. Logo que foi lançado, o filme foi comprado pelo canal GNT e pelo setor latino do *History Channel*, tendo grande difusão na TV a cabo. Outro meio de circulação do longa foi através de festivais. Além dos nacionais como o do Rio de Janeiro, Gramado e Recife, *A Cobra Fumou* também foi exibido no *Karlovy Vary International Film Festival* da República Tcheca.

A produção não foi exibida no cinema, portanto seu encontro com o público diverso se deu na televisão. Os festivais também contribuíram para a popularização do filme, em que aproximadamente quatro mil e quinhentas pessoas o assistiram. O cineasta relembra que o Festival de Recife foi o que havia público mais expressivo, com cerca de três mil pessoas presentes. A presença de uma Associação de Veteranos que era muito ativa na época contribuiu para o sucesso daquela sessão.

Em relação à repercussão do filme, alguns veteranos entraram em contato com o cineasta para parabenizá-lo por seu trabalho final, como a família do ex-combatente Carlos Scliar. Um episódio de repercussão negativa também atingiu a produção, envolvendo o coronel Carlos Alberto Brilhante Ustra. Conforme Reis, ao assistir o documentário, Ustra classificou-o como “um filme comunista”, num discurso semelhante ao dos dias atuais. Inconformado com a abordagem de Reis e

principalmente com a narração de Bete Mendes⁶⁵, Ustra escreveu uma nota em um comunicado do Exército, na tentativa de boicotar o filme. Na época, a Carta Capital fez uma pequena matéria sobre o assunto. Para o cineasta o fato de seu filme ter incomodado coronel Ustra foi um forte indicativo de que fez o filme com a abordagem correta.

Quando questionado sobre o lugar que *A Cobra Fumou* ocupa em sua filmografia, Vinicius Reis analisa que o documentário foi o início de suas produções, sendo seu primeiro longa-metragem. O cineasta reflete que os filmes ficcionais também escapam do roteiro e nesta brecha, de ver a ficção em crise, é que reside a beleza da cinematografia. Reis toma como exemplo os filmes de John Cassavetes, que por vezes são atravessados por momentos documentais, do real propriamente dito. O fato de sua primeira obra de destaque ser um documentário e carregar esta face da ficção em crise, refletiu diretamente na forma em que seus filmes posteriores foram feitos, marcados pela tênue linha entre realidade e ficção.

3.1 ANÁLISE DE FONTE

O documentário se inicia com imagens de uma estrada estreita, margeada por pequenas edificações e vegetação. Logo ouvimos a voz de um narrador em *off*, ainda não identificado, comunicando ao espectador que as imagens pertencem à Rodovia 64, na Emilia-Romagna. Em formato de diário de viagem, o narrador detalha suas ações e seus próximos passos. Por aquela estrada, relata, passaram centenas de soldados brasileiros durante a Segunda Guerra Mundial e que ali seria o cenário das várias histórias contadas ao longo do filme⁶⁶.

Na sequência, vemos uma imagem do DIP, anunciando o envio das Forças Expedicionárias Brasileiras. Uma imagem de arquivo surge mostrando as tropas desfilando no Rio de Janeiro, a então capital. Uma voz acompanha as gravações declarando que só povos de grande tradição e progresso são capazes de preparar tropas para uma guerra como aquela. Corta para a voz da narradora Bete Mendes explicando o contexto da criação da FEB. Com o rompimento das relações diplomáticas com Eixo, explica a narradora, as retaliações vieram de forma imediata,

⁶⁵ A ex-deputada e atriz Bete Mendes denunciou o coronel por tê-la torturado em 1970, no DOI-CODI, em São Paulo. Durante uma visita do presidente ao Uruguai, em que a atriz integrava a comitiva oficial, Mendes reconheceu o militar. Após o encontro, Bete Mendes escreveu uma carta ao então presidente José Sarney denunciando as ações de Ustra.

⁶⁶ 00:00:00 – 00:03:07.

resultando no torpedeamento de navios mercantes brasileiros e conseqüentemente, muitos mortos. Assim, o presidente Getúlio Vargas declara guerra a estes países e na sequência envia um contingente de 25 mil homens para agregar o V Exército estadunidense que lutava na Europa⁶⁷. A narradora prossegue: era mais fácil “a cobra fumar, que FEB partir para a guerra”, diziam aqueles que desacreditavam no potencial de nossas tropas.

Um novo corte nos conduz para a primeira sequência de filmagens: aparece na tela a data das gravações, 19 de novembro de 1999. Uma voz masculina, que pressupomos ser do diretor, comunica ao espectador que a equipe está em Brasília, onde acontecerá um encontro de veteranos da Segunda Guerra Mundial. O cineasta informa que ainda não tem roteiro prévio definido, apenas algumas questões comuns que farão a todos os veteranos⁶⁸.

Novo corte para a câmera filmando os veteranos, a câmera foca no rosto dos personagens. De repente, um ex-combatente aborda a equipe, perguntando de onde eles são. Quando o diretor responde de onde são e o intuito das filmagens, a expressão do veterano muda visivelmente, não escondendo o contentamento em saber que estavam produzindo um filme sobre a FEB. Questionado sobre a importância de ter ido para a guerra, o ex-combatente responde que na época, não era militar, mas que havia sido convocado e caso não tivesse se apresentado, perderia seus direitos civis. Durante sua fala, somos apresentados a outro veterano, Miguel Pereira, que cuidava do monumento aos veteranos da FEB na Itália, no antigo cemitério de guerra em Pistoia⁶⁹.

Algumas imagens da solenidade são feitas. Neste instante, os primeiros indícios da dinâmica empregada por Reis são sinalizados: detalhes dos bastidores das gravações, como a claquete, aparecem na versão definitiva do filme. Imagens dos veteranos na cerimônia continuam a aparecer, durante tais cenas, closes das medalhas recebidas pelos ex-combatentes, ganham destaque no enquadramento. Mais adiante, discutiremos este mecanismo - amplamente aplicado durante o longa-metragem -, que traz uma estética diferenciada em relação aos outros documentários analisados no presente trabalho⁷⁰.

⁶⁷ 00:03:08 – 00:05:49.

⁶⁸ 00:05:50 – 00:06:20.

⁶⁹ 00:06:21 – 00:09:13.

⁷⁰ 00:09:14 – 00:11:32.

Figura 7. Detalhe da claquete durante as filmagens.



Fonte: “A Cobra Fumou” (2002), 00:09:25.

O próximo encontro anunciado pelo diretor acontecerá em Cabo Frio. Iniciando uma nova sequência, o nome do depoente surge na tela: Carlos Scliar, entrevistado em 22 de novembro de 1999. Somos transportados para a porta de entrada da casa do veterano, em que uma mulher não identificada convida a equipe a entrar. Neste instante, vemos pela primeira a figura do diretor, exibido rapidamente por alguns segundos. A voz em *off*, que agora deduzimos ser a Vinicius Reis, conta que o artista plástico Carlos Scliar foi para a Itália com 24 anos, ocupando o cargo de um dos carros de artilharia da FEB⁷¹. A partir desta altura da narrativa, percebemos que o cineasta se mostra mais atuante na produção, eliminando o comum recurso de eliminar sua própria voz do filme.

Carlos Scliar então mostra à Reis seu acervo pessoal de materiais reunidos sobre a FEB, que compreende desde livros escritos por outros veteranos a desenhos feitos por ele mesmo na Itália, durante o período da guerra. Scliar conta que fazia as ilustrações durante a sua folga, desenhando tudo que lhe cercava. A atividade, afirma o ex-combatente, preservou-lhe a saúde mental, comparando a outros colegas, em que a experiência de guerra lhes eram completamente absurdas.

⁷¹ 00:11:33 – 00:12:01.

O encontro é finalizado com umas das frases mais emblemáticas do filme, que vale a pena ser transcrito na íntegra, por carregar o tom adotado na linha narrativa elegida por Vinicius Reis⁷²:

Eu digo sempre: a guerra é uma experiência que eu não desejo nem para meu pior inimigo. Porque não é solução para absolutamente para coisa nenhuma. E o que acontece que no país em que ela está ocorrendo é indiscutivelmente uma experiência que não tem volta. Por isso que eu acho que um dos países mais guerreiros de boca hoje, que é os Estados Unidos, nunca teve guerra no seu território, senão a norte-sul. Então, é muito fácil falar uma coisa dessas quando não se sente na própria pele, do lugar que se mora. O que aconteceu na Itália, de uma bomba que caiu numa cidadezinha daquelas, eram séculos de tradição cultural, de vários níveis, destruídos. Para mim, é uma monstruosidade a guerra, sob qualquer aspecto que se analise. Do ponto de vista cultural, do ponto de vista humano. Do ponto de vista humano fundamentalmente. A população fica pagando pela estupidez dos interessados pela guerra. Então, eu sou um violento pacifista, na medida que eu acho que a guerra tem que ser denunciada sempre, como nunca a solução.

Um novo corte nos leva até o Rio de Janeiro. Reis anuncia que a próxima entrevista será com a major Elza Cansanção Medeiros, a primeira mulher brasileira a voluntariar como enfermeira na guerra. A entrevista, ocorrida na residência da major, mostra o apreço da veterana pelas medalhas e condecorações, sendo umas das poucas personagens que optaram por utilizar o uniforme militar completo. Em seus relatos, Major Elza descreve as tensões vividas pelos médicos e enfermeiras na retaguarda, principalmente quando eram avisados sobre a possibilidade de alguma ofensiva das tropas. A narradora Bete Mendes compartilha com o espectador que a veterana viajava para a Itália quase todos os anos, e que leva sua câmera por onde quer que passe⁷³. Depois do retorno da guerra, Major Elza passou a se dedicar a manter viva a história da Força Expedicionária Brasileira, reunindo uma grande coleção de fotos e vídeos de suas viagens para a Itália.

⁷² 00:12:02 – 00:15:00.

⁷³ 00:15:01 – 00:20:16.

Figura 8. Detalhe das expressões dos entrevistados.



Fonte: “A Cobra Fumou” (2002), 00:21:12

Na sequência, temos a informações que o próximo personagem que nos será apresentado é o general. Meira Mattos. Antes de iniciar a entrevista, algumas imagens de arquivos são exibidas com a concomitante narração de Bete Mendes, que fornece ao espectador algumas informações factuais sobre a FEB. Diferente das demais entrevistas, Meira Mattos inicia sua fala comentando sobre uma foto de sua condecoração com a Bronze Star, feita pelo general Brann⁷⁴. Como podemos observar no *frame* anterior, Reis dá destaque aos detalhes das expressões faciais, acentuando a atmosfera sensível que tanto o cineasta buscou trazer em seu filme. Indagado sobre a razão de utilizar este recurso, o diretor afirma que há grande beleza em ver a marca do tempo na pele. As manchas e as rugas portam uma verdade, uma narrativa, expostas pelas marcas dos próprios entrevistados. Desta forma, o mecanismo do detalhe seria um modo de exibir o encanto intrínseco às experiências de cada um.

A entrevista seguinte, realizada em 24 de novembro de 1999 é feita com um veterano identificado apenas como Manoel. A conversa se inicia na calçada,

⁷⁴ 00:20:17 – 00:23:12.

com perguntas referentes ao período da guerra. O ex-combatente relata que ao chegarem lá, perceberam um certo receio em relação as tropas brasileiras, visto que estas eram compostas por homens de todas as etnias. Antes da chegada da FEB à Itália, popularizou-se a ideia através da propaganda da guerra, que os brasileiros – principalmente negros - praticavam canibalismo, imaginário que foi apaziguado após um período de convivência⁷⁵.

Questionado sobre seu batismo de fogo, o veterano aproveita a deixa para mencionar que prefere esconder sua participação na Força Expedicionária Brasileira, por tantas condições extremas de sofrimento que presenciou. A partir daqui o distanciamento socioeconômico dos ex-combatentes se acentua em relação aos primeiros entrevistados⁷⁶. A residência dos primeiros depoentes - que alcançaram muitas condecorações, que obtiveram destaque entre as tropas ou já vinham de família mais abastada antes do conflito – são casas amplas, bem mobiliadas, indicando alto poder aquisitivo. As casas dos praças comuns, são mais simples, desprovidas de conforto ou luxo excessivo.

Dentro da residência, Manoel mostra uma foto sua, tirada na Itália e enviada ao Brasil como recordação à sua noiva. Não é possível saber mais detalhes sobre a composição do núcleo familiar deste veterano, nem sobre a destinatária da fotografia. Em seguida, Reis o questiona acerca de ter ido para a guerra, enquanto o entrevistado se acomoda no pequeno cômodo do quarto. Confirmando que não ficou feliz com a convocação e posteriormente com as experiências tristes envolvendo principalmente os civis italianos, tomados pela fome, Manoel mexe em algumas fotos que guardava da época⁷⁷.

A imagem corta para prédios do Rio de Janeiro, sugerindo que as imagens estão sendo captadas com o carro em movimento. O diretor anuncia que o depoente seguinte é Joel Silveira, enviado como correspondente de guerra no período do conflito. Uma nova elipse direciona o espectador ao apartamento de Silveira, onde a equipe já se instalara. Neste trecho do documentário, Vinicius Reis opta por não cortar ou emitir o incômodo do jornalista com a equipe, causado provavelmente pelo esgotamento em falar sobre o assunto. Narrando o dia da rendição da 148ª Divisão de Infantaria alemã no dia 29 de abril de 1945, comandada

⁷⁵ 00:23:13 – 00:24:06.

⁷⁶ 00:24:06 – 00:24:53.

⁷⁷ 00:24:54 – 00:29:12.

pelo general Otto Fretter-Pico, Silveira recorda-se que aquele foi um dos dias mais intensos da FEB. Contrariando o pedido de Reis, Joel Silveira não quer comentar sobre a foto em que aparece com Fretter-Pico, alegando que o enquadramento faz parecer que ele ganhou a guerra sozinho⁷⁸.

No *frame* abaixo, vemos mais uma vez a aparição de Vinicius Reis, reforçando sua interferência na condução das entrevistas e conseqüentemente, na construção do documentário. Nesta perspectiva, Tomaim destaca o pacto entre o espectador e o documentarista

Para um documentário regido pela “ética interativa/reflexiva” não há problemas que as presenças da câmera, do microfone, da equipe, do diretor etc., sejam denunciadas na tomada, que uma negociação entre um personagem social e o cineasta apareça no filme. O que mais se preza é demonstrar como as articulações, manipulações de uma diversidade de dispositivos técnicos e narrativos auxiliam na construção de um discurso fílmico. (TOMAIM, 2015, p. 112).

Figura 9. Vinicius Reis em enquadramento.



Fonte: “A Cobra Fumou” (2002), 00:33:49.

⁷⁸ 00:29:13 – 00:34:13.

A entrevista que se segue é com o General Plínio Pitaluga. Reis então, informa ao espectador que Pitaluga é considerado herói por muitos ex-combatentes decorrente de sua participação na rendição de Forno, ocorrida entre os dias 26 e 29 de abril de 1945. No entanto, Pitaluga enfatiza que não merece tal título. Questionado sobre quem são os verdadeiros heróis da FEB, o general compartilha a opinião de outros veteranos e responde sem hesitar: herói é aquele tombado em combate⁷⁹.

Pitaluga prossegue afirmando que apenas fez o que lhe foi designado. O diretor comunica que o general lhe deu o contato de dona Miranda Bonini, uma italiana casada com um ex-combatente brasileiro. Miranda conta que conheceu seu marido Arnaldo, durante a guerra. Porém, na época era necessário solicitar permissão para o casamento. Quando entraram com o pedido, este foi negado sob a alegação de que era proibido casar-se com o inimigo, tendo em vista que dona Miranda possuía a nacionalidade de um dos países do Eixo. Miranda relata que no fim achou o parecer cômico, porque naquele momento da guerra, os italianos na verdade viraram aliados, colaborando com os soldados brasileiros nas operações. Os próprios casamentos entre moças italianas e soldados da FEB foram muito comuns. Indagada sobre a recepção da notícia do fim da guerra, Miranda ressalta que não houve espaço para euforia. O cenário de destruição das casas e do vilarejo trazia mais sentimentos de angústia e tristeza que de euforia pelo fim da guerra⁸⁰.

A entrevista seguinte foi com Coronel Sérgio, em novembro de 1999. Reis opta mais uma vez por mostrar ao espectador as cenas anteriores às da entrevista, exibindo a abordagem de sua equipe na portaria do prédio onde o entrevistado morava. No amplo apartamento em que residia, Coronel Sérgio inicia sua fala mostrando algumas fotografias que ainda guardava. Na foto, o coronel lamenta que de todos que aparecem, apenas ele estava vivo. Muitos deles morreram em combate. Em outra fotografia, Coronel Sérgio mostra o General Mark Clark em visita ao Exército da FEB antes da Ofensiva da Primavera. A narradora Bete Mentis explica que neste acontecimento, houve a libertação da cidade de Montese, um dos

⁷⁹ 00:34:14 – 00:35:41.

⁸⁰ 00:35:42 – 00:38:22.

combates mais sangrentos para os soldados brasileiros, resultando em muitas baixas⁸¹.

A câmera logo acompanha dois veteranos que se deslocam se deslocam na Rua das Marrecas, onde se localiza o Museu da FEB, na Casa da FEB do Rio de Janeiro. Adiante, a informação é confirmada pelo diretor. Reunidos neste ambiente, os ex-combatentes executam a Canção do Expedicionário. Um deles então relembra do rigoroso período do inverno europeu que enfrentaram. Para se protegerem, os brasileiros cavavam buracos no chão, trincheiras individuais conhecidas como *fox hole*. Outro veterano comenta ao lado de uma indumentária vestida em manequim que, apesar de aquele ser o uniforme de inverno oficial do Exército, as camadas de tecido não eram suficientes para enfrentar o inverno italiano. Apesar disso, a excessiva quantidade de roupas dificultava a movimentação devido ao volume. Porém era a única alternativa para suportar as baixas temperaturas que giravam em 17 graus abaixo de zero⁸².

O grupo também relembra das tentativas de conquista de Monte Castelo, em ocorreram muitas baixas do Regimento Sampaio, como era conhecido o 1º Regimento de Infantaria. Um dos veteranos relembra que ver seus companheiros tombarem em combate diminuía a esperança do sucesso da missão e até mesmo de permanecerem vivos após os ataques. Na terceira tentativa de tomada da posição, outro ex-combatente rememora os efeitos de uma explosão de granada alemã, que caiu a três metros de sua posição. Mesmo não sendo atingidos diretamente, o veterano relata que deslocamento de ar imediatamente causou-lhe sangramentos, bem como seu atirador, que sofreu surdez temporária⁸³.

A entrevista seguinte deu-se com um ex-combatente identificado como Rubens, diferentemente de outros entrevistados, o veterano preferiu não gravar em sua residência, mas sim no Monumento aos Mortos da Segunda Guerra Mundial, localizado no Aterro do Flamengo, Rio de Janeiro. A localidade, inaugurada em 1960, guarda os restos mortais dos soldados que estavam no cemitério de Pistoia na Itália, mas que foram trasladados também em 1960, quinze anos após o

⁸¹ 00:38:23 – 00:41:13.

⁸² 00:41:14 – 00: 43:52.

⁸³ 00:43:52 – 00:46:12.

término da guerra⁸⁴. O veterano que chegou à Itália na posição de padioleiro, logo se integrou a infantaria, ocupando a posição de esclarecedor⁸⁵.

O ex-combatente relata que após a tomada de Monte Castelo e a retirada dos alemães, os Aliados desejam saber em quais locais o inimigo havia construído sua linha defensiva. Para isso, instruíram um pelotão da 1ª Companhia para realizar a identificação. Após caminharem cerca de três horas, já na região montanhosa, o grupo avistou uma casa que poderia estar abrigando soldados do Eixo. Então, o veterano conta que seu superior mandou averiguar a residência. No trecho até a construção, uma mina terrestre explodiu, resultando na perda de um de seus membros inferiores. Para lhe prestar socorro, um sargento seguiu em sua direção, e apesar dos avisos, também foi atingido pela explosão de outra mina, deixando mais um ferido. Na segunda tentativa de socorro, o padioleiro encarregado de levar o primeiro combatente ferido entrou dentro de uma cratera no chão para facilitar a tomada de impulso, e que infelizmente, também estava armada com uma mina. No final da operação, aproximadamente oito soldados haviam perdido algum membro no resgate⁸⁶.

A próxima entrevista ocorreu no fim de dezembro de 2000, onde mais um veterano recebeu a equipe de filmagem em sua casa. Posicionado em frente a uma piscina, o veterano que veste a boina da Associação de Veteranos e a braçadeira da FEB, descreve o relato da sua percepção da viagem de navio até o continente europeu. As maiores dificuldades concentravam-se na alimentação - diferente da consumida pelos brasileiros - e a adaptação aos enjoos causados pelo balanço do mar. O veterano, proveniente de Minas Gerais, conta que sua família era do ramo farmacêutico e, por essa razão, sabia aplicar injeções corretamente. Assim, as enfermeiras americanas lhe deram a tarefa de aplicar penicilina nos doentes. Os pedidos para aplicação do medicamento pela população civil também eram frequentes. Questionado sobre a lembrança mais forte do período da guerra, o ex-combatente conta que ficou impressionado com a quantidade de navios destruídos

⁸⁴ O processo de identificação e sepultamento dos mortos em combate ficaria sob o encargo do Pelotão de Sepultamento, criado em julho de 1944. Após o traslado dos corpos em 1960, no lugar do antigo cemitério ergueu-se o Monumento Votivo Militar, projetado pelo arquiteto Olavo Redig de Campos.

⁸⁵ Nesta posição, o soldado que a ocupa fica encarregado de caminhar alguns metros a frente das tropas, recebendo possíveis ataques na tentativa de revelar a posição do inimigo (em inglês, *scout*).

⁸⁶ 00:46:12 – 00:51:28.

no porto de Nápoles, bem como indústrias e outros prédios praticamente em ruínas⁸⁷.

As tomadas seguintes foram filmadas em um dos cenários mais significativos do longa-metragem: um conjunto habitacional construído para os ex-combatentes. A narradora informa que o conjunto foi feito durante o mandato de Juscelino Kubitschek (1956-1961), que prometeu dar moradia a todos os veteranos da campanha da Itália, após visitar o cemitério dos soldados brasileiros em Pistoia. Assim, o complexo é habitado por parentes de veteranos, veteranos e pessoas que não têm ligação direta com essa história. Ao encontrar com o depoente Moysés, ele chama outros companheiros que também residem no local para participarem da roda de conversa⁸⁸.

Alguns concordam em falar, outros preferem o silêncio, numa tentativa de evitar a rememoração de lembranças dolorosas. No início do depoimento, Moysés comenta a ausência dos demais companheiros, afirmando que a maioria se omite, mas que desconhece a razão. Passados alguns minutos, um de seus companheiros chega no local de filmagem. Questionado sobre o fascismo que combatiam, o ex-combatente responde com sinceridade: “Eu não posso explicar por que não tenho conhecimento nenhum do que era o fascismo. [...] A nossa missão era embarcar, desembarcar e voltar. O resto era com as autoridades”⁸⁹.

Um dos veteranos aparece com uma série de fotografias que, na época, pagou para tirar⁹⁰. A de maior impacto talvez seja a de Benito Mussolini e Clara Petacci, executados em 28 de abril de 1945. O ex-combatente conta que época estava próximo a Milão quando a execução ocorreu. Mussolini e sua companheira estavam tentando chegar até a fronteira com a Suíça quando foram interceptados por membros da resistência italiana, conhecidos como *partigiani*. Ao serem capturados, foram sumariamente julgados e executados. Seus corpos foram expostos ao público, sofrendo uma série de profanações em resposta à herança negativa deixada por “*Il Duce*” enquanto comandava o país (BIBLIOTECA NACIONAL, 2019).

⁸⁷ 00:51:29 – 00:56:12.

⁸⁸ 00:56:13 – 00:58:23.

⁸⁹ 00:58:23 – 01:00:06.

⁹⁰ 01:00:07 – 01:02:48.

Figura 10. Veterano segurando fotografia.



Fonte: “A Cobra Fumou” (2002), 01:04:11.

De repente, outro ex-combatente é incorporado à roda de conversa. No entanto, o veterano identificado como Manuel diz que não gosta de falar sobre o período pelas emoções que se afloram e assim decide não comentar sobre o assunto. Outro veterano se aproxima, carregando consigo uma foto sua e de seu irmão. Na imagem reproduzida acima podemos perceber a expressão de contentamento ao mostrar fotografia. Assim, o homem conta que seu irmão foi voluntário, servindo no Regimento Sampaio e que sua participação na guerra foi através da convocação. Ao dizer que seu irmão desapareceu após se encontrarem em Livorno, subitamente, o veterano é tomado pela emoção e em lágrimas, se distancia do grupo carregando a fotografia, enquanto a câmera acompanha seu afastamento⁹¹.

Esta cena, a qual consideramos a mais comovente do documentário, descortina dois aspectos importantes. O primeiro deles refere-se ao fato de o diretor não interferir em alguns diálogos, como ocorre nesta passagem, permitindo que as emoções percorram livre caminho entre os depoentes. A espontaneidade impressa por Reis nessas ocasiões é seu grande trunfo. O segundo ponto concerne à questão

⁹¹ 00:02:48 – 01:04:37.

de alguns sentimentos, como a tristeza, permanecerem intensas – ainda que ressignificadas, transpondo as barreiras temporais.

Diante da reação do companheiro, outro veterano comenta que a maioria ficou sensibilizada ao rememorem todas as dificuldades enfrentadas na Itália. Uma das adversidades encontradas foi a assimilação da língua italiana, mas que apesar de se apresentar como um novo idioma, possui semelhanças com o português, que permitiu ao soldado brasileiro maior aproximação com a população civil, quando comparado a outras unidades estrangeiras. Alguns veteranos se recordaram inclusive de canções italianas, que aprenderam com civis, muitas vezes crianças, que praticavam a conversação com os soldados em troca de balas e chocolates. Nesta altura das filmagens podemos notar que algumas crianças que moram no complexo se aglomeraram para ouvir as histórias contadas por aqueles homens⁹².

Numa espécie de capítulo conclusivo, somos levados ao ano 2000, onde as filmagens foram feitas na Itália. Conduzidos pelo ex-combatente Miguel Pereira, a equipe se desloca até Abetaia, um lugarejo próximo ao Monte Castelo. Lá, Pereira fornece informações sobre localizações geográficas dos caminhos feitos pela FEB, complementadas por seus relatos pessoais. Inevitavelmente, ao reavivar a memória, lágrimas surgem ao lembrar dos companheiros mortos em combate⁹³.

Nas duas entrevistas subsequentes somos apresentados a dois personagens diferentes do habitual. O primeiro deles é Pietro Moruzzi, um *partigiano* que lutou ao lado dos brasileiros. Moruzzi tinha apenas dezessete anos quando ingressou na guerrilha, sendo posteriormente integrado ao serviço de contraespionagem estadunidense. O segundo é Giovanni Sulla, um italiano especialista em FEB. No filme, Sulla é o único representante da voz institucionalizada, que busca fornecer maior credibilidade aos relatos dos demais depoentes. Caminhando entre pontos percorridos pelas tropas brasileiras, o pesquisador contribui com maiores detalhes sobre as ações da FEB ocorridas no local⁹⁴.

Finalizando as gravações, somos mais uma vez transportados às conhecidas paisagens dos Apeninos. Durante o trajeto na Estrada 64, o cineasta

⁹² 01:04:38 – 01:09:30.

⁹³ 01:09:31 – 01:15:43.

⁹⁴ 01:15:44 – 01:24:28.

anuncia que Miguel Pereira os espera no Monumento Votivo Militar, administrado pelo veterano até a data de sua morte, em 2003. No Monumento, o ex-combatente mostra as lápides que ainda permanecem no local, relatando forma como alguns expedicionários tombaram em combate, a maioria deles ceifados no auge de sua juventude. Assim, Vinicius Reis despede-se do espectador. Com mais de oitenta horas de material filmado, o diretor encerra a tomada refletindo sobre os possíveis caminhos que poderão ser traçados no documentário⁹⁵.

Norteados pelos objetivos propostos neste trabalho, inferimos que *A Cobra Fumou* é um filme de “encomenda social”. No entendimento de Gauthier

Toda atividade social, entretanto, responde a uma encomenda que não é necessariamente explícita, à qual Maiakovski chamava de “encomenda social”. Assim que um artista deseja vender ou simplesmente mostrar seus quadros, fazer ouvir suas composições, propor filmes ao público ele responde a uma “encomenda”, seu privilégio sendo, geralmente, o de adiantá-la, ou até mesmo suscitá-la. Esta última característica, a mais original, condena a prática da “medição de audiência”, que não leva em conta a particularidade de uma oferta que precede a demanda – mas reconhece que a demanda existe, vaga e não formulada, latente, em busca de uma resposta que assume o aspecto, então de uma revelação. (GAUTHIER, 2011, p. 122).

Em outras palavras, qualquer atividade, mesmo aquelas ligadas à arte, atendem a uma espécie de demanda. Quem a faz, a faz por alguma razão, seja ela expressa ou implícita. No que diz respeito aos documentários, o quadro não se altera. O documentarista, ao se dedicar à feitura de um filme, pressupõe o interesse de determinado público, na expectativa de satisfazer necessidades específicas.

Como vimos, com a chegada da TV a cabo no Brasil no final dos anos de 1980, a procura por roteiros e documentários para integrar sua programação era intensa. Presume-se que este tipo de conteúdo era pertinente ao público que adquiria o serviço, o que justifica o investimento dos canais, resultando em um diferencial dos programas veiculados pela TV aberta. Ainda que já estivesse com seu roteiro pronto, Reis ocupou a posição de diretor contratado pela BSB Cinema, ficando responsável por realizar o segundo filme pensado pela produtora. Logo, *A Cobra Fumou* também foi resultado de uma demanda anterior, concluída

⁹⁵ 01:24:29 – 01:29:36.

com o lançamento do último documentário da série: *O Brasil na Batalha do Atlântico* (2012).

Quanto à estética cinematográfica, Reis traz para o seu documentário a atmosfera de reconstrução do neorealismo italiano, unida ao dispositivo de trabalho de Eduardo Coutinho. Ao mostrar seu encontro com os personagens sociais, Reis estabelece um pacto com seus espectadores, deixando claro que as cenas de fato aconteceram e se desenlaçaram sob determinadas circunstâncias. A escolha dos depoentes também nos revela um contraste presente entre as patentes da FEB e seus impactos na vida pós-guerra. Enquanto aqueles que ocuparam posições elevadas mantiveram ou estabeleceram alto padrão de vida, outros – em geral praças e soldados, tiveram que se adaptar as condições financeiras ou sociais ruins em seu retorno.

A reunião desses elementos cria no documentário uma ruptura com os discursos criados sobre a memória da FEB em fases anteriores. Reis enfatiza o lado humano dos ex-combatentes através de artifícios de enquadramento, como o foco nas expressões dos depoentes, por exemplo. Estes mecanismos acentuam os sentimentos mostrados nas cenas, na tentativa de comover o espectador. O diretor também traz espontaneidade por meio da forma com a qual conduz as gravações, não interrompendo as filmagens quando algum veterano é tomado por fortes emoções. Neste seguimento, percebemos que a obra de Vinicius Reis possui maior carga emocional quando comparado às outras fontes. Desta forma, *A Cobra Fumou* reverencia a memória da FEB, numa atividade de “combate” ao esquecimento massivo de suas ações entre a sociedade.

4. O “LAPA AZUL”: OS HOMENS DO III BATALHÃO DO 11º R.I. NA II GUERRA MUNDIAL (2007)

Ocupando-se em contar a história do III Batalhão do 11º Regimento de Infantaria, integrado majoritariamente por jovens provenientes de Minas Gerais⁹⁶, *O Lapa Azul*⁹⁷ é uma obra que tenta resgatar as vivências destes soldados através de seus relatos pessoais. Com aproximadamente uma hora de duração, o documentário adota a estética clássica do gênero, alternando o depoimento dos ex-combatentes e imagens de arquivo acompanhadas de legendas. Em *O Lapa Azul* destaca-se o “modo expositivo”⁹⁸, dando ênfase à narrativa dos entrevistados e ocultando a voz do idealizador. Lançado oficialmente em 2007, o documentário é fruto de um esforço pessoal do diretor Durval Lourenço Pereira Junior.

Tenente-coronel R1, agora da reserva, o cineasta afirma em entrevista concedida à autora que seu interesse pelo cinema é decorrente de seu fascínio pelas artes⁹⁹. Muito ligado ao campo, o diretor relata que no início dos anos 2000 surgiu a oportunidade de ingressar em um curso sobre cinema, televisão e mídia digital na Universidade Salgado de Oliveira, a Universo. Uma das disciplinas, a de roteiro, exigia uma produção audiovisual como requisitos para a sua conclusão. Em função do pouco tempo disponível, o cineasta conta que optou por deixar a temática da Força Expedicionária Brasileira para um projeto posterior. Tendo em vista a riqueza do assunto e todas as nuances que poderiam ser trabalhadas a partir dele, Durval Lourenço decidiu produzir outro documentário a fim de preencher os requisitos do curso.

Após a conclusão do curso, o diretor elaborou um projeto cinematográfico sobre a FEB na Lei de Incentivo à Cultura de Juiz de Fora, Minas Gerais, a Lei Murilo Mendes. Na primeira tentativa a proposta foi recusada, mas no seguinte o cineasta entrou novamente para concorrer ao patrocínio, angariando assim o apoio financeiro da prefeitura. Apesar de a ideia inicial ter surgido na

⁹⁶ Todas as informações sobre o documentário foram retiradas de seu site oficial: <https://olapaazul.com/>.

⁹⁷ A ficha técnica do filme encontra-se no Apêndice C.

⁹⁸ Como define Nichols (2005), neste modo os argumentos são direcionados diretamente ao espectador, intermediados por legendas ou vozes que apresentam uma perspectiva ou recontam uma história.

⁹⁹ Todas as informações sobre o contexto de produção foram extraídas da entrevista concedida à autora, exceto quando sinalizado o uso de outras fontes. A entrevista encontra-se na íntegra no Apêndice F.

realização do curso na Universo, Lourenço Pereira recorda que o contato com a história da FEB lhe é anterior, tendo em vista que o avô de sua esposa também serviu no 11º Regimento de Infantaria. Para o diretor, até então, não havia nenhum documentário que “desse voz” à experiência dos pracinhas, oferecendo a oportunidade dos próprios veteranos de contarem suas histórias. Viabilizando suas pesquisas, em Juiz de Fora, onde reside, também há uma Associação de Veteranos da FEB, o que lhe incentivou a pesquisar com mais afinco.

Para o roteiro, o cineasta relata que estudou a fundo a trajetória da Força Expedicionária Brasileira, com o intuito de fazer as perguntas certas. E a partir desta trajetória, montar um roteiro que viabilizasse aos ex-combatentes narrar suas experiências na guerra, sua percepção acerca do conflito, dando ênfase às vivências pessoais. Com base nessas narrativas, o diretor afirma que tentou costurar os depoimentos em uma linha narrativa pré-estabelecida, envolvendo essencialmente a preparação da FEB, o período de treinamento, a viagem à Itália, os combates e o retorno ao país. Fundamentados nessas questões, os depoimentos foram mesclados de acordo com as lembranças mais intensas e/ou presentes na memória de cada um, construindo assim, uma ordem cronológica no documentário.

Para as entrevistas, o diretor destaca que seu primeiro depoente foi o veterano Antônio de Pádua Inhan, que o colocou em contato com os demais integrantes da associação. Devemos considerar que por estar ligado à instituição militar, é possível inferir que o cineasta teve maior acesso aos depoentes, arquivos, acervos e outras fontes ligadas ao Exército. Antes das efetivas gravações para *O Lapa Azul*, uma pré-entrevista foi realizada a fim de levantar informações necessárias para a elaboração das perguntas do roteiro. Feitas as interações iniciais, o cineasta trouxe cada um deles em seu veículo particular até um auditório, onde as entrevistas foram realizadas.

Questionado sobre a escolha do auditório como cenário para as gravações, Lourenço Pereira afirma que precisava de um local adequado para as entrevistas, visto que um ambiente externo não forneceria as condições técnicas necessárias para a qualidade da iluminação, áudio e afins. Objetivando essas condições, o diretor explica que por esse motivo todos os depoentes foram filmados em um fundo preto, dentro de um estúdio, com o intuito de manter a continuidade da narrativa e não ter nenhuma quebra em decorrência da mudança de cenário ou iluminação.

Acerca da angariação de recursos, a única forma de captação foi a própria Lei Murilo Mendes. A lei fornecia apoio financeiro aqueles escolhidos pelo edital, depositando em conta os valores necessários à produção, ou parte deles. No caso de *O Lapa Azul*, conta o cineasta, 80% do investimento foi proveniente do apoio municipal e outros 20% de contribuição própria, totalizando aproximadamente 15 mil reais. Outras atividades necessárias para as filmagens como viagens e alguns equipamentos foram obtidas por recursos pessoais. Além disso, as funções de entrevistador, operador de áudio e som, iluminador etc., foram ocupadas pelo próprio diretor, que não contou com uma equipe técnica para a produção do longa-metragem, transformando *O Lapa Azul* em um documentário quase artesanal.

Na tentativa de conciliar o expediente na organização militar e a elaboração do documentário, a obra demorou cerca de dois anos para ser finalizada. Indagado sobre o título que dá nome ao longa, o cineasta afirma que surgiu durante suas leituras sobre o tema. Durante a guerra, cada batalhão recebia um codinome para facilitar as transmissões de rádio, impedindo que os inimigos identificassem as unidades, caso alguma transmissão fosse interceptada. *O Lapa Azul* foi o codinome dado ao 3º Batalhão do 11º R.I. Lourenço Pereira revela que no acesso às obras dos professores Francisco Ferraz, César Campiani e Dennison de Oliveira, se deparou com a indicação de fontes, permitindo-o encontrar esse nome, que hoje julga apropriado. Outra fonte de inspiração do título foi o livro do veterano Agostinho José Rodrigues: “Terceiro batalhão: o Lapa Azul”, publicado em 1985 pela Biblioteca do Exército Editora.

Observando o formato do documentário, podemos coligir que as entrevistas utilizadas na obra pertencem, na verdade, a entrevistas maiores. Concernente ao critério de seleção dos trechos dos depoimentos, o diretor alega que a escolha se deu em função das respostas que mais contemplassem ao que foi perguntado. A ideia era a de estabelecer uma linha narrativa que se iniciava na origem individual, passando por suas ocupações no pré-guerra, processo de seleção, treinamento e embarque, ações no *front* e retorno ao Brasil.

Buscando um equilíbrio narrativo, o cineasta afirma ter tentando conciliar a frequência da presença dos entrevistados, evitando que um ou outro aparecesse em demasia. Perguntas técnicas também foram evitadas, tendo em vista dois fatores principais. O primeiro deles refere-se ao fato de a maioria dos depoentes serem de origem simples, e conforme o diretor, as respostas sobre aspectos táticos

e políticos de guerra, não corresponderiam ao fato histórico. E segundo, porque o foco definido por Lourenço Pereira era o de destacar as experiências do *front* na posição que ocuparam.

Além disso, o diretor destaca a dificuldade intrínseca em perguntar sobre fatos que tinham ocorrido há quase setenta anos atrás. Na visão do cineasta, conforme a passagem do tempo a própria experiência de guerra costuma variar, moldando-se às experiências dos veteranos no pós-guerra. Todavia, as experiências do *front*, carregadas de maior impacto, sofreriam poucas alterações ao longo tempo, mantendo-se praticamente inalteradas nas memórias dos ex-combatentes. Conforme Lourenço Pereira, baseando-se nessa ideia de evidenciar as experiências pessoais é que *O Lapa Azul* foi produzido.

Elogiado pela escolha dos personagens do filme, a maioria praças comuns, o diretor afirma que a seleção dos entrevistados se deu, na verdade, pelo número de veteranos vivos e em condição de prestar depoimento, visto que a faixa etária margeava 80, 90 anos. Nas pré-entrevistas, muitos ex-combatentes não puderam dar suas declarações devido à perda de memória ou senilidade, quadro comum na idade avançada. O cineasta destaca que este afastamento da esfera militar em função de depoentes que voltaram à vida civil situa-se “entre aspas”, porque vários veteranos entrevistados para *O Lapa Azul* eram militares da reserva, como major Rui de Oliveira Fonseca, que ingressou no quadro permanente do Exército e ascendeu na carreira até o posto máximo da função que ocupava.

Concernente ao material iconográfico, Lourenço Pereira divide a obtenção em dois processos. As imagens em movimento, vídeos, filmes e afins foram obtidas no Centro de Comunicação Social do Exército (CECOMSEx), em Brasília. Outra parte foi proveniente de arquivos estadunidenses, hospedado em um website com material de copyright livre, dedicado à participação dos Aliados na guerra. Algumas imagens também foram extraídas do filme *The Battle of San Pietro*¹⁰⁰ (1945), dirigido por John Huston. Parte das fotografias, foram obtidas no Arquivo Histórico do Exército. Em visita ao AHEx, acompanhado por alguns profissionais da área, uma série de imagens foram escolhidas para, mais tarde, serem introduzidas na obra. Associações de Veteranos da FEB e os próprios ex-

¹⁰⁰ Filmado em 1945 por Jules Buck, o documentário trata da Batalha de *San Pietro*, ocorrida próxima a Nápoles. Antes de ser difundido nos Estados Unidos, o filme foi exibido para as tropas.

combatentes também colaboraram com recursos imagéticos, fornecendo fotos de seu acervo pessoal.

Quando questionado sobre as produções que impactaram diretamente em *O Lapa Azul*, o diretor elenca *We Stand Alone Together* (2001), dirigido por Mark Cowen, como a principal delas. O documentário integra os extras do box de *Band of Brothers*¹⁰¹. Também produzido pela HBO, o filme conta a história dos soldados integrantes da *Easy Company*, o 2º Batalhão do 506º Regimento de Infantaria. Lourenço Pereira conta que ao assistir à produção, achou-a simplesmente fantástica, pois mostrava o realismo da guerra a partir de depoimentos de seus ex-combatentes.

Para a distribuição, o diretor contou com o auxílio de uma distribuidora chamada Elo Audiovisual, que se encarregou da difusão da obra. O documentário também foi exibido em canais televisivos como TV Câmara, TV Senado, *History Channel* e posteriormente comercializado no exterior, em países como Estados Unidos e Rússia. Apesar de não ter sido lançado oficialmente em festivais, Lourenço Pereira relata que organizou uma sessão de cinema em um shopping na cidade de Juiz de Fora. Para a exibição, o cineasta conta que convidou os veteranos entrevistados e, ao final da sessão, chamou-os a frente para uma homenagem. Com a sala lotada, os veteranos foram aclamados com calorosas salva de palmas.

Sobre a recepção, o diretor afirma em entrevista que não sabe dimensionar com exatidão o número de pessoas que assistiram ao filme na sessão inaugural ou quantas pessoas tiveram acesso a produção no formato em DVD, mas estima que cerca de mil exemplares foram distribuídos em formato físico. Ao recordar-se das críticas veiculadas por meios de comunicação, Lourenço Pereira assevera que o documentário foi muito elogiado em alguns jornais e revistas, como *O Globo* e *Aventuras na História*, esta última, publicada na época pela editora Abril. Muitas cópias foram adquiridas, até o cineasta decidir distribuí-las gratuitamente em eventos acadêmicos sobre a FEB, associações de veteranos e para cada um dos entrevistados. Embora seja ligado à esfera militar, Durval Junior afirma que o Exército não manifestou nenhuma opinião a respeito do documentário.

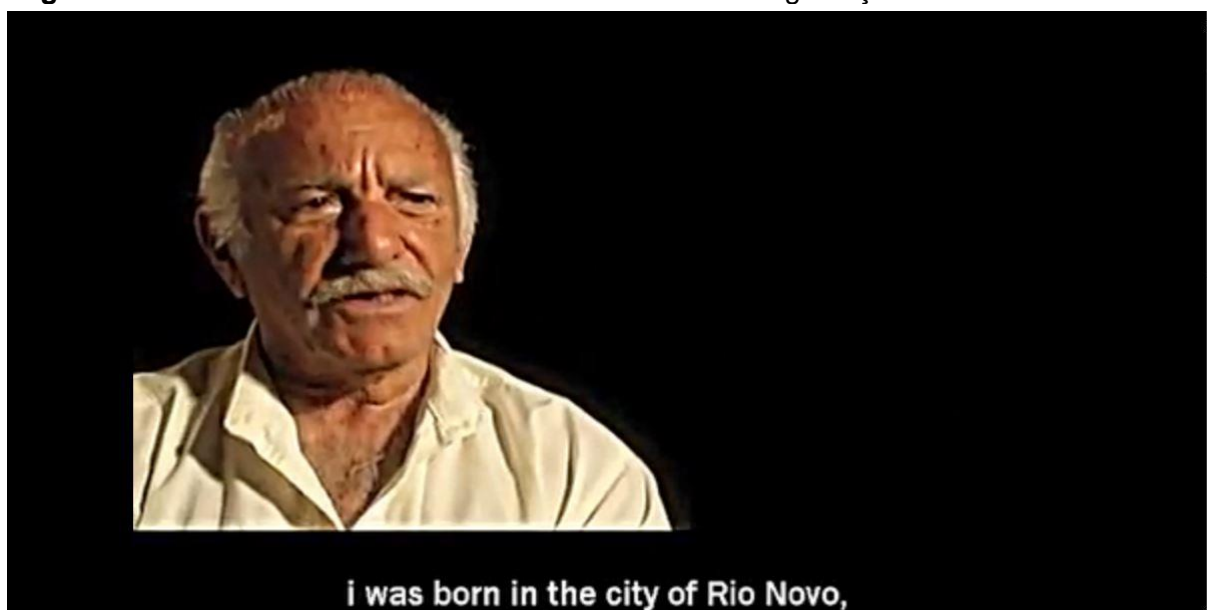
¹⁰¹ A minissérie, produzida pela HBO em 2001, foi baseada no livro homônimo de Stephen E. Ambrose “*Band of Brothers: E. Company, 506th Regiment, 101st Airborne From Normandy to Hitler's Eagle's Nest*”.

4.1 ANÁLISE DE FONTE

Após a apresentação dos patrocinadores ao público, um rufar de tambores acompanha o surgimento das primeiras imagens. Nelas, vemos soldados desembarcando juntamente com a descrição de que tais homens pertencem às tropas expedicionárias brasileiras, enviadas para lutar na Europa junto aos Aliados durante a Segunda Guerra Mundial. Uma dessas tropas, composta majoritariamente por jovens do interior mineiro, participaria das conquistas de Monte Castelo e Montese, tornando-se uma das páginas mais heroicas da história do país¹⁰². A unidade ficaria posteriormente conhecida como *O Lapa Azul*.

Com aproximadamente uma hora de duração, o longa-metragem revela seu formato nas primeiras sequências. Percebemos que o cineasta adota o modelo clássico de documentário, alternando entrevistas e imagens de arquivo, reforçando o acontecimento ao qual o depoente se refere. O diretor opta por gravar todos os veteranos em um mesmo cenário: de fundo negro e um fecho de luz que ilumina e destaca o semblante dos ex-combatentes. Além disso, as filmagens ocorrem ora mostrando o depoente à direita, ora à esquerda. Este movimento quebra a monotonia da filmagem, mantendo a atenção do espectador. Nos *frames* seguintes, podemos observar como o recurso do contraste mostra-se potente, adequando-se à proposta do diretor.

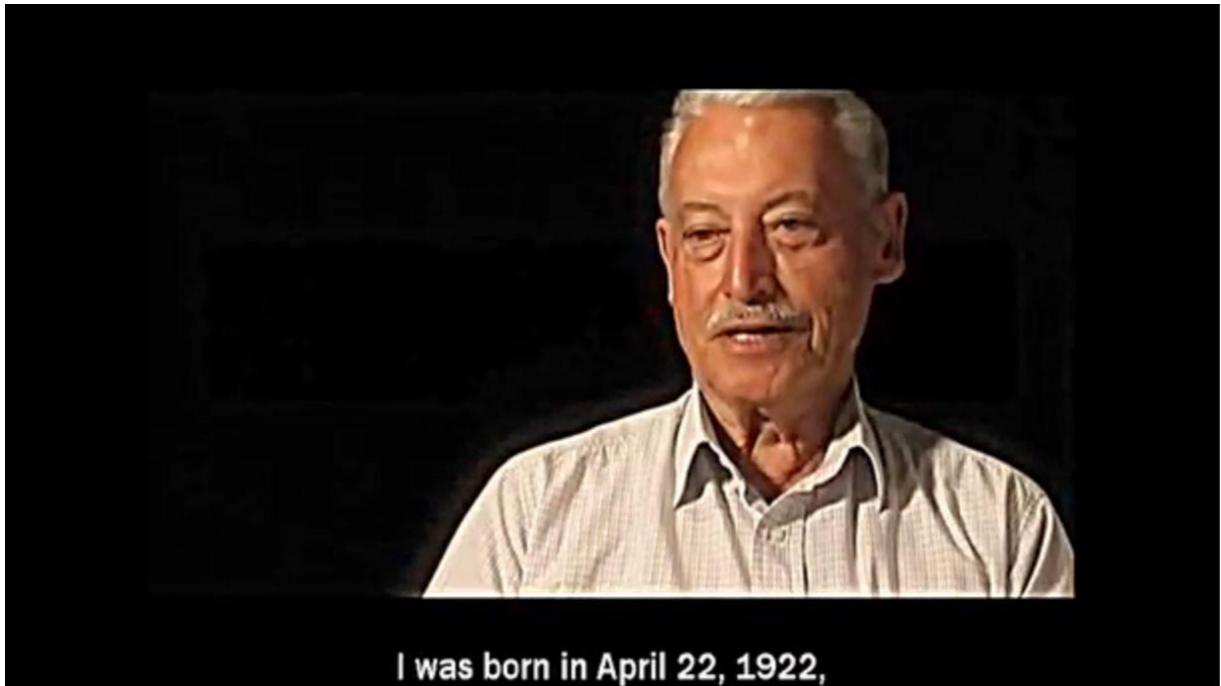
Figura 11. O veterano Antônio de Pádua Inhan durante as gravações.



Fonte: “O Lapa Azul” (2007), 00:02:26.

¹⁰² 00:00:00 – 00:01:55.

Figura 12. O veterano Fidelcino Figueira de Matos durante as filmagens.



Fonte: “O Lapa Azul” (2007), 00:02:36.

O documentário então, busca trazer a origem dos veteranos, compartilhando com o espectador a infância e juventude de cada um deles antes da convocação para a guerra. Vemos que a maioria dos entrevistados veio de famílias simples, envolvidas com a prática agrária, principalmente o café. Os depoimentos nesta fase são quase idílicos, dotados de uma nostalgia relativa à vida no campo¹⁰³. Numa espécie de interrupção, sugerindo uma quebra nessa narrativa, o espectador é informado sobre ataque japonês à base norte-americana de Pearl Harbour em 7 de dezembro de 1941. Conforme a narrativa, o Brasil, em ato solidário aos Estados Unidos, alinha-se aos países Aliados, rompendo as relações diplomáticas com o Eixo. Em retaliação, Adolf Hitler teria mandado torpedear os navios brasileiros, causada pela decisão de Vargas acerca do rompimento¹⁰⁴. Nestes trechos, vemos imagens de arquivos mescladas a manchetes de jornais do período, como *O Globo*.

Na sequência seguinte, os ex-combatentes comentam sobre este episódio. Este trecho especificamente, apresenta-se de forma quase artificial, pela grande quantidade de informações técnicas ditas pelos depoentes, perdendo em partes a naturalidade e fluidez dos relatos. Um deles se recorda que houve manifestações em Juiz de Fora, Minas Gerais, exigindo um posicionamento do

¹⁰³ 00:01:54 – 00:04:29.

¹⁰⁴ 00:04:30 – 00:05:55.

governo brasileiro diante dos ataques alemães. O veterano Fidelcino F. de Matos, reflete sobre a ironia do período: “Eu acho que nosso presidente não queria mandar as tropas, até porque ele era ditador também. Não é verdade?”.

Desta forma, o primeiro bloco do longa-metragem dedicou-se a explicar ao espectador o contexto da entrada do Brasil no conflito, culminado pelo torpedeamento dos navios mercantes brasileiros pelos alemães em 1942¹⁰⁵. A ação fomentou manifestações populares, que resultaram na declaração de guerra contra os países do Eixo. Os ataques foram recebidos pela população como uma afronta ao povo brasileiro, e por essa razão, cobravam o posicionamento de Getúlio Vargas. Um dos veteranos recorda que no período existia um patriotismo quase romântico, conduzindo a população a se mobilizar da melhor forma possível, arrecadando grandes quantidades de metais, utilizadas na fabricação de armamento.

Nas sequências seguintes, os veteranos relembram como ingressaram nas tropas expedicionárias¹⁰⁶. No período, o certificado de reservista era mais importante que a carteira de trabalho, ou seja, um item indispensável para aqueles que desejam se estabilizar. Um deles afirma que se alistou voluntariamente no Exército em função disso. Desejava mudar-se para o Rio de Janeiro e construir sua vida lá, porém não contava com a definitiva convocação. Outro ex-combatente recorda-se da pluralidade dos homens que compunham as tropas brasileiras, tendo em vista a presença de um contingente de soldados catarinenses em Minas Gerais, que não falavam português, mas sim alemão¹⁰⁷.

Após a convocação, os soldados passaram por inspeções de saúde. No momento, o veterano Ruy Fonseca conta que os dentes extraídos eram levados em baldes, devido as condições ruins das arcadas dentárias¹⁰⁸, principalmente do regimento de São João Del Rei, observando a tendência ao consumo de alimentos açucarados na região mineira. Na sequência seguinte, o veterano Firmo G. de Carvalho relembra dos momentos em que aguardavam na estação de trem para se deslocarem de Juiz de Fora para São João Del Rei. Na ocasião, lembra ele, havia um músico tocando na plataforma. Segundo o ex-combatente, a música era tão intensa que mexeu com todos os homens que aguardavam na estação. A letra que

¹⁰⁵ 00:05:56 – 00:09:52.

¹⁰⁶ 00:09:53 – 00:11:29.

¹⁰⁷ Para um entendimento mais amplo do funcionamento das comunidades alemãs no Brasil, ver FÁVERI, 2005.

¹⁰⁸ É interessante destacar que esta informação é utilizada em “Rádio Auriverde” (1991), constituindo uma das sátiras de Sylvio Back.

falava sobre o chamado do país ao combate, permaneceu vívida em sua memória, mesmo após a passagem do tempo¹⁰⁹.

Nas tomadas seguintes, os ex-combatentes são convidados a rememorar o período seleção e treinamento. Alguns veteranos consideram que o treinamento recebido para o combate foi de boa qualidade, porque incluída exercícios de preparo físico e o manejo das armas. José B. da Fonseca relembra da agonia que sentiram até finalmente embarcarem para a Itália. Após seis meses de treinamento no Rio de Janeiro, os jovens soldados não aguentavam tanta espera, recebendo com alívio a notícia do efetivo embarque¹¹⁰.

Passado o preparo para o combate, ocorrido no Rio de Janeiro, os expedicionários do 11º Regimento de Infantaria foram enviados para a Europa em 22 de setembro de 1944. Alguns veteranos analisam os sentimentos que tiveram no decorrer da viagem. Antônio de Pádua Inhan, por exemplo, lembra-se da sensação próxima da indiferença que tivera, pois era muito jovem para dimensionar os acontecimentos que estariam por vir¹¹¹. Neste sentido, observamos neste depoimento uma das especificidades da memória elencada por Jacques Le Goff – abordada no capítulo anterior: a de atualizar impressões consideradas passadas. Ao reavaliar a situação a qual se encontrava, o veterano a analisa através de uma ótica carregada de novas experiências pessoais, mudando seu viés de interpretação.

Ao atracarem em solo italiano, tiveram a primeira surpresa: o uniforme que utilizavam era extremamente parecido com a dos alemães, causando estranhamento aos italianos que os confundiram com os “tedescos”. Além disso, os veteranos recordam que a vestimenta era inadequada à temperatura, causando dificuldades para se adaptar ao novo clima. A situação só foi revertida quando receberam um novo uniforme do Exército estadunidense, mais adequado ao frio clima europeu.

Juntamente com as fardas, os brasileiros também receberam novos armamentos. As novas armas também revelaram outro acontecimento inesperado: eram totalmente diferentes daquelas as quais haviam treinado, com exceção de um morteiro de 81 mm. A preparação ainda em território brasileiro ocorrera praticamente baseada na Escola Francesa, herdada da Primeira Guerra Mundial. Em questões

¹⁰⁹ 00:11:30 – 00:12:25.

¹¹⁰ 00:12:26 – 00:13:54.

¹¹¹ 00:13:55 – 00:15:18.

táticas, distanciava-se de forma significativa do modo estadunidense de pensar as ações no *front*. Mais uma vez, o soldado brasileiro teve que se adequar as diversidades que apareciam conforme se defrontavam com a realidade do campo de batalha. Nos trechos que tratam do período de adaptação, é interessante perceber como os ex-combatentes descrevem suas ações e sentimentos naquele contexto, até mesmo ponderando que poderiam ter agido de formas diferentes¹¹². Nota-se que a passagem do tempo também propiciou que os próprios veteranos reavaliassem as atitudes e reações que tiveram na época, através de um viés mais maduro e consistente, resultante de suas vivências ao longo dos anos.

As memórias dos combatentes voltam-se então para os episódios que lhe despertaram sentimentos intensos, tendo em vista que até aquele momento, ainda não haviam tido contato com o *front*. O veterano Ruy Fonseca lembra que depois que estavam instalados no acampamento, se deslocaram até a catedral de Pisa para uma missa em agradecimento pela viagem quase sem perdas até a Itália. O veterano relata que apenas seu batalhão participou da celebração e, em certa altura, o Hino Nacional foi executado pelos próprios soldados, preenchendo sonoramente a catedral. Neste momento, o documentário mescla filmagens da época com um trecho original de transmissão de rádio, onde o correspondente de guerra para a BBC, Francis Hallawell anuncia a execução do hino pelos soldados¹¹³.

No período de adaptação, a convivência com as tropas americanas proporcionou novos aprendizados. Apesar de serem subordinadas ao comando estadunidense, as tropas brasileiras contavam com uma margem de autonomia. Apesar disso, os veteranos Ary Roberto de Abreu e Geraldo T. Rodrigues contam que ficaram impressionados com a diferença de tratamento dos soldados estadunidenses e seus superiores. De acordo com suas recordações, um soldado brasileiro antes da guerra, nunca poderia se dirigir ao seu superior diretamente, enquanto os estadunidenses não eram afetados pelas relações de hierarquia. Geraldo Rodrigues exemplifica que os superiores estadunidenses esperavam na fila para o almoço como praça comum, ao invés de se servirem primeiro, situação que despertou espanto entre os brasileiros¹¹⁴.

¹¹² 00:15:19 – 00:18:58.

¹¹³ 00:18:59 – 00:20:42.

¹¹⁴ 00:20:43 – 00: 24:12.

Nas próximas cenas, a narrativa avança para as primeiras experiências no *front*, durante a tentativa de retomada de Monte Castello. Neste momento, a primeira voz institucionalizada aparece através do pesquisador Giovanni Sulla. Sulla, que também participou de *A Cobra Fumou* (2002), explica sobre as linhas defensivas criadas pelos alemães, que em sua opinião eram muito eficientes. O contexto aparece de forma escrita na tela, numa espécie de legenda, informando ao espectador sobre as duas primeiras operações do comando estadunidense com a *Task Force 45* na região, que não tiveram êxito. Com a falha dos ataques, o Lapa Azul finalmente entrou em combate. Os depoimentos que se seguem são o ponto alto do longa-metragem. Os veteranos, neste momento, descrevem sobre o verdadeiro drama da guerra, sentida nas ações no campo de batalha. A chuva que caía incessantemente e a lama que chegava até os joelhos ficaram associadas na memória destes homens ao barulho dos tiros e a morte dos companheiros¹¹⁵.

O veterano Antônio de Pádua Inhan lembra exatamente a sensação que veio à tona: náusea. “O medo causa náusea”. Embora houvesse o temor iminente da morte e a testemunha de tantos horrores, tinham que reagir em prol do sucesso da missão. Apesar disso, a primeira investida da FEB também fracassou e, neste dia, o Lapa Azul perdeu 28 homens. Geraldo T. Rodrigues nos conta que ao final da batalha, começaram a recolher os corpos, numa atividade mecânica que talvez traduzisse a dificuldade daqueles soldados em absorver tantas perdas¹¹⁶. Somente um ano depois, na quinta tentativa aliada é que a tomada de Monte Castello foi realizada efetivamente.

Os ex-combatentes também relataram sobre o ataque da 232ª Divisão Alemã às posições brasileiras. Durante as três ofensivas, os veteranos se recordam das adversidades enfrentadas ao longo das missões. A incessante tensão e as baixas temperaturas eram os fatores que mais os incomodaram. O frio era tão intenso que a água congelava mesmo no cantil. Alguns deles relembram que passaram mais de três meses sem tomar banho, em razão das temperaturas médias de -15º graus¹¹⁷.

Outros se recordam da 92ª Divisão Americana, composta exclusivamente por soldados negros. Estes últimos ficavam inconformados pelo fato

¹¹⁵ 00:24:13 – 00:27:25.

¹¹⁶ 00:27:26 – 00:28:50.

¹¹⁷ 00:28:51 – 00:32:16.

de as tropas brasileiras não serem segregadas, eliminando a distinção prática entre expedicionários brancos e negros. A maioria dos italianos ficavam impressionados ao verem os soldados negros pessoalmente, pois achavam que a tonalidade da pele era proveniente de alguma espécie de pintura. Apesar do deslumbre pela etnia, um ex-combatente relembra da intensa propaganda nazifascista, colocando o soldado negro como um selvagem praticante de canibalismo. Os temores só se dissolveram por meio da convivência entre as tropas e a população civil¹¹⁸.

A pauta seguinte toma como ponto de partida o episódio conhecido como a “Ofensiva da Primavera”. A atuação brasileira foi na cidade de Montese, onde ocorreu a batalha mais intensa da FEB. Prevalecem nas histórias contadas os momentos de angústia e nervosismo durante a batalha. A trilha sonora que acompanha as cenas colabora com a atmosfera de tensão ao qual o espectador é transportado. Ao final de quatro dias de combate, as unidades foram drasticamente reduzidas pelas baixas. Entretanto, a vitória brasileira em Montese – hoje considerada uma das maiores da FEB - correspondeu ao rompimento das últimas defesas do Eixo na Itália. Pouco depois, o suicídio de Adolf Hitler sela a rendição da Alemanha e o término da guerra¹¹⁹.

Encaminhando-se para o final, o documentário procura mostrar as lembranças que os veteranos preservaram acerca dos italianos das localidades onde operaram, bem como o retorno dos expedicionários aos países. Sobre este primeiro momento, os veteranos se recordam da proximidade que tiveram com os italianos. A língua e a religião foram fatores determinantes na relação de afetividade que estabeleceram com os locais. Diferente dos estadunidenses, dotados de um caráter muito prático, os soldados brasileiros ficavam comovidos pela situação de miséria em que viviam os civis italianos. Por este motivo, sempre que possível, compartilhavam tudo que tinham com a população, mesmo as rações sendo escassas entre os próprios pracinhas¹²⁰. Não à toa, na Itália ainda se comemora o dia da *Liberazione d'Italia*, celebrada a cada 25 de abril. Nestas ocasiões, homenagens são prestadas aos veteranos brasileiros, em que é executada a “Canção do Expedicionário”.

¹¹⁸ 00:32:16 – 00:35:56.

¹¹⁹ 00:35:57 – 00:43:41.

¹²⁰ 00:43:42 – 00:51:08.

Na sequência, percebemos o contraste existente entre o tratamento dado aos veteranos na Itália e no Brasil. Enquanto no primeiro há frequentes homenagens, construções de monumentos para a FEB e reverências da população – que incluem as novas gerações, neste último permanece a dificuldade de consolidação da memória dos ex-combatentes em meio a sociedade. Como relata o veterano Antônio de Pádua Inham, no 10º Encontro Nacional dos Veteranos da FEB, evento organizado por ele em Juiz de Fora, houve obstáculos para a sua realização. A ideia inicial era utilizar o Cinema Central, um dos locais mais importantes da cidade, para sediar a abertura do evento. A proposta foi negada pelos administradores do cinema com a justificativa de que “A FEB não é história nem cultura, e o Cinema Central só pode ser cedido para cultura”¹²¹.

Concernente ao retorno dos ex-combatentes ao Brasil, Antônio de Pádua Inham lembra da alegria de estar novamente em casa e da recepção calorosa que tiveram. Ao desembarcarem no Rio de Janeiro – capital do país na época – ficaram divididos entre a emoção e a surpresa ao verem a multidão reunida para recebê-los. Com o passar do tempo, a admiração popular deu espaço ao esquecimento. Firmo G. de Carvalho recorda-se com muita tristeza ao contar sobre um episódio ocorrido nos tradicionais desfiles de Sete de setembro. Com a voz embargada, relata que durante a passagem dos veteranos, ouviu uma voz vinda dos espectadores: “Olha os bobos aí”¹²². Este trecho demonstra o descaso da sociedade e a falta de iniciativas públicas que estimulassem a transmissão da atuação da FEB para as futuras gerações.

Outro veterano também relata o desconhecimento do brasileiro sobre a realidade no *front*. Em uma social com amigos, um dos presentes ironizou uma cena de filme com temática de guerra. Diante do comentário, o ex-combatente reflete que o brasileiro é extremamente feliz por não conhecer os horrores trazidos pela guerra, tendo em vista que nunca travou batalhas com outros países em seu próprio território. Giovani Sulla considera na sequência que muitos soldados não sabiam exatamente o que faziam na Itália, tampouco conheciam o país a níveis geográficos, mas levavam consigo a bandeira da libertação, ainda que isso custasse a vida ou cicatrizes permanentes – sejam elas físicas ou mentais¹²³.

¹²¹ 00:51:09 – 00:53:37.

¹²² 00:53:38 – 00:54:15.

¹²³ 00:54:16 – 00:55:44.

Por fim, o documentário se encerra com a fala do veterano Sérgio Gomes Pereira. Nela, o febiano reforça a ideia de que levavam a bandeira da democracia, inexistente no Brasil. A volta dos soldados ao país tornou o governo Vargas ainda mais insustentável, culminando em sua retirada do poder. Em suas palavras finais, o ex-combatente agradece a todos que participaram da campanha da Itália, em especial aos companheiros do pelotão em que atuou. Com a voz tomada pela emoção, o depoente toma alguns segundos para se recompor até conseguir dizer “muito obrigado”¹²⁴.

Com base em algumas relações entre memória e história – explanadas no primeiro capítulo, vemos que o documentário se assemelha ao cruzar de linhas em tear, resultando num filme em que as escolhas do cineasta criam uma sólida trama. Logo em seu início, observamos que o diretor faz um interessante movimento na narrativa em que constrói. É possível notar que primeiramente, os personagens nos são mostrados no âmbito individual, quando relatam suas origens. As primeiras cenas contextualizam o espectador sobre suas trajetórias pessoais. De onde vieram, detalhes da infância, das motivações que os levaram ao voluntariado ou das circunstâncias da convocação. Progressivamente, há um deslocamento dessa narrativa que insere pouco a pouco o depoente no âmbito coletivo, quando se inicia os relatos sobre a guerra.

Este mecanismo é passível de ser percebido quando nos atentamos a mudanças no próprio discurso dos entrevistados. No início, a primeira pessoa do singular é majoritariamente utilizada. O “eu” (“eu nasci no distrito de Araci...”, “eu era sertanejo...”) delimita as fronteiras do individual que se dissolve lentamente entre as sequências. Quando passam a relatar sobre a experiências do *front*, intensificadas por estarem em outro país, os depoentes passam a se referenciar como brasileiros, sinalizando que as diferenças regionais foram atenuadas e então, pertencessem a uma só nação. A orientação temporal linear reforça esse artifício, dando cadência à modificação.

A reavaliação das ações passadas é uma constante nos depoimentos, principalmente nas descrições de sensações e pensamentos tidos antes do batismo de fogo. A amálgama composta pela euforia da juventude, a despreocupação, talvez até imprudência por desconhecer o que vinha adiante,

¹²⁴ 00:55:44 – 00:56:46.

formava a atmosfera nos navios que carregavam os soldados para a frente de combate. Nas palavras do veterano Antônio de Pádua Inhan: “[...] a minha idade talvez não permitisse que eu fizesse julgamento daquilo que ia acontecer comigo. Eu era muito jovem para isso”. Muitos deles ponderam sobre as reações que tiveram naquela conjuntura, agora dotados de um olhar carregado de maturidade e vivência.

Por fim, as memórias coletivas se acentuam no documentário a partir do batismo de fogo e do retorno ao país, ocasionadas por duas razões. Primeiro porque as experiências iniciais na linha de frente são um evento especialmente traumático. Portanto, o cineasta busca reforçar que aquele momento só pode ser entendido por quem presenciou a tragédia, ou seja, os companheiros do *front*. Segundo, porque na volta ao país, após do período de festas pelo retorno do contingente, esses veteranos não receberam o auxílio necessário para a reintegração na sociedade. Por este motivo, as associações de ex-combatentes tornaram-se tão importantes, promovendo encontros entre aqueles que compartilharam as mesmas experiências de dor e de sofrimento.

Conduzidos pelos objetivos listados na Introdução, vemos que *O Lapa Azul* também foi resultado de uma combinação de elementos. Embora os primeiros vislumbres de produzir um filme sobre a FEB seja proveniente de um curso de cinema, o diretor já tinha estreitas relações com a temática. O primeiro laço originava-se no âmbito profissional. O cineasta formou-se em Ciências Militares na AMAN, a Academia Militar das Agulhas Negras e é muito provável que tenha tido contato com o tema durante a sua formação. No domínio familiar, a ligação se estabelecia através de sua esposa. O avô dela havia servido no 11º Regimento de Infantaria, tornando a possibilidade de o cineasta ter conhecimento da história do regimento – antes de se aprofundar no assunto. Conectado a isso, a cidade em que reside, Juiz de Fora, Minas Gerais, há uma Associação de Veteranos, o que facilitava sua proximidade com muitos dos depoentes.

Seguindo as convenções mais tradicionais do documentário, o cineasta transfere para seu filme a mesma dinâmica da obra que o inspirou, *We Stand Alone Together* (2001). Ao analisarmos a entrevista com o diretor, veremos que Lourenço Pereira interpreta que na época também houve uma demanda de produção do filme. Em seu entendimento, não havia nenhuma produção na época que tivesse oportunizado os veteranos a falarem por si próprios, mesmo que documentários como *A Cobra Fumou* já tivessem sido lançados. O modo de

abordagem dele também segue a linha de Reis de humanizar o ex-combatente, afastando-os em certa medida, das imagem do herói destemido e implacável.

Nesta conjuntura, percebemos que documentários como *O Lapa Azul* e outros que se inserem na “memória em combate” são essenciais para mostrar a face mais humanizada da FEB, distanciando-se em certa medida da imagem heroicizada construída logo após a guerra. Nas produções que buscam o mesmo objetivo, vemos – especialmente na fonte analisada – a imagem do brasileiro comum, que levava sua vida como qualquer cidadão, mas que as viu tomar outros rumos em função do conflito mundial. Ademais, esperamos que produções midiáticas dessa natureza possam reverter o quadro de esquecimento massivo da contribuição da FEB e lançar possibilidades de novamente torná-los conhecidos na sociedade.

5. SOBRE A TRÍADE DOCUMENTAL: O PONTO DE VISTA COMPARATIVO

Em muito a construção da memória assemelha-se à estrutura de um edifício. Alicerçadas em profundas lembranças, estão paredes doutras reminiscências – todas reajuntadas por uma narrativa de sentido, em que a memória é resignificada a cada vez que visitamos seus cômodos. Assim, constituiu-se a memória da Força Expedicionária Brasileira, moldada ao longo dos anos por aqueles que participaram ativamente de sua história. Os documentários aqui trabalhados podem ser entendidos como pilares deste prédio, demonstrando a representação da memória da FEB, cada qual dotado de adornos singulares.

Com o intuito de ampliar os horizontes em relação ao lugar que cada um ocupa, neste capítulo iremos nos debruçar à análise comparativa de nossas fontes, estabelecendo pontos de similaridades e dessemelhanças entre elas. Para isso, elaboramos um quadro que nos permitisse classificar e cotejar aspectos presentes em todos eles, que discorreremos a seguir. Os pontos comparativos foram selecionados a partir da leitura do texto *Análise fílmica de documentários: apontamentos metodológicos* escrito por Cássio dos Santos Tomaim e Neli Fabiane Mombelli em 2014, complementados por outras categorias que julgamos pertinentes. Para melhor visualização dos itens trabalhados, o quadro foi reproduzido ao final deste capítulo.

5.1 CONTEXTOS E MOTIVAÇÕES

Lançados em anos diferentes, os documentários são resultados do contexto em que foram produzidos e das influências que tiveram seus respectivos diretores. Constituindo-se como esferas antagônicas, *Rádio Auriverde* integra a etapa da memória “atacada” de 1980/90, marcado pela narrativa antimilitarista, enquanto *A Cobra Fumou* e *O Lapa Azul* somam forças para a memória “em combate” dos anos 2000 (TOMAIM, 2008). É nesse quesito que mais se distanciam os dois blocos, no sentido de desempenharem funções diferentes em relação à memória da FEB.

O primeiro revelou uma profunda marca impressa pela ditadura militar resvalando nos elementos escolhidos por Sylvio Back em seu documentário. Fortemente marcado pela ironia, este mecanismo não é empregado de forma

gratuita, mas exerce a função de atacar indiretamente os militares, tendo em vista a fusão da imagem destes últimos e com a da própria FEB, como mostrado nos capítulos anteriores. É nesta dinâmica, a de negar uma memória gloriosa da FEB, é que *Rádio Auriverde* se integra, tornando-se um dos mais polêmicos referentes a este capítulo da história nacional.

O segundo escolheu tomar o caminho contrário. Desconstruindo a imagem de soldados implacáveis, *A Cobra Fumou* e *O Lapa Azul* optam por representar o soldado brasileiro por um viés humanizado, dando foco às suas lembranças em momentos vulneráveis. Suscetíveis ao medo, estresse, fome e frio, estes documentários colocam em destaque a coragem destes homens, que agiram mesmo diante de situações paralisadoras. O contraste torna-se ainda maior quando os comparamos com filmes sobre a FEB produzidos anos de 1950, como *Sangue, Amor e Neve* (1958), dirigido por Jeronimo Geberlotti. O discurso neste último é nitidamente patriota, colocando nossos combatentes como invencíveis e implacáveis, ainda que seja no âmbito de produção ficcional.

Além disso, as influências cinematográficas que cada diretor recebeu também influenciou diretamente na questão estética dos documentários. Sylvio Back resolveu reinventar o material de arquivo coletado, pautado, segundo o próprio diretor, pela impossibilidade de trabalhar com as depoimentos previstos com os ex-combatentes. Desta forma, Back recorreu a colagens, dublagens comuns e sobrepostas, criando um longa-metragem de humor ácido. Quando *Rádio Auriverde* foi produzido, Back já possuía consolidada carreira como cineasta e também um estilo próprio de fazer seus filmes, imprimindo neles suas marcas pessoais.

Já Vinicius Reis traduziu em *A Cobra Fumou* as referências recebidas durante sua formação como cineasta, trazendo características do cinema de Eduardo Coutinho, Jean Rouch, Pier Paolo Pasolini, Roberto Rossellini, Luchino Visconti, notadamente os expoentes do neorealismo italiano, que se ocuparam em trazer para as salas escuras o sentimento humanista de reconstrução da Itália após a trágica experiência da guerra. Com esse mesmo intuito que Reis prefere deixar clara a sua presença no documentário, mostrando o encontro entre diretor e os personagens do filme.

Seguindo no mesmo caminho, porém adotando uma perspectiva diferente, Durval Lourenço Pereira Junior escolheu trabalhar com o formato clássico de filmes documentários, se utilizando de entrevistas com os ex-combatentes. Como

o próprio diretor afirmou em entrevista, *O Lapa Azul* teve ampla influência do documentário *We Stand Alone Together* (2001), dirigido por Mark Cowen, que integra o box da minissérie da HBO, *Band of Brothers*. O longa-metragem de Cowen também se utiliza de entrevistas para recontar as ações da *Easy Company, 101st Airborne Division* por meio dos depoimentos dos veteranos. Ao compará-los, perceberemos que o cineasta empresta muitos elementos do documentário de inspiração, que abrange os cenários similares, a forma clássica de narrativa e a opção por apagar sua própria voz do filme.

5.2 MODO DE REPRESENTAÇÃO DO REAL E ESTILO NARRATIVO

Compreendido como um enquadramento da realidade – por apresentar o mundo de determinadas perspectivas, os documentários tornaram-se uma representação do real. O ponto de vista elegido o acaba dotando de uma voz própria, que varia de acordo com seus propósitos. Assim sendo, a voz do documentário é um meio pelo qual as visões de mundo são apresentadas ao espectador. Essa “voz” pode exercer funções distintas, como sustentar uma ideia ou uma causa, expor um argumento, convencer ou persuadir (NICHOLS, 2005, pág. 73). Os intuitos com a utilização de tais vozes são variáveis, alterando-se na forma de como a trama nos é apresentada.

Com o objetivo de organizar melhor tais “vozes” e suas características, o crítico de cinema Nichols (2005) identificou seis modos de representação do real, que funcionam como espécie de subgênero do documentário: expositivo, poético, participativo, observativo, reflexivo e performático. Essas seis modalidades estipulam uma estrutura de adesão frouxa, na qual os sujeitos estabelecem as convenções que um determinado filme pode adotar e proporcionam expectativas distintas que os audientes esperam ver satisfeitas. Para cada categoria há padrões correspondentes que expressam os atributos mais peculiares de cada modo.

Em *Rádio Auriverde* temos a predominância do modo poético. Conforme Nichols (2005, p. 138) neste grupo, os atores sociais presentes no filme raramente assumem um papel de personagem com complexidade e perspectiva definida de mundo. Nesse sentido, as pessoas exerceriam papel semelhante ao dos objetos, numa espécie de matéria-prima escolhida pelos documentaristas de acordo

com seus padrões e associações. É por tal razão que, em *Rádio Auriverde*, não somos apresentados a nenhum personagem específico, mas os atores sociais presentes desempenham função essencial na narrativa. O modo poético também tende a frisar mais o tom, afeto ou estado de ânimo do que intervenções persuasivas ou manifestações de conhecimento. Esse artifício também está presente na obra de Sylvio Back, em que as luzes são direcionadas às críticas de matiz antimilitarista, e não à história da campanha da Itália.

A Cobra Fumou optou por trilhar um caminho alternativo. Com o modo participativo em destaque, Reis escolhe se mostrar atuante durante as filmagens. Neste modo, os documentaristas também vão a campo, mostrando ao espectador como é para ele estar em situações específicas, e como ela frequentemente se modifica (NICHOLS, 2005, p. 154). A sensação de estar testemunhando um mundo histórico em que aquele que o representa se engaja ativamente é o efeito causado por este modo, diferente das produções que preferem mostrar-se como observadoras discretas das imagens capturadas pela câmera (NICHOLS, 2005, p. 154). Reis conforme afirma em entrevista, entende esse recurso como uma forma de selar um pacto com o espectador, mostrando a ele que o encontro com os personagens foi real, bem como as circunstâncias da entrevista.

O modo expositivo, o qual se sobressai em *O Lapa Azul*, agrupa elementos que remetem a uma estrutura mais retórica e argumentativa que estética ou poética. Nesta categoria, os argumentos são direcionados diretamente ao espectador, intermediados por legendas ou vozes que apresentam uma perspectiva ou recontam uma história (NICHOLS, 2005, p.142). As produções que adotam este modo comumente utilizam a voz de Deus¹²⁵ ou comentário com voz de autoridade para fazer suas asserções¹²⁶. Neste caso, *O Lapa Azul* aplica esse recurso como modo de reforçar o ponto de vista apresentando no filme, numa forma de mostrar algo próximo a uma “versão oficial” daquele batalhão na campanha da Itália.

5.3 ESTILO NARRATIVO E ORIENTAÇÃO TEMPORAL

Os modos selecionados por cada diretor ligam-se abertamente ao estilo narrativo das produções. Ao compararmos nossas fontes, perceberemos o uso variado entre elas. Em *Rádio Auriverde* o emprego de imagens de arquivo

¹²⁵ A voz de Deus ou voz *over* é aquela em que o narrador é ouvido, jamais visto.

¹²⁶ Voz em que o narrador é ouvido e também visto.

acompanhada de voz *over* torna-se a base do filme, que não mescla outras formas de diegese. Trata-se de uma maneira incomum de elaborar o enredo, tendo em vista que a maioria dos documentários se utiliza de entrevistas para conduzir sua história. Em contrapartida, *A Cobra Fumou* faz uma interessante fusão de cunhos narrativos, combinando depoimentos, imagens de arquivo acompanhada de voz *over*, juntamente com a voz do próprio diretor que organiza seu filme numa espécie de diário, como já exposto no terceiro capítulo. *O Lapa Azul* preferiu adotar o modelo mais clássico, utilizando entrevistas e imagens de arquivo seguidas de voz *over*, optando por apagar sua própria voz do documentário.

Concernente a orientação temporal, todos escolheram ordenar seus roteiros de forma linear, que vão desde o processo de seleção dos soldados brasileiros até o retorno ao país. Tal disposição simplifica a sequência das cenas para o espectador, facilitando a assimilação progressiva da história. Isso acontece porque utilizamos este mesmo método de organização temporal para dispor nossas próprias memórias. Como vimos no primeiro capítulo, Ricoeur (2007, p. 108) aponta que memória está vinculada ao sentido da orientação na passagem do tempo. Por meio dela, é que adquirimos a noção de anterioridade e posterioridade, ciclo e linearidade, aplicando este conceito nos demais campos que nos deparamos no cotidiano.

5.4 USO E APROPRIAÇÃO DE TESTEMUNHOS

Para convencer o espectador sobre as asserções que fazem em seus filmes, além dos modos de representação, os documentaristas fazem uso de outro mecanismo associado: o de vozes dos personagens sociais. Com o intento de fundamentar os argumentos expostos ao longo da obra, frequentemente cineastas empregam os relatos de personagens que foram testemunhas oculares, ou de especialistas no assunto e, portanto, com propriedade para reputar ou contribuir para a solidez da narrativa. Neste sentido, a presença de testemunhas significa fortalecer o documentário de substâncias mais “concretas”. Agamben aponta a separação de dois tipos de testemunha

Em latim, há dois termos para representar a testemunha. O primeiro, *testis*, de que deriva nosso termo testemunha, significa etimologicamente aquele se põe como terceiro (**terstis*) em um processo de litígio entre dois contendores. O segundo, *supertes*, indica aquele que viveu algo, atravessou até o final um evento e

pode, portanto dar testemunho disso. (AGAMBEN, 2008, p. 28).

Ao verificarmos os vozes sociais presentes em *A Cobra Fumou* e *O Lapa Azul* podemos perceber que ambos fazem uso de depoimentos de personagens *supertes* e vozes institucionalizadas. Os depoentes deste primeiro grupo são os ex-combatentes, que por estarem diretamente envolvidos na guerra, são testemunhas oculares das experiências do *front*. Logo, falam de suas próprias memórias. O segundo grupo configura um campo do saber: cientistas, pesquisadores, historiadores, entre outros profissionais que possuem conhecimento sobre assuntos específicos (MOMBELLI; TOMAIM, 2014, p. 12). Nas obras, esta categoria é representada pelo pesquisador Giovanni Sulla, que participa dos dois documentários.

Somente *A Cobra Fumou* insere o um único depoimento *testis*, o da italiana Miranda, casada com um ex-combatente. Ainda que não tenha participado da linha de frente, Miranda compartilha suas memórias como civil, relatando suas experiências como integrante de um grupo também afetado pela guerra. O discurso de ambas categorias é articulado para sustentar as visões de mundo apresentadas nos documentários. Desta forma, o uso de vozes institucionalizadas exercem a função de corroborar os relatos das testemunhas, numa espécie de validação. *Rádio Auriverde*, numa exceção, não faz uso de nenhum dos recursos supracitados, sustentando-se com a narrativa em voz *over*.

5.5 DISTRIBUIÇÃO E ALCANCE DA DISTRIBUIÇÃO

No tocante a distribuição dos filmes, veremos que a tríade compartilha suas exibições em canais fechados. Como vimos em capítulos anteriores, a chegada da TV a cabo no Brasil em 1989 cria uma demanda por atrações que complementem sua programação, em contante concorrência com a TV aberta. É nesta forma de veiculação alternativa que o documentário encontra estabilidade, acarretando um novo impasse. O cinema documentário, em sua gênese, visava a propagação de suas produções ao maior número de pessoas possível. Entretanto, ao ser popularizado neste meio de comunicação – a TV a cabo, o público passou a se restringir ainda mais. Era necessário poderes aquisitivos relevantes para contratar este tipo de serviço. Da-rin pontua que este impasse entre atingir maiores públicos e problemas de distribuição se originou na década de 1930,

quando John Grierson tentava exibir uma série de filmes pela *EMB Film Unit*, diante da impossibilidade de circularem em cinemas comerciais

A solução encontrada por Grierson para a circulação dos seus filmes foi de retomar os planos originais de um sistema alternativo de distribuição e exibição composto de salas especiais, escolas, sindicatos, associações e unidade móveis. [...] Por outro lado, manteve os documentários à margem do mercado comercial e do contato com o grande público, criando uma contradição que nunca seria resolvida: um sistema fundamentado em uma retórica de comunicação de massa, mas que resultava em filmes vistos por uma plateia selecionada e minoritária. (DA-RIN, 2004, p. 63)

A distribuição de filmes documentários por meio de canais pagos causou o mesmo efeito. Mais uma vez, este tipo de filme estava destinado a um público restrito. As obras circularam nestes mesmos canais, porém alcançando projeção intencional¹²⁷. *A Cobra Fumou* por exemplo, foi exibido diretamente em canais fechados, como o GNT, TV Brasil e *History Channel*, atingindo países do México ao Chile. *Lapa Azul* também foi comercializado diretamente com a televisão, transmitido pelo *History Channel* para os Estados Unidos e Rússia. Apenas Rádio Auriverde foi exibido em salas de cinema não-comerciais¹²⁸, estendendo-se a outros estados, como Santa Catarina e Rio Grande do Sul. Posteriormente, a obra de Sylvio Back foi igualmente transmitida pela TV Brasil. A publicação desses filmes em plataformas de compartilhamento de vídeos ampliou seus acessos, ainda que direcionado para um público restrito, como veremos no próximo tópico.

5.6 RECEPÇÃO EM PLATAFORMA DE COMPARTILHAMENTO DE VÍDEOS

Com a popularização da internet entre a década de 1990 e os anos 2000, o acesso a múltiplos conteúdos teve sua distância reduzida. Basta pesquisar sobre o assunto de interesse para que o buscador forneça os resultados. Dentre os sites e plataformas disponíveis, o *YouTube*, fundado em 2005, é um dos mais populares¹²⁹. Utilizado para compartilhamento de vídeos, o site utiliza algoritmos

¹²⁷ É importante ressaltar que *Rádio Auriverde* e *A Cobra Fumou* participaram de festivais cinematográficos pelo país, aumentando a projeção de público.

¹²⁸ Salas de cinema não-comerciais são salas gratuitas de exibição audiovisual.

¹²⁹ Segundo o ranking do site Alexa, o YouTube é a segunda página mais visitada no mundo, perdendo apenas para o Google.

para recomendar temáticas semelhantes às que já foram buscadas pelo usuário, com o objetivo de fornecer conteúdo o mais personalizado possível, estimulando sua visita regular. Na plataforma, encontramos canais que tratam de temas específicos, e não raro nos deparamos com alguns dedicados à Segunda Guerra Mundial e suas ramificações.

Numa rápida pesquisa, veremos que a tríade encontra-se disponível no *YouTube*, publicada em diferentes anos. *Rádio Auriverde* foi postado em outubro de 2016 no canal “José Carlos Mendona”, com 125 mil inscritos. Ao observarmos o conteúdo postado por seu administrador, veremos documentários que abrangem outros temas como meio ambiente, biografias e ciência. Séries como *Redescobrimos a Segunda Guerra Mundial*¹³⁰ produzido pelo canal *National Geographic* em 2009 também podem ser encontrados no perfil. Em 1 de fevereiro de 2019, o filme de Sylvio Back contava com 3.086 visualizações e 16 comentários, subindo para 3.390 visualizações e 19 comentários dois meses depois¹³¹. Em um pouco mais de um ano depois do último monitoramento as visualizações somaram 5.430 visualizações e 26 comentários. Dentre as interações dos usuários, 123 foram positivas e 31 negativas.

Ao verificarmos estes números, podemos inferir que *Rádio Auriverde* ainda não possui uma quantidade expressiva de público desde a sua publicação no site, principalmente quando o comparamos com nossas duas outras fontes, como veremos mais adiante. Não faremos uma análise qualitativa ou quantitativa dos comentários, mas ao observarmos rapidamente o conteúdo postado pelos espectadores, é possível constatar que as reações à narrativa foram múltiplas. Houve quem considerou o documentário “uma justa homenagem a FEB”, ou concordou que só viu “verdades, ainda que não seja comuna”, questionando sobre o Brasil ter lutado em uma “guerra que não era nossa”, tendo em vista o número de baixas de soldados brasileiros ao final do conflito.

Disponibilizado em 2011, *A Cobra Fumou* foi postado pelo canal “Rodrigo Rocha”, que possui 19 mil inscritos¹³². O conteúdo veiculado pelo canal é uma miscelânea de temas e não há registro de outros filmes ligados à Segunda

¹³⁰ No título original “Apocalypse: The Second World War” (2009). Abordando a Segunda Guerra Mundial num contexto amplo, a série traz o diferencial de imagens restauradas e colorizadas feitas no período.

¹³¹ Em um monitoramento de visualizações, o ideal seria registrar os números em um mesmo intervalo de tempo.

¹³² O canal “Na Telinha” também disponibilizou *A Cobra Fumou* em 2016. O mesmo canal também publicou *Senta a Pua!* (1999) e *O Brasil na Batalha do Atlântico* (2012), - que integram a trilogia feita pela BSB Cinema sobre a campanha da Itália.

Guerra Mundial ou à FEB, com exceção de um curta-metragem em homenagem a esta última. Com 290 mil visualizações atuais¹³³, o longa-metragem contabilizava 268 mil acessos e 547 comentários em fevereiro de 2019 e 272 mil visualizações e 554 comentários dois meses depois. Das interações feitas, 5 mil foram positivas e 84 negativas.

Concernente aos comentários deixados pelos usuários, pode-se verificar que muitos deles possuem ligação com os veteranos – são filhos, netos ou bisnetos de ex-combatentes. Grande parte das avaliações dos espectadores refletem sobre a falta de reconhecimento da sociedade brasileira e de seus governantes em relação aos febianos, em especial sobre a ausência da campanha da Itália e da Força Expedicionária Brasileira nos conteúdos trabalhados na Educação Básica. Alguns destacam o sentimento de patriotismo despertado pelo longa, descrevendo-se orgulhosos de nossos “pracinhas” pela honra e bravura com as quais combateram.

Apenas *O Lapa Azul*, publicado em 2012 foi veiculado por um canal dedicado à Força Expedicionária Brasileira. Com pouco mais de mil inscritos, “F.E.B filmes em 4k SGM” possui vasta gama de entrevistas, reportagens e outros documentários sobre o tema. Em fevereiro de 2019, o filme de Durval Lourenço Pereira somava 24.744 visualizações e 99 comentários, passando para 25.790 acessos e 105 comentários nos dois meses subsequentes. Com 32.673 visualizações e 141 comentários atualmente¹³⁴, *O Lapa Azul* contabiliza aproximadamente 1.100 interações positivas e 8 negativas. Relativo aos comentários deixados na publicação, estes são muito semelhantes aos vistos em *A Cobra Fumou*, em que os usuários destacaram principalmente a falta do tema nos conteúdos de História das escolas brasileiras.

Partindo de tais informações, podemos levantar algumas hipóteses sobre a recepção de nossas fontes no *YouTube*. Tendo em vista que número de visualizações e de inscritos em cada canal não é expressivo, tais conteúdos provavelmente são sugeridos a usuários que já procuraram material semelhante, como outros documentários sobre a FEB ou sobre a Segunda Guerra Mundial num

¹³³ 27 de julho de 2020.

¹³⁴ 23 de julho de 2020.

amplo contexto¹³⁵. Isto nos leva a outra pressuposição, a de que os espectadores já tinham um conhecimento prévio sobre o assunto, utilizando a plataforma como um meio de expandir seus conhecimentos. Esta hipótese é sustentada pelo fato de que, como vimos nos comentários, alguns audientes possuem grau de parentesco com veteranos, ou se referirem aos febianos como “cobras fumantes”, termo dificilmente usado por alguém que não saiba qualquer informação sobre a FEB.

Apesar dos dados apresentados nos possibilitarem algumas conjecturas sobre a recepção atual, ao trabalharmos com este tipo de fonte, temos que considerar alguns pontos. Primeiramente em relação ao número de visualizações. O site contabiliza as exibições a partir do momento em o vídeo é aberto, independentemente se o espectador desistir de vê-lo até o fim. Também temos que ponderar a possibilidade de um mesmo indivíduo assistir o filme várias vezes. Logo, o número de visualizações não corresponde ao número de pessoas que realmente o viram. Outro ponto é que não temos controle sobre quais informações e interações nos são mostradas ou ocultadas. Comentários por exemplo, podem ser editados ou excluídos conforme as diretrizes da própria plataforma.

¹³⁵ Os vídeos sugeridos pela plataforma e que não são relacionados às buscas anteriores feitas pelo usuário são aqueles que “viralizaram”, ou seja, atingiram grande número de visualizações em pouco tempo e por isso se tornaram relevantes, integrando as recomendações do site.

Quadro 1 – Pontos comparativos entre os documentários

Documentários	Rádio Auriverde (1991)	A Cobra Fumou (2002)	O Lapa Azul (2007)
Diretor	Sylvio Back	Vinicius Reis	Durval Lourenço Pereira Junior
Modos de representação do Real	Modo Poético	Modo Participativo	Modo Expositivo
Estilo Narrativo	Imagens de arquivo acompanhada de voz over	Depoimentos, imagens de arquivo acompanhada de voz over, voz do diretor (diário)	Depoimentos, imagens de arquivo acompanhada de voz over.
Orientação temporal	Linear	Linear	Linear
Uso e Apropriação dos Testemunhos	Não faz uso de depoimentos ou vozes institucionalizadas	Uso de depoimentos e vozes institucionalizadas	Uso de depoimentos e vozes institucionalizadas
Distribuição	Cinema//Canal pago	Canal pago	Canal pago
Alcance da Distribuição	Nacional	Nacional/Internacional	Nacional/Internacional
Recepção em Plataforma de Compartilhamento de Vídeo	5.430 visualizações	290.422 visualizações	32.673 visualizações

Fonte: produzido pela autora.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Vimos que ao final da guerra, registrar depoimentos dos veteranos sobre as memórias do *front* tornou-se uma maneira comum de manter – de certa forma, tais experiências vivas. Contar sobre essas memórias, ainda que despertassem uma miscelânea de sentimentos, talvez fornecesse algum conforto ao dar vazão às emoções traduzidas em palavras, ao menos àqueles que conseguiram compartilhar momentos que, por vezes, pareciam indizíveis. O registro dessas memórias encontrou no documentário um suporte audiovisual que auxiliasse na difusão de um dos capítulos mais significativos da história nacional, valorizando ou questionando o papel da Força Expedicionária Brasileira na campanha da Itália.

O documentário, por sua vez, originou-se na segunda metade do século XIX, em que a fotografia e o cinema foram utilizados como registro científico, ou seja, como forma de comprovação documental. Esta concepção carregava a ideia de que se é possível registrar, não é uma representação, mas uma reprodução do real. No século seguinte, o cinema é utilizado como mecanismo de propagação científica e educativa. Em função de suas raízes ligadas ao cientificismo, existe o comum conceito de que este formato sempre está ligado aos conhecimentos específicos, com a função de levar algum tipo de informação histórica ou científica ao espectador. A resistência na admissão do documentário pelos historiadores deu-se pela linha tênue existente entre a realidade e ficção, que se imbricam o tempo todo. Apenas em 1970 que as produções cinematográficas começaram a ser admitidas como objeto histórico, utilizadas como fonte de estudo.

No Brasil, documentários sobre a participação brasileira na Segunda Guerra Mundial demoraram a surgir, avançando progressivamente no alcance de seus recortes. Neste trabalho, nos debruçamos sobre a análise de três longas-metragens sobre o tema, que mobilizaram recursos distintos para apresentar seus pontos de vista. Nossos objetivos principais se concentravam em lançar luz sobre o processo de produção e as forças que intervêm na confecção, distribuição e recepção de um filme documentário no Brasil, em especial das fontes supracitadas.

O primeiro deles, *Rádio Auriverde* (1991) foi marcado pela intensa polêmica na época de seu lançamento, dividindo as opiniões de críticos, espectadores e em destaque, as dos ex-combatentes. Composto por imagens de

arquivo, narração em voz *over* e marcado pela ausência de entrevistas, o filme de Sylvio Back recorre à ironia e tom ácido, que gerou ressentimentos e manifestações negativas por parte dos ex-combatentes em função do modo em que foram retratados.

Insinuações de que o envio da FEB ocorreu em troca da construção da siderúrgica de Volta Redonda ou que os soldados brasileiros serviram de “bucha de canhão” para os estadunidenses são constantes no documentário. Tais passagens, além de despertar o sentimento de revolta entre os veteranos da FEB, também ajudaram a tornar *Rádio Auriverde* um filme antimilitarista por essência. Entretanto, o diretor alega que, apesar do descontentamento causado, essa forma de representação foi uma tentativa de humanizar a figura do soldado brasileiro, afastando a ideia construída de heróis imbatíveis.

Algumas hipóteses de interpretação foram levantadas acerca da escolha do cineasta. A primeira delas remete à origem germânica de Back. Sua família materna é alemã e algumas pessoas, principalmente ex-combatentes acreditavam que essa visão irônica da FEB na verdade, seria uma espécie de ressentimento pela Alemanha ter perdido a guerra. Outros autores, como Tomaim (2014), defendem o viés antimilitarista.

Com a imagem da FEB e do Exército se fundindo ao longo dos anos, o verdadeiro alvo seriam os militares e não os veteranos, tendo em vista trajetória do próprio cineasta. Back nos anos 1970/1980 participou da luta armada, foi preso, teve seus filmes censurados pela Ditadura, sustentando esta suposição. Por essa razão, o documentário se enquadra na fase “memória atacada” dos anos 1980/90, uma das articulações propostas por Tomaim (2014), negando a memória da FEB pautada pela figura do soldado como um herói.

O segundo documentário, *A Cobra Fumou* de 2002, foi dirigido pelo cineasta paulista Vinicius Reis. O filme integra uma trilogia produzida pela BSB Cinema sobre participação brasileira na guerra, juntamente com *Senta a Pua!* (1999) e *O Brasil na Batalha do Atlântico* (2012). Conforme o Reis, a ideia de fazer um documentário sobre a FEB surgiu após a leitura do diário de um veterano e dos livros dos correspondentes de guerra Rubem Braga e Joel Silveira. O filme mescla entrevistas e imagens de arquivo acompanhadas de voz *over*, seguindo uma ordem cronológica: da seleção dos soldados brasileiros ao retorno ao país. Diferente dos

outros documentários, o Reis prefere se mostrar atuante nas gravações, optando por não ocultar sua presença em algumas cenas.

O cineasta teve forte influência de diretores como Eduardo Coutinho, Pier Paolo Pasolini, Roberto Rossellini, Luchino Visconti, trazendo elementos do neorrealismo italiano para o seu longa-metragem. Conforme afirmou em entrevista, seu objetivo era o de trazer a estética do neorrealismo italiano, evocando essa visão mais humanista do soldado, que suscetível a sentimentos e sensações. Tendo em vista os mecanismos utilizados no filme, *A Cobra Fumou* (2002) se insere na fase memória em “combate” dos anos 2000, se engajando na luta contra o esquecimento social da FEB.

Completando a tríade analisada, *O Lapa Azul* (2007) foi dirigido por Durval Lourenço Pereira. Comparado as outras duas produções, seu orçamento é mais baixo, que o classifica quase como uma produção independente. Parte dos recursos foram obtidos por meio da Lei de Incentivo à Cultura Murilo Mendes, uma lei municipal de Juiz de Fora. A outra parte foi financiada pelo próprio diretor. O cineasta optou por fazer um recorte mais específico da participação brasileira na guerra, focando na história do III Batalhão do 11º Regimento de Infantaria, batizado com o codinome Lapa Azul.

Para o longa-metragem, Lourenço Pereira utilizou-se de entrevistas mescladas por voz *over* – esta última configurada pelo uso de legendas para a realização da narrativa. Inspirado pelo documentário *We Stand Alone Together* (2001), documentário que integra o box da minissérie *Band of Brothers* (2001), vemos que ao compara-los, são muito similares, utilizando a mesma base estética e narrativa para a construção de seu enredo. O cineasta então, opta por apagar sua voz como idealizador, dando impressão que a história se conta sozinha. Posto que *O Lapa Azul* (2001) traz uma visão humanizada do ex-combatente, esta produção também se insere na etapa da memória “em combate” de 2000, reverenciando a memória da FEB.

Ao observamos as projeções dos três documentários na plataforma do YouTube, verificamos que a postagem desses filmes ampliou seus acessos, porém ainda destinada a um público restrito. Com base no número de visualizações e interações contabilizadas pela plataforma, podemos inferir que provavelmente os filmes foram vistos por espectadores que possuíam conhecimento acerca da Força

Expedicionária Brasileira, tendo em vista o funcionamento dos algoritmos do próprio site, sugerindo conteúdos relacionados às buscas anteriores feitas pelos usuários.

Nos últimos anos, muitos documentários sobre a FEB começaram a ser produzidos, ampliando consideravelmente a gama de obras audiovisuais que se dedicam ao tema, como explanado no primeiro capítulo. As produções recentes abrem espaço para estudos inéditos, possibilitando outras análises narrativas destes documentários. Uma via possível por exemplo, seria a de verificar se os filmes produzidos a partir de 2010 mantêm a mesma narrativa ajustada à memória em “combate” dos anos 2000, ou se a década inaugura outra fase na construção da memória da Força Expedicionária Brasileira. Por fim, espera-se que este trabalho contribua para os estudos sobre o tema e abra novas perspectivas de pesquisa.

REFERÊNCIAS

Fontes Analisadas

BACK, Sylvio Back. **Rádio Auriverde: a FEB na Itália.** Rio de Janeiro: Embrafilme, 1991. 35mm (70 min), preto e branco. Documentário.

DURVAL, Jr. **O Lapa Azul: os homens do III Batalhão do 11º RI na II Guerra Mundial.** Produção: Juliane Nazareth. 2007. Insight Vídeo, 1 DVD (60 min.), son, Brasil.

REIS, Vinicius. **A Cobra Fumou.** Produção: Christian de Castro e Erik de Castro. BSB Cinema Produções. 2002. Narração: Bete Mendes. 94 min, son. Brasil.

Bibliografia

ACERVO O GLOBO. **Na Segunda Guerra, radialistas brasileiros foram acusados de traição.** Out/2013. Disponível em: <http://acervo.oglobo.globo.com/em-destaque/na-segunda-guerra-radialistas-brasileiros-foram-acusados-de-traicao-10327158>. Acesso em: 07 jun. 2017.

AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz.** São Paulo: Boitempo, 2008.

ALBUQUERQUE, B. C. L. L. de. Sentença da 3ª Auditoria da 1ª R. M.: a quem coube por distribuição um processo, depois de dissolvida a Justiça Militar da FEB. In: _____. **A Justiça Militar na Campanha da Itália.** Fortaleza: Imprensa Oficial, 1958. Capítulo V. p. 315 – 324.

BIBLIOTECA NACIONAL. Há 75 anos, Benito Mussolini era fuzilado em praça pública, 2020. Disponível em: <<https://www.bn.gov.br/acontece/noticias/2020/04/ha-75-anos-benito-mussolini-era-fuzilado-praca-publica>> Acesso em: 12 de jun. de 2020.

BACK, Sylvio. **Rádio Auriverde: a FEB na Itália.** Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, 1991a. Roteiro, sinopse e comentários do cineasta.

_____. Censura (2004). In: **Dossiê Back**, p. 39 (Arquivo digital enviado pelo autor).

_____. Solidão Curitibana (1997). In: **Dossiê Back**, p. 45 (Arquivo digital enviado pelo autor).

_____. Sylvio Back: cineasta que redescobre o Brasil há trinta anos: depoimento. [abril de 1997] Curitiba: **Jornal de Joinville.** Entrevista concedida a Apolinário Terne

BAMBA, Mahomed. Teorias da recepção cinematográfica ou teorias da espectralidade fílmica. In: _____. (org). **A recepção cinematográfica: teorias e estudos de caso.** Salvador: EDUFBA, 2013, p. 21 – 68.

- BEEVOR, Antony. **A Segunda Guerra Mundial.**; tradução Cristina Cavalcanti. – 1ª ed. - Rio de Janeiro: Record, 2015.
- BERGER, Peter. **O riso redentor:** a dimensão cômica da experiência humana. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.
- BONALUME NETO, Ricardo. **A nossa segunda guerra:** os brasileiros em combate, 1942 – 1945. Rio de Janeiro: Expressão Cultural, 1995.
- DA-RIN, Silvio. **Espelho partido:** tradição e transformação no documentário. Rio de Janeiro: Azougue, 2004.
- DROGUETT, Juan. Estética da recepção cinematográfica – sobre os efeitos receptivos da produção cinematográfica. **Comunicação & Inovação.** São Caetano do Sul, v. 8, n. 15:(2-10) jul-dez 2007.
- CAPRA, Frank. **The Name Above the Title:** an autobiography. New York: Macmillan, 1971.
- FEITOSA, André Fonseca. O documentário como fonte histórica: possibilidades e problemáticas. In: XXVI SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA. **Anais Conhecimento histórico e diálogos sociais.** Natal – RN.20 a 23 de julho de 2013. p. 1- 17.
- FERRAZ, Francisco C. A. **Os brasileiros e a Segunda Guerra Mundial.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- _____. **A guerra que não acabou:** a reintegração social dos veteranos da força expedicionária brasileira (1945-2000). Londrina: Eduel, 2012.
- FERRO, Marc. **Cinema e História.** Tradução: Flávia Nascimento. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- FURHAMMAR, Leif; ISAKSSON, Folke. Do culto da personalidade à apoteose. In: _____. **Cinema e Política.** Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1976, p. 159 – 175.
- GAMBINI, Roberto. **O Duplo Jogo de Vargas:** influência americana e alemã no Estado Novo. São Paulo, Ed. Símbolo, 1977.
- GAUTHIER, Guy. **O documentário:** um outro cinema. Campinas, SP: Papyrus, 2011. (Coleção Campo Imagético).
- GONÇALVES, Maurício Reinaldo. **O American Way of Life no Cinema de Hollywood, na Imprensa e na Sociedade Brasileira dos Anos 30.** Disponível em:< http://www.brasa.org/wordpress/Documents/BRASA_IX/Mauricio-Goncalves.pdf>. Acesso em 17 dez. 2017.
- HALBWACHS, Maurice. A lembrança individual como limite das interferências coletivas. In: _____. **A Memória Coletiva.** Tradução Laurent León Schaffter. São Paulo, SP: Vértice, 1990.

HARRIS, Mark. **Cinco Voltaram**: uma história de Hollywood na Segunda Guerra Mundial. trad. Leonardo Alves. Rio de Janeiro: Objetiva, 2016.

KORNIS, Mônica A. História e cinema: um debate metodológico. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro vol. 5, n. 10, p. 237 – 250, 1992.

LAGNY, Michèle. O Cinema como fonte de história. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni B; FREIGELSON, Kristian (orgs.). **Cinematógrafo** – um olhar sobre a história. Salvador, São Paulo. EDUFBA/UNESP, 2009 p. 99-133.

LE GOFF, Jacques. Memória. In:_____. **História e memória**. tradução Bernardo Leitão... [et al.]. 5ª ed. – Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003. cap. 8 p. 419 – 478.

MACÁRIO, Carol. **Cineasta Sylvio back faz sua estreia em contos com o livro Guerra do Brasil**. ND, 2010. Disponível em: <<https://ndmais.com.br/literatura/cineasta-sylvio-back-faz-sua-estreaia-em-contos-com-o-livro-guerra-do-brasil/>>. Acesso em: 10 de jul. de 2020.

MASCARELLO, Fernando. Os estudos culturais e a recepção cinematográfica: um mapeamento crítico. **ECO-PÓS**, vol. 7, nº 2, 2004, p. 92-110.

MELO, Cristina Teixeira Vieira de. O documentário como gênero audiovisual. **Comunicação Informação**, v. 5, n. 1/2, jan/dez. 2002. p. 25-40.

MOMBELLI, Neli Fabiane. TOMAIM, Cássio dos Santos. Análise fílmica de documentários: apontamentos metodológicos. **Revista Lumina**, Juiz de Fora vol. 08, n. 2, p. 1- 17, 2014.

MORETTIN, Eduardo Victorio. O Cinema como Fonte Histórica na Obra de Marc Ferro. **História: Questões & Debates**, Curitiba, n. 38, p. 11-42, 2003. Editora UFPR.

MORETZSOHN, José. “Rádio Auriverde”: uma debochada afronta. **A Defesa Nacional**, Rio de Janeiro, n. 756, abr./jun. 1992.

NAVARRETE, Eduardo. O cinema como fonte histórica: diferentes perspectivas teórico-metodológicas. **Revista Urutágua**. Maringá, nº 16, 2008, p. 20-16.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. 2ª ed. Campinas: Papyrus, 2005.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**, São Paulo, PUC, n.10, p.7-28, dez. 1993.

PEGORARO, Celbi V. M. A Fabricação de Valor no Imaginário: problemáticas no deslocamento da imagem da produção Disney. **Estudos em Comunicação**, São Paulo, n. 11, p. 245-266, 2012.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 2. n. 3, 1989, p. 3-15.

RAMOS, Fernão Pessoa. O que é Documentário? In:_____; CATANI, Afrânio (org.). **Estudos de Cinema SOCINE 2000**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2001, p. 192 - 207.

Disponível em: < <http://www.bocc.ubi.pt/pag/pessoa-fernao-ramos-o-que-documentario.html> >. Acesso em: 21 de set. de 2017.

RASLAN, Eliane Meire Soares. Imagem imaginária na arte do encanto: mudanças e cultura com o cinema. **REU**, Sorocaba, SP, vol. 40, n. 1, p. 63-81, 2014.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução Alain François [et al.]. – Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.

ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.

ROQUE, Daniel Mata. **A cobra vai filmar**: a representação da Segunda Guerra Mundial no cinema brasileiro de ficção e as razões políticas e sociais que resultaram em escassa filmografia. 2ª ed. Rio de Janeiro, RJ: Academia de História Militar Terrestre do Brasil, 2019.

TEDESCO, João Carlos. **Nas cercanias da memória**: temporalidade, experiência e narração. 2ª ed. Passo Fundo: ed. Universidade de Passo Fundo, 2014.

TOMAIM, Cássio dos Santos. Rádio Auriverde: FEB e o filme documentário. **O olho da História**, v. 11, p. 01-19, 2008.

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

_____. **Documentário, sabe o que é?** São Paulo: Paco Editorial, 2015.

_____. O documentário como “mídia de memória”: afeto, símbolo e trauma como estabilizadores da recordação. **Significação**. São Paulo, v. 43, nº 45, 2016. p. 96-114.

_____. Rádio Auriverde, a história (RE)afirmada: uma leitura do filme documentário como (RE)constituição do real. **Revista Nucleus**. Ituverava, SP, v. 1, n. 1, 2003.

TRALDI, V.H. ; RODRIGUES, M. M. G. . A composição social da FEB: uma análise comparativa entre as fichas de reservistas da FEB e o Censo Demográfico de 1940. In: II Simpósio Nacional de História Militar, 2017, Rio de Janeiro. **Anais do II Simpósio Nacional de História Militar - Textos Completos**. Niterói: ASOEC - UNIVERSO, 2017. p. 244-253.

APÊNDICE A – FICHA TÉCNICA RÁDIO AURIVERDE (1991)

RÁDIO AURIVERDE (1991)
Categorias: longa-metragem/sonoro/não-ficção.
Material Original: 35mm, COReBP, 70min, 1.919m, 24q.
Data e Local de Produção: 1991; Curitiba/Rio de Janeiro – BR.
Prêmios: Menção Honrosa pelo trabalho de pesquisa no Festival de Natal, 5, 1991.
Produção: Companhia(s) produtora(s): Sylvio Back Produções Cinematográficas; Usina de Kyno Ltda.Me Companhia(s) co-produtora(s): Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A.; Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; Cinemateca Brasileira; Fundação do Cinema Brasileiro; Fundação Cultural de Curitiba Produção executiva: Richter, Margit.
Argumento/roteiro Argumento: Back, Sylvio Roteiro: Back, Sylvio Autoria do texto de locução: Back, Sylvio Pesquisa: Back, Sylvio Direção: Back, Sylvio Assistência de direção: Richter, Margit Técnico de som: Bittencourt, Armando Mixagem: Leite, Roberto; Bittencourt, Armando Dados adicionais de som Técnico de mixagem: Bittencourt, Armando; Leite, Roberto Montagem: Moreira, Francisco Sergio Montagem de som: Moreira, Francisco Sergio Direção de arte Letreiros: Pimenta, Fernando

Fonte: dados obtidos através do sistema de consulta da Cinemateca Brasileira.

APÊNDICE B – FICHA TÉCNICA A COBRA FUMO (2002)

A COBRA FUMO (2002)
Categorias: longa-metragem/sonoro/não-ficção.
Material Original: 35mm, COrBP, 94min, 2.468m, 24q.
Data e Local de Produção: 2002, Brasília/DF – BR.
Prêmios: Menção de Excelência Criativa no Festival de Cinema e Vídeo dos Estados Unidos, 35, 2002, Califórnia - US, março.
Companhia(s) produtora(s): BSB Cinema Financiamento/Patrocínio: Furnas; BNDES Produção: Castro, Erik de; Castro, Christian de; Belchior, Cláudia Direção de produção: Ferraris, Marta Produção executiva: Oliveira, Renato; Vidal, Luís; Bessa, Clélia Autoria: <Reis, Vinícius> Roteirista: Reis, Vinícius Estória: Estória de <Reis, Vinícius> Direção: Reis, Vinícius.
Direção de fotografia: Duarte, Marcelo Guru Câmera: Duarte, Marcelo Guru; Pinheiro, Mauro; Tadeu, Fabrício Técnico de som: Calaça, Renato Som direto: Calaça, Renato Montagem: Adamczyk, Mauro; Teixeira, Ana Montagem de som: Barsted, Mariana; Ponzano, Andre Música: Cabral, Ubirajara Localização: Brasília - DF; Cabo Frio; Rio de Janeiro; Montese; Pistóia; Gaggio Montano Narração Mendes, Bete

Fonte: dados obtidos através do sistema de consulta da Cinemateca Brasileira.

APÊNDICE C – FICHA TÉCNICA *O LAPA AZUL* (2007)

O LAPA AZUL (2007)
Categorias: longa-metragem/sonoro/não-ficção.
Material Original: COREBP, 60min aprox.
Data e Local de Produção: 2007, Brasil.
Companhia(s) produtora(s): Insight Vídeo. Fotografia: Pianta, Mauro. Roteiro: Resende, Adriana. Produção: Nazareth, Juliane. Ilustrações: Correa, Alessandro. Trilha Sonora: Caraíva Music. Música Original: Zico e Zeca. Tradução Inglês: Mandarinino, Marisol/ Mutz Kathy. Tradução Italiano: Pereira, Mario. Direção: Pereira JR, Durval.

Fonte: Dados obtidos através do site oficial do documentário¹³⁶.

¹³⁶ Diferente dos demais documentários, *O Lapa Azul* (2007) não possui registros na base de dados da Cinemateca Brasileira e da ANCINE.

APÊNDICE D – TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA COM SYLVIO BACK

(Rio de Janeiro, 28 de agosto de 2017).

A entrevista ocorreu no prédio onde reside Sylvio Back, na cidade do Rio de Janeiro, por volta das 17h. A entrevista teve duração de aproximadamente duas horas e se iniciou com o relato sobre a angariação de recursos para a execução do documentário. Sylvio Back fez referência á Álvaro Dias, que o ajudou na captação de recursos para o filme.

SB: Ele era radialista. Eu não me lembro que rádio era aquela, mas ele me entrevistou na rádio. E depois quando ele foi governador, foi que eu cheguei pra ele e pedi dinheiro pro que era o Ministério da Cultura, eu fiz o filme no peito assim, você ta entendendo? Mas como era um material de restauro, material de restauro custa tão caro quanto filmar alguém, entendeu? Material restaurado. E eu fiz pesquisa nos Estados Unidos, na Inglaterra e aqui pelo Brasil todo, então tinha que mandar restaurar esse material todo e na época era o René Dotti o secretário da Cultura, já ouviu falar desse cara, René Dotti?

GF: Não.

SB: René Ariel Dotti, ele é muito ligado ao Requião e... Mas naquela época ele era o secretário da Cultura do Álvaro Dias. Ele disse: “Olha, eu não tenho dinheiro.” E ao longo da minha vida eu fiz sempre muitos filmes com dinheiro público e eu faço questão que o dinheiro vá direto ao fornecedor, não passe por mim. Então que o fornecedor dê nota fiscal e tal. Alguns fornecedores até processaram o Estado porque não pagaram. Eu não me importo, o trabalho foi feito, vocês falem diretamente né... “Não, o Sylvio Back pegou o dinheiro”. Não, isso felizmente nunca me aconteceu isso. Aí o René Dotti disse “Olha, eu não tenho dinheiro aqui, mas se você for falar com o Álvaro Dias, quem sabe o Álvaro Dias arruma um dinheiro pra você”. Naquela época eu precisava de uns trinta mil dólares. Trinta mil dólares era como se fosse trinta mil reais hoje. Eu cheguei pro Álvaro Dias e aí eu contei essa história pra ele e ele: “Claro que eu me lembro Sylvio, me lembro de você sim. Fiz entrevista com você, fui ver o filme” aí eu disse: “Olha governador, é o seguinte...” Eu tinha um amigo que era lobista de obra pública e um dia eu perguntei pra ele: “Quanto é que custa um quilômetro de estrada de asfalto? Quanto custa?”. Eu sei que em torno de um milhão de dólares. Se tiver a chamada “obra de arco”, ponte,

derrubar morro, essa coisa toda, é um milhão e trezentos, um milhão e quinhentos. E se tiver duplo, aí passa dois milhões. Por isso você vê a grana que esses caras tinham, porque custa tudo muito dinheiro pra fazer uma usina, uma rodovia, é milhões de dólares. Aí eu disse: “Governador, ó, vamos fazer o seguinte governador. Imagine que você saindo do governo, aí você diz o que você fez no governo do Paraná.” “Eu já moro há 32 anos no Rio, mas na época eu morava lá (Curitiba). E eu disse: “Governador, e se terminado o seu mandato você fizesse seu primeiro (inaudível), se eu colocasse ali ao invés de 350 km de estrada de asfalto no Paraná, eu fiz 340. Não vai fazer diferença né governador? Vai?” “É...” Ele ficou me olhando assim sabe. “Se você pegasse dez milhões de dólares, porque custa um milhão de dólares”. “Como é que você sabe?” “Falei com um lobista...” “É mais ou menos isso mesmo”. Eu disse: “Se você pegasse dez milhões de dólares governador, e botasse na cultura do Paraná, imaginou que revolução que seria isso? Quantos filmes, quantos livros publicados, quantas peças, quantos ballets, quantos... o diabo...” Ele me olhou com uma cara de quem disse: “Pô, veja lá se eu ia fazer uma coisa dessas”. Moral da história, em quarenta dias ele me liberou o dinheiro e pagaram o laboratório aqui no Rio de Janeiro direto. Eu não tomei conhecimento do dinheiro, não tive que prestar conta, nada. Pedi a nota fiscal, fizeram o trabalho pra mim. E aí o René Dotti, esse René Dotti é um criminalista de Curitiba muito famoso. E o René Dotti chegou a ser considerado não sei em que governo, do Lula acho... Mas ele não é Lula, ele não é metido em política, ele é um jurista mesmo, pra ser ministro da Justiça do Paraná. Hoje ele trabalha junto com o Moro. Coincidentemente, nessas entrevistas que o Moro dá sobre a investigação, ele aparece às vezes lá. Mas tudo isso pra dizer que o filme foi feito com dinheiro público e eu fiz uma estreia que tá aqui (apontando para a pasta na mesa) em Curitiba, com 300 pracinhas.

GF: Houve outra forma de angariação de recurso?

SB: Uma parte desses recursos vieram da então empresa Embrafilme, a Empresa Brasileira de Filme.

(corte)

FF: Rio de Janeiro, 28 de agosto de 2017. Sylvio Back entrevistado, entrevistadora Giovana Faria, com auxílio técnico de Francisco Ferraz.

(corte)

SB: Na verdade eu apresentei o projeto então na Embrafilme, Empresa Brasileira de Filme, que o Collor fechou em 1991. O filme foi aprovado em 1989, e aí eu não me

lembro o quanto que era, mas o fato é que com esse dinheiro e com o apoio do governo do Paraná, eu consegui terminar o filme. Mas aí o Collor fechou a Embrafilme. E eu tinha pra receber ainda da Embrafilme mais ou menos esse valor mesmo, mas era uma parte que a... Por isso que eu fui ao governo do Paraná, porque a Embrafilme acabou não me pagando a última parcela pra terminar o filme. Aí o interventor exigiu que eu... da Embrafilme, que o filme fosse censurado e queria que estivesse pronto, tivesse cópia e pronto. Tudo isso eu fiz por minha conta. Eu não sei mais que loucuras que eu fiz pra ter o filme pronto. E filme é caro, 35 mm, os custos aí é como hoje. Hoje, Rádio Auriverde não seria feito por menos de um milhão de reais, novecentos, oitocentos mil. Não é muito mais hoje. Em cinema nada é... Pra gente sair pra jantar fora, um milhão, ainda sobra um dinheiro, pra jantar fora em Paris né. Mas pra fazer um filme não é. Então a Embrafilme me devia em torno de 30 mil reais em dinheiro, cruzado novo, cruzeiro novo... Aquele dinheiro da época. E aí o interventor disse: "Pelo contrato aqui, há uma intervenção e não há como pagar pra você a última parcela". Contrato assinado, contrato reconhecido em cartório, absolutamente legal. "Esse dinheiro, eu tenho que receber esse dinheiro". "Nós não vamos pagar, podemos pagar uma multa". Essa multa era de 400 dólares na época. Era nada, nada. Então eu pra não esticar essa fatura, peguei um advogado, entrei na justiça, entrei contra o governo, demanda contra o Estado, eu sei que 21 anos com o advogado. O advogado chegou pra mim assim e disse: "Sylvio, vai levar uns cinco anos pra você ganhar essa causa, você tá com tudo pra ganhar. Mas não é assim contra o Estado." Então eu disse: "Dr. Flávio – ele é meu advogado até hoje- Dr. Flávio..." e ele: "Olha Sylvio, vou ter que te cobrar um salário mínimo por mês, mas isso vai levar uns cinco anos, não vou te enganar não". Eu disse: "Dr. Flávio, eu nunca nem vi um salário mínimo por mês, eu não sei como fazer isso". Ele disse: "Não, vamos fazer o seguinte ó, você me dá 50% da causa no final e você fica com 50%." Levou 21 anos, um dia eu e ele... Esse tempo todo eu em cima dele e ele cuidando. Foi pro estadual, pro federal, foi parar no Supremo. Eu ganhei no Supremo, é um processo absolutamente legítimo. Aí era uma nota preta, eu me lembro disso ainda. Ficou com a metade, conforme o nosso contrato, ele trabalhou 21 anos. Então aí eu cheguei pra Embrafilme, o filme estava pronto e eu lancei o filme, eu pessoalmente lancei o filme. Não tinha como lançar o filme era uma produtora/distribuidora. Eu produzi e ela mesma distribuía. O meu contrato com a Embrafilme era esse, ela produzia o filme e depois distribuía. O dinheiro que ela

ganhava na distribuição ela ia abatendo no que ela adiantou pra fazer o filme. Isso era um processo que era normal na Embrafilme naquela época. Aí eu lancei o filme no peito. Fiz o cartaz por minha conta, as fotos de cena – hoje não se usa mais foto de cena pra colocar na entrada do cinema, hoje é tudo eletrônico, faz um (inaudível) do cartaz e o cartaz é exposto tudo em quanto é lugar, as fotos também. Não se faz mais nada fisicamente, embora os custos não tenham diminuído por causa disso. São iguais ou até maiores né. Enfim, consegui o lançamento em Curitiba e fizeram uma primeira sessão justamente na Secretaria de Cultura do Paraná, com esse secretário, o René Dotti presente e com 150, 200 pracinhas. Os caras ficaram horrorizados, queriam me bater na hora. E agora eu vou começar de uma pergunta que eu tenho certeza que você vai fazer. Hoje por sinal eu recebi uma... Porto Alegre, Curitiba e Rio Grande do Sul estão comemorando os meus oitenta anos. Então Curitiba vai começar agora no final do mês, em setembro, uma mostra com quinze filmes, durante duas semanas em Curitiba. Conhece Curitiba bem?

GF: Conheço.

SB: ...lá na Fundação Cultural e no Cine Guarani, são duas semanas exibindo meus doze longas, e Florianópolis começa agora, se eu não me engano no dia oito também vão exibir um mês meus filmes lá. E o Rio Grande do Sul também. E hoje me mandou uma menina lá do Rio Grande do Sul justamente de uma sala... Vocês conhecem Porto Alegre? Tem a sala da Universidade Federal do Rio Grande do Sul que chama “Sala Redenção” que é uma sala VIP assim, que exhibe filmes fora do circuito e eles se ofereceram pra fazer uma mostra. E hoje por coincidência eu recebi uma carta da diretora... “Me manda uns dados que a Zero Hora tá pedindo uma matéria sobre essa mostra” E aí eu começo: quando eu estava exibindo lá em 1987, 1988 por aí o Guerra do Brasil, justamente na sessão da Redenção em Porto Alegre, eu tava lá pra ver o público e tal. Eu gosto de ver meus filmes porque o público assiste aos filmes e eu fico assistindo ao público, pra ver como ele reage. E numa dessas eu saí da sala e tinha sentado assim, uns cinco pracinhas, cinco senhores. Assim, e disseram... Não... Uns caras me cercaram lá, uns senhores normalmente vestidos assim. “Nós gostamos muito do seu filme” - Você conhece o Guerra do Brasil? O Guerra do Brasil também é crítico pra caramba, detona o Caxias, o Barroso, essa gente é... E aí os caras disseram assim: “Nós gostamos muito do filme. Sabe o porquê nós estamos aqui? Nós somos pracinhas, gaúchos. Você nunca pensou em fazer um filme sobre a FEB?”.

GF: Foi daí que surgiu a ideia?

SB: Foi aí que surgiu. Isso era 1988, por aí. Eu disse: “Ó, eu já tinha pensado assim, por alto.” Mas aí eu pensei: Pô, deve ser complicadíssimo. Aí eu comecei a formatar uma ideia que o filme chamava-se “A FEB na Itália”, aliás, tem um subtítulo que a Embrafilme deixou e eu deixei também. A “Rádio Auriverde...” A expressão “Rádio Auriverde” inclusive nasceu depois. Mas aí eu formatei o projeto e levei o projeto pra Embrafilme e o projeto foi aprovado na Embrafilme. E aí foi liberado, eu não me lembro que dinheiro era aquele, mas que me permitiu as primeiras pesquisas. Eu fui aos Estados Unidos, fiz uma pesquisa gigantesca no *National Archives* em Washington, que, aliás, hoje nem é mais em Washington, e eu fui lá com o montador Francisco Sérgio Moreira, esse nome, você já deve ter passado por ele... Meu querido amigo, que se matou ano passado. Incrível... Fizemos vários filmes, trabalhamos juntos 15 anos. De repente ele parou o carro na ponte do Rio Niterói e se jogou. Louco... 60 anos... Enfim. O Chico Moreira era um cara muito ativo, sabia inglês e francês, estou restauro de filmes na então Alemanha oriental, ele fez um curso lá na Alemanha Oriental, que tinha na Berlim Oriental, que tinha um dos melhores laboratórios de restauro de filmes do mundo, feito pela então Berlim comunista. O Chico então ficou lá e ele era... Também tinha feito um curso nos Estados Unidos, na Kodak. Era um cara especialista e ele foi junto comigo. E ele era um pesquisador de imagens e arquivos e até a morte dele ano passado, dois anos já... Ele era dentro do laboratório o líder, que hoje já não existe mais, mas era ao lado do “Cine”, fechou há uns três anos, dois anos, ele era responsável pelo restauro. Eu não sei se você já viu como que se faz o restauro, mas é um trabalho de ourives mesmo, é um trabalho terrível, fotograma a fotograma, é um trabalho de louco. Os equipamentos estão cada vez mais sofisticados, mas tem que ser feito fotograma por fotograma. Você tira todos os riscos, você limpa... Se estiver fora de fora de foco, o foco não volta. É a única coisa que não é... Você limpa a sujeira, mas o foco continua fora. (Risos) Enfim, o Chico Moreira era um especialista nisso, trabalhava em São Paulo lá com os chilenos, ele era especialista em restauro de filmes, a (inaudível) pra você ter uma ideia, tem estudos, laboratórios de restauro que fecha assim em cinco anos e pegam assim... “Vamos pegar todos os filmes do Frank Capra, vamos pegar toda a obra do Hitchcock”. Aí custa milhões de dólares, e restauram todos os filmes. Então você pode ver filmes de arquivos dos anos 30, 40, 50, parecem que foram filmados ontem. Como é que pode? É porque foram

restaurados, mantêm a mesma cor... Ainda se diz hoje, pode ser uma até mitologia, mas até uns dez, quinze anos atrás, até 1948 os filmes eram de nitrato e pegavam fogo sozinho. Você pegava uma lata de filmes e a faísca era capaz de pegar fogo, pegou fogo em muita cinemateca no mundo inteiro. Hoje o material não é inflamável, é um *safety film* que chama. De 1948 em diante, tudo foi passado pra esse *safety filme*. Aí acabou se descobrindo que aquele preto e branco do nitrato é imbatível e hoje não se joga mais fora o filme velho, chamado filme de nitrato, de antes de 1948. E porque está se tentando conseguir chegar cada vez mais perto daquele preto e branco, que tinha nos anos, vinte, trinta por incrível que pareça. Que havia muita prata e eles começaram a colocar cada vez mais prata no suporte de celulóide e cada vez menos duradouro o filme. Naquela época se vendia prata, comprava um lote de filmes, colocava num tanque de ácido e só deixava decantar – eu cheguei a ver isso, ficava uma camada de prata boiando assim, que saía dos filmes. Então esse Chico Moreira foi comigo aos Estados Unidos no *National Archives* e na Biblioteca do Congresso... Eu me lembro que no *National Archives* a gente só podia ver cinco filmes por dia, cinco rolos de dez minutos. Aí o Chico era uma pessoa muito... Já tinha feito lá outras pesquisas, convenceu a diretora lá de que nós queríamos vinte filmes por dia.

GF: Mas essa pesquisa que você foi fazer foi já para o Rádio Auriverde?

SB: Foi já para o Rádio Auriverde. Foi exatamente pra buscar... Porque o que a gente tinha aqui de material do DIP, estava aqui, mal ou bem mal. E afinal de contas, como o Brasil estava entre aquelas onze nações dos Aliados, polacos, australianos, brasileiros, havaianos, tinha onze nacionalidades junto com as tropas inglesas e americanas. Aí eu pensei: “Bom, será que os ingleses não filmaram? Será que os americanos não filmaram?” Claro que filmaram. E foi aí que eu fui atrás desse material e aí a mulher permitiu que a gente visse vinte rolos por dia, uma exceção. “Só vocês brasileiros mesmo pra pedir isso”. “Porque nós conhecemos o material, senhora. Então a gente vê o filme em alta velocidade”. Ao invés de ver o filme a vinte e quatro quadros, nós víamos o filme na moviola, hoje não se vê mais filmes na moviola. Mas hoje se vê tudo em computador, né. A gente tinha que pegar o rolo, botava tudo em alta velocidade porque a gente já conhecia o material. “Esse a gente já tinha visto viu, esse não viu, então esse separa”. Então eu separei um material, não muito grande, mas que tá na Rádio Auriverde e parece que foi filmado ontem. Inclusive tinha muita coisa que era filmada pelos americanos e pelos ingleses, mas

que não era montado nos cinejornais. Você não podia entregar... Como ia mostrar os caras tocando violão, dando cambalhota? Isso não se pode botar no cinejornal, estamos enfrentando um exército gigantesco, o maior exército já formado no mundo, que era o exército nazista e os caras estão dando cambalhota lá na Itália? Não pode colocar isso no cinejornal. Todo esse material que eu peguei inclusive foi material que não foi montado, era inédito, material inédito. A gente comprou esse material justamente porque era inédito. Além do material que eles tinham lá que nós conhecíamos aqui no Brasil, eles tinham publicidade. E na Biblioteca do Congresso nós fizemos também a mesma coisa, mas tinha menos material lá. Aí eu fui a Londres, fiz um... Naquela época tinha fax – uma trabalhadeira que era aquilo, fax pra cima e pra baixo, cabos... E aí eles são muito organizados e eu cheguei lá e acho que fiquei uma semana, um lugar lá que chama *Imperial War Museum*. Onde tem o maior arquivo de coisas militares do mundo, filmes, tudo. O cara ficava lá olhando pra mim, eu pedia pra aumentar a velocidade porque já conhecia o material, aí ele me olhava: “Só brasileiro mesmo”. Aí eu comprei material, mas eu não comprei muito porque os ingleses queriam para liberar o material, vamos dizer assim um número qualquer: mil reais o minuto se a projeção fosse só nacional, mais mil reais se a projeção fosse nacional no cinema, mais reais para a televisão, mais mil reais pra vídeo, mais mil reais para a América Latina, mais mil reais para o mundo. Então, na verdade o que custava mil, se você queria o minuto, custava sete mil. Eu não tinha esse dinheiro. Então eu comprei muito pouco na Inglaterra. Embora não tivesse nada assim que me deixasse conturbado: “Ó, eu tenho esse material”. Mas alguma coisa eu comprei. Mas a maior parte realmente veio dos Estados Unidos, onde tinha justamente material filmado pelos americanos e filmado também pelos ingleses. Mas material inglês é muito pouco que tem no Rádio Auriverde.

GF: Então o critério de seleção, qual foi? Teve vários materiais né? O critério de seleção foi pra material inédito, que nunca foram trabalhados?

SB: Na verdade, não tinha muito material não. E o Chico Moreira, Francisco Sérgio Moreira, sem que o exército soubesse, ele também fazia um trabalho de pesquisa e restauro para o exército brasileiro. Então é, ele conhecia tudo visto e não visto que existia sobre a FEB. E esse material do DIP estava espalhado em vários lugares. Então eu tive que caçar em vários lugares. Eu não sei se faço bons filmes, mas faço filmes bem feitos. Cinema nasceu com a luz elétrica, certo? O cinema nasceu na sociedade industrial. Foi com o interruptor que nasceu o cinema. Não nasceu na

Idade Média, nem na China. Nasceu na sociedade industrial, com a luz elétrica. Portanto, por isso que o cinema americano domina o mundo há um século, ou quase um século. A partir dos anos 1920... Praticamente um século. Porque ele nos ganhou (o cinema americano) a nós brasileiros e o mundo todo pela tecnologia. Ele descobriu por acaso ou não, não sei, que a primeira catequese que você tem como espectador é a tecnologia. Não é o filme em si. Não é se o filme é bom ou ruim. Por isso que o pior filme americano tem a mesma qualidade que o melhor filme americano. Aquele que ganhou o Oscar e que é top de linha, aquele que é visto, sei lá, qualquer um desses filmes aí que teve um milhão de espectadores, ele tem a mesma qualidade que o pior filme que você vê duas horas da tarde na televisão. Qualidade técnica. É por aí que ele pega você. E ele pegou o mundo com isso. Eles sempre foram fissurados. Eu me lembro que quando eu estreei *Lance Maior* em Curitiba, uma das críticas que me deixou machucado na época, uma época de muito radicalismo, mas me lembra um pouquinho os tempos de hoje, um radicalismo muito grande a favor e contra, esquerda e direita, se tinha muito nos anos 1960, entendeu? A favor de Cuba, contra Cuba, direita e esquerda... E o cinema americano era demonizado, o cinema americano era o demônio, que o cinema americano estava “melando” a cabeça do brasileiro, mas isso é uma balela. E o crítico de Curitiba disse que meu filme *Lance Maior* lembra filme americano, porque tá tudo em foco, tá tudo dublado, tanto que *Lance maior* hoje, que foi feito contemporâneo ao Cinema Novo, a maioria dos filmes, não diria a maioria, mas a muitos dos filmes do Cinema Novo foi de grande qualidade criativa, não sobreviveram, não sobrevivem hoje, são impossíveis quase de assistir, pela falta de (inaudível) isso que também foi uma das coisas que afastou de certa forma o espectador brasileiro do Cinema Novo, porque não tinha aquela qualidade que nós espectadores aprendemos. Você vai ao cinema... O som tá perfeito, tá tudo bem dublado, bem musicado, tá tudo bem. E se o filme é ruim, isso é outra história. Então ele ganha você com essa coisa da tecnologia. Então, o *Lance Maior* hoje, que repito, é contemporâneo do Cinema Novo, ele tem uma qualidade irrepreensível. Tá no ar no Canal Brasil, você vê lá o som bem dublado, bem sonorizado, bem fotografado, bem... Nada meia boca. Então eu sou um perfeccionista neste quesito, e Rádio Auriverde você poder ver que de ponta a ponta, não tem nada meia boca. Mas voltando a pesquisa em si, muito material a gente não usou porque estava fora de foco, estava muito riscado e pra restaurar é impossível. E tem filme também que

foram tão maltratados pelo tempo e pelo... Como o filme é guardado, que você não consegue restaurar. Estraga o som, estraga imagem e aí não tem como né. Mas a origem dos filmes são de vários lugares. Tem o filme do Jorge Léli... Esse material você encontra né. Eu falei sobre isso né. O filme do Jorge Léli que é um grande cineasta brasileiro... Mulheres e milhões, ele fez belos filmes. O Jorge Léli fez um filme que era um filme chapa branca sobre... Um filme de 1969. Plena ditadura Costa e Silva. Então era filme chapa branca feito pelo Instituto Nacional de Cinema (INCE). Era um filme chapa branca, mas tem material de arquivo espetacular. Porque material de arquivo tem uma característica que é o seguinte: material de arquivo com o passar dos anos ele se desideologiza, entendeu? Você tem um exemplo típico, entendeu? Por exemplo, você tem um filme do Jean Manzon, o Jean Manzon filmando Brasília em 1958. Aqueles prédios todos parece um paliteiro assim né... E estava vendendo o peixe para o filme do Jean Manzon em todos os cinemas do Brasil, você via o mesmo Jean Manzon, três, quatro, cinco vezes. Naquela época a gente ia muito ao cinema, cinco vezes por semana, quatro, cinco. E “taca” Jean Manzon falando que Brasília era o Brasil se interiorando, que o Brasil deixou de ser caranguejo e aquela história toda, pra vender o peixe de Brasília. E foi ali o grande... A falta do Lava Jato, se tivesse ali naquela época, imagina! Muito dinheiro ali pra construir. Brasília custou três, quatro vezes mais do que era, mas era pra vender o peixe. Hoje, você pega aquele filme de 1967, 1968 do Jean Manzon e ele perdeu seu valor ideológico. Hoje ele é um documento insubstituível. Inclusive pra você ver como era o marketing do governo, chapa branca, que tentava ganhar você por uma coisa que era tudo *fake*. O verdadeiro *fake news* era aquilo né. *Fake documentary*. Era mentira tudo aquilo. Era uma parte verdade, que estavam os prédios sendo construídos, os candangos trabalhando, Juscelino olhando no mapa. Aí você olha: “Poxa, os caras estão trabalhando, os caboclos estão lá, vai ser uma grande cidade”. Hoje, aquilo é um documento. E com Rádio Auriverde é a mesma coisa. Era um material de propaganda do DIP, porque não podia dizer a verdade. Tinha que dizer que os brasileiros estão lá lutando, dando a vida. O que no fundo era verdade estavam lá dando a vida. Mas esse material estava batizado. Que eu me lembro aqui do Joel Silveira, que era jornalista, que era correspondente do Diário Oficial. Ele Joel Silveira, Rubem Braga e o terceiro, o fotógrafo e mais um. É... Você vê aí, não esqueça que se passaram vinte e sete anos. Não foi ontem que eu fiz esse filme. E eles foram lá e o Joel Silveira xingou o filme, que eu era desonesto, tem uma matéria

aí. Eu conheci o Joel Silveira porque eu fiz um filme pro Globo Repórter sobre a renúncia do Jânio Quadros e eu queria entrevista-lo, mas ele ficou doente e não pode dar a entrevista. Mas o Joel Silveira eu cheguei numa situação pra ele e disse: “Joel, vocês me desculpem. Vocês foram pra lá, o general Mascarenhas censuraram o texto de vocês, antes de vocês... Vocês escreviam um texto sobre... ‘Ah, mas a gente era censurado porque aquela nossa notícia poderia ser presa pelo serviço secreto nazista’. Não... Não é isso. Eles censuravam vocês, vocês não podiam falar nada. Não podiam falar que estava todo mundo doente, que remédio para brasileiro era um e pros americanos eram outro, que tinha tantas enfermeiras pra soldado americano e que pra soldado brasileiro não tinha enfermeira. Tudo isso vocês escreviam e o general Mascarenhas cortava tudo”. Porque tinha a censura do Mascarenhas de Moraes e a censura do Brasil. Chegaram aqui e tinha uma ditadura. Chateaubriand era ligado à estrutura do poder, não era ligado ao Getúlio Vargas, era ligado à estrutura do poder. Os associados nasceram naquela época, nos anos de 1940. Então havia a censura lá do front, do general Mascarenhas de Moraes. “Então vocês eram jornalistas chapa. Você não ia de farda pro *front*? Você imagina o ridículo – falei pra eles - você estava de farda. Como que jornalista vai de farda? Vocês vestiram farda e não tiraram nunca mais a farda. Pois é isso cara, então você me desculpe. Mas o que você mandava pro DIP era *fake news*, era uma notícia já batizada. O Mascarenhas cortava aqui, chegava na censura aqui e cortava mais um pedaço. E dizia: “Alô brasileiros...” e além de tudo era edulcorado, era bacana, lindo. Então... Onde é que eu estava?

GF: Nós estávamos falando sobre as fontes que você usou no documentário.

SB: Deixa eu falar uma coisa, tem um livro, você precisa ler esse livro, tem em português, chama “Isso é Orson Welles”. Orson Welles foi entrevistado durante dez anos por um cineasta, um bom cineasta que é amigo dele, inclusive está vivo. Entrevistou 600 horas do Orson Welles, durante dez anos. Essas entrevistas estão em uma universidade americana e o cineasta é amigo dele. Inclusive ele fez “A última sessão de cinema”, lembra desse filme?

FF: Peter Bogdanovich.

SB: Isso. Peter Bogdanovich. Gostei do cinéfilo! Peter Bogdanovich entrevistou o Orson Welles durante dez anos e reuniu esse material todo. Pegou o Welles quando ele acordou, lúcido, cansado, puto, sendo enganado, enganando as pessoas e pegou justamente nos dez últimos dez anos de vida dele. O Orson Welles passou os

últimos dez anos da vida dele, um dos maiores diretores da história do cinema, sem filmar. Não conseguia dinheiro pra filmar. Então o Peter Bogdanovich pegou isso. Um dia eu queria que alguém me entrevistasse, aliás, o (inaudível) do Estadão começou a fazer isso. Ele fez uma biografia... Fiz uma entrevista durante dias com ele, mas ela nunca foi editada... Ele queria fazer a minha biografia. Então o livro é maravilhoso porque ele pega 600 horas de entrevista e transforma em um livro de 400 páginas. Então ele fala sobre o (inaudível), como que ele encontrou o Grand Hotel, como que era filmar o Brasil. Então eu li esse livro por causa do *Lost Zweig*.

GF: Mas em relação à produção Rádio Auriverde, quanto tempo demorou mais ou menos desde a concepção do filme até o lançamento?

SB: Olha, normalmente um filme demora de três a sete anos pra ser feito. Às vezes perguntam: “Como é que você teve a ideia?” É difícil você ter uma ideia assim, é uma coisa meio... Aí em relação ao Rádio Auriverde né, com os pracinhas lá de Porto Alegre. Aí acabei me lembrando da Casa do Expedicionário em Curitiba. Isso você vai gostar! Aí eu pensei comigo: sabe o que é que eu vou fazer? Eu morava lá em Curitiba, não... Eu já morava aqui. Vim pra cá em 1986. Então em 1988, eu fui aqui na Casa das Marrecas, na rua das Marrecas. Eu não sei se a Casa da FEB ainda é ali, mas eu acho que sim. Mas enfim, lá eles são muito gentis, são muito gente boa e tal. E aí eu fui lá falar com eles e eles: “Pô, até que enfim alguém vai fazer um filme sobre a gente”. Aqueles senhores lá, eu falo dos velhinhos como se eu não fosse. Mas aqueles velhinhos lá de 70, 80 anos... “Finalmente alguém vai fazer um filme sobre nós”. Então eles começaram a me contar histórias. Eu morria de rir. Uma das histórias por exemplo, o navio *General Mann*, que levou de cinco a sete mil pracinhas, a primeira leva para Nápoles, atrás do navio, na baía de Guanabara iam várias lanchas recolhendo os pracinhas que se jogavam do convés. Entendeu? Um cara de contando isso... “Mas isso é verdade senhor?” “É verdade sim. Se jogava com tudo, não queria ir pra guerra. O que ia fazer lá? Não tô entendendo”. Muito favelado, muita gente pobre. O estrato mais pobre do brasileiro foi ser pracinha. Era uma forma de comer, ter comida. E um outro me disse: “Sabe Sylvio, a gente tinha um binóculo tão forte na Itália...” Ele me falou um nome lá, Fornovo, qualquer lugar que eles estavam. “...que a gente conseguia ver o Rio de Janeiro”. Você viu que poético? Era tão forte que conseguia ver o Rio de Janeiro. Imagina. Eu até me arrepio agora, porque é emocionante a história. Aí eu pensei: isso dá uma grande entrevista! Fui pra Curitiba, fui na casa da FEB, “Pô Syvio

Back...” Eu era jornalista profissional em Curitiba, desculpe a expressão, mas eu sou uma “puta velha” em Curitiba. Fui crítico de cinema, fiz todos os meus filmes lá, fiz lançamentos, fui xingado, fui tudo lá. Então quando eu cheguei na Casa do Expedicionário, que você precisa conhecer lá. É importante você ir. Eles têm até coisa sobre o filme que eu não tenho, muita coisa mesmo. Aí eu cheguei e um dos pracinhas chamava João de Deus Freitas Neto, ele já faleceu já, ele foi jornalista profissional. Quando eu comecei, na verdade eu queria ser cineasta desde jovem, desde os 14, 15 anos já eu desejava ser cineasta. Eu morava em Paranaguá e me perguntava “Como que uma pessoa que mora em Paranaguá pode ser cineasta?” Na verdade essa expressão não dizia nos anos 1950, era realizador de filmes que chamava, cineasta era uma expressão que inventaram pelo (inaudível), que dizia que cineasta é aquele que escreve com imagem. Cineasta nos anos 1920 era o cara de cineclube. E aí eu comecei a escrever, escrever. Essa coisa não se passa de pai pra filho, mas a minha filha também sabe escrever. E escrever a gente não aprende no colégio, você sabe. E aí eu fui ser jornalista, comecei como crítico de cinema, sempre gostei muito, escrevi muita crítica e fiz uma crítica dizendo na época – vou chegar nesse ponto do João Freitas Neto – sobre o *Carmen Jones*, com a Dorothy Dandridge, uma das primeiras atrizes negras americanas. Harry Belafonte, Dorothy Dandridge. Nunca ouviu falar desse filme? *Carmen Jones*. É um filmaço. 1956, 1957. E eu fiz uma crítica, mas o jornal O Estado do Paraná já tinha um crítico. Mas eu fui cara de pau, eu sempre fui cara de pau. Como diz aquela atriz Scarlett Johansson “Se não me deixam entrar, eu “taco” o pé na porta”. Aí eu levei pro secretário e o secretário: “É, quem é esse sujeito?”. Eu disse: eu trouxe uma crítica aqui pro filme *Carmen Jones*. “Mas nós temos crítico...”. Bom, o cara foi com a minha cara ou sei lá o que e publicou a crítica. Eu me senti assim... Pô, saiu uma crítica minha no Estado do Paraná... Fiquei em estado de graça. Minha mãe dizia que eu estava andando a dez centímetros do chão, porque tinha publicado no O Estado do Paraná. Eu tinha 19, 20 anos. E mais tarde, quando eu pedi na Casa da FEB pra reunir os pracinhas, que ouvir as histórias, porque a origem do filme, a ideia era essa: ouvir histórias, não contar História. Fazer um filme soturno assim: No dia tal, embarcaram trinta mil não sei o que. Não. Eu queria fazer contando história, uma crônica da sua vivência lá, fazer uma coisa humana. Aí cheguei lá em Curitiba e estavam reunidos, cinco, seis caras, entrevistei os caras e o João de Deus Freitas Neto. Ao longo da vida falei muitas vezes com ele, ele era um cara muito engraçado e tal. E então eles

começaram a me contar histórias inacreditáveis. Eu morria de rir, entendeu? E o João de Deus Freitas Neto que era (inaudível), era uma coisa importante, que os oficiais da FEB, a maioria, a maioria não, mas muitos eram da (inaudível), eu fiz o (inaudível) infantaria. Muitos foram, não sei quantos, centenas de jovens da classe média brasileira que tinham feito que não é nada. Ter feito (inaudível) não significa nenhum preparo militar, é uma bosta. Aquilo não é nada. É só pra passar tempo. E ele foi, e foi comandando. Essa história eu contei muitas vezes, mas eu tenho que contar. Ele disse que estava junto com um pelotão de noite, ele e mais trinta caras. Aí ele disse que estava com uma patrulha, numa noite, quando chegaram num casebre, com uma luz lá dentro, luz de vela ou lamparina, foram olhar lá dentro e tinha umas três mulheres seminuas, uns soldados nazistas e pracinhas, bebendo sem preocupação nenhuma. Os caras chegaram e “tacaram” o pé na porta: “Tá todo mundo preso!”. Aí os pracinhas estavam lá bêbados, os soldados nazistas estavam bêbados, as mulheres apavoradas e tal. Prenderam todo mundo e aí chegou um pracinha pra eles, colocou a mão no ombro dele, na maior intimidade: Tenente... Aí os pracinhas dando porrada nos nazistas: “Alemão filho da puta”, chutando o cara. Aí o pracinha chegou pra ele, o João de Deus Freitas Neto: “Ô tenente, diga pros nossos amigos não ficarem maltratando nossos amigos alemães aí”. Enfim, eram essas e outras histórias. Ele era de um humor excepcional. Quando terminou essa história, eu disse: “Ó, vocês não sabem, mas fazer um filme é um complicador. Eu tenho que fazer pesquisa, tenho que levar um bom material. Não é assim”. “Quando é que você vai filmar?”. Eu disse: “Ó, eu gostaria de filmar amanhã, mas não é assim. Eu preciso de uns dois três meses, vou voltar aqui pra fazer as entrevistas. Eu quero que vocês me contem essas histórias”. Enquanto isso, eles estavam me ouvindo, tinha uma meia dúzia, inclusive o João de Deus Freitas Neto. Aí o diretor tem que vir com câmera. Eu não faço as coisas de qualquer jeito, tem que ser bem feito. Trazer Câmera, técnica de som, iluminação, tem que trazer as coisas todas. “Mas como assim?” – alguém falou lá. “Como assim? Essas histórias que vocês me contaram, não tem que mudar nada. Conta como foi, assim como você me conta”. “Não, não, não. Você pode usar essa história, mas nosso nome não”. “Como assim?”. “Não, não vou contar essa história não”. “Mas você acabou de me contar”. “Não”. Moral da história, pra não esticar, isso aconteceu aqui no Rio de Janeiro, o cara que me contou que os pracinhas se jogavam do navio e as lanchas iam apanhando os pracinhas, levando de volta pro navio, disse: “Não...”. Aí falando

com... Fui em Belo Horizonte, voltei a Porto Alegre e todos dizendo “Não, não, não. Eu posso contar o que o senhor quiser, só não põe meu nome”. Ou seja, ninguém tirou a farda. A farda, 50, 60 anos depois estavam vestindo a farda. Então, eu aí... Puxaram o meu tapete né. Que filme é esse então? Foi aí que eu mudei, foi aí que me ocorreu, e aí eu não sei até que ponto o Francisco Sérgio Moreira... Nós fizemos o Zweig, os dois filmes do Zweig pra televisão alemã, fizemos o Rádio Auriverde, fizemos o Contestado, não, Contestado eu não fiz com ele. Fiz com ele o Cruz e Souza. Montei inúmeros comerciais com ele, então ele era meu amigo íntimo. Eu cheguei num ponto que eu disse... Eu já tinha o dinheiro liberado pela Embrafilme. E agora, pô? Não tem filme. Aí eu não sei se conversando com ele, eu não me lembro exatamente, mas dou uma parte dos créditos pra ele, ao Chico Moreira. Ele disse: “É, então vamos partir pro material de arquivo que existe! Onde é que tem material de arquivo?”. Aí fizemos um fax, pra cima e pra baixo. O *Nacional Archives* em Washington tem um arquivo maravilhoso, gigantesco, tudo bem guardado e que não custa praticamente nada. Você paga o custo pra duplicar aquele material. Tanto que o minuto hoje da Carmen Miranda custa uma baba de dinheiro. Você quer colocar um minuto de Carmen Miranda num filme teu, custa a maior nota preta! E ali tinha um documentário de oito minutos que ela fez pro exército americano, livre de direito. Só paguei uma cópia. Só fica lá, paguei um contratipo, que fica igual, som tudo, chamado contratipo, fica igualzinho. Hoje nem faz isso mais, digitaliza e né. Naquela época era no físico mesmo né. E a partir dessa nova formatação e conformação: fazer um filme só com material de arquivo.

GF: Tem algum filme que na época era semelhante?

SB: Não, não, não. Eu não sei em que momento, é bem verdade que essas memórias que você vai falando comigo ou com qualquer outra pessoa, você vai confundindo. Você não sabe onde tá a verdade mesmo, se você tá reinventando o passado. Cada vez que você volta ao passado, ele é diferente. Por isso que se diz que o passado tem a mesma dinâmica do presente. Só o futuro que a gente não sabe. Mas o passado, cada vez que você volta lá, você descreve ele de outra forma. Ele aparece pra você de outra forma né. Eu não me lembro se foi coincidência ou não. O fato é que eu li o livro do William Waack que chama “O Outro lado da Glória”. É um livraço. E nesse livro, eu não conhecia o William Waack, mas sabia que ele trabalhava na Veja se eu não me engano. E ele alemão, é neto de alemão e fez o doutorado dele na Alemanha. E o doutorado dele é esse livro, mostrando que os

alemães, os nazistas, como na Itália, quando eu busquei material lá, eu fiquei um mês na Itália, em vários lugares, as pessoas não sabiam que o Brasil tinha lutado junto às tropas aliadas. “Mas como assim o Brasil esteve aqui? Teve soldado brasileiro?” E outros se lembravam e tinham até tido namorado. Namoro, outros casaram e ficaram por lá mesmo. Mas, a maioria das outras cidades desconhecia. Aliás, todos os filmes sobre a guerra, a Segunda Guerra Mundial, especialmente sobre o que se passou na Itália, não há uma linha sequer sobre a presença de brasileiros. Nem como folclore, inexistente. É como se o Brasil não tivesse estado na guerra em 25, 26 mil homens. Então, esse livro do Rádio Auriverde... Eu já sei agora. Tô me lembrando melhor. Foi quando o Chico começou a me dizer que tinha feito uma pesquisa pra outros filmes e me disse: Olha... E falou pra um pesquisador americano, amigo dele, que era especialista em América Latina. Aí o cara falou: O que? Vocês querem pesquisar sobre o Brasil na Segunda Guerra Mundial? Tem material a beça aqui. E aí eu fiz o contato com cara, cheguei nos Estados Unidos, e falei pro cara: “Quanto você quer pra me dar o mapa da mina?”. O cara era pesquisador do (inaudível), sabia tudo. Ele que falou: “Vocês querem uma Carmen Miranda? Tem uma Carmen Miranda aí”. “Como assim?”. “Tem uma Carmen Miranda livre de direito”. Nós fomos almoçar com o cara, eu esqueci o nome dele... Eu pensei comigo: “Esse cara vai querer, acho que cinco mil dólares”. Eu parei assim, ele me deu o mapa da mina e eu sem fazer nada. “Ali naquele arquivo”. Gigantesco, é uma cidade o *National Archives*, que hoje está fora de Washington. Naquela época ficava no centro de Washington. E nunca, assim... Super tudo funcionando. E aí eu disse: “500 dólares tá bom?” (risos). Eu tinha levado uns dois, três mil dólares na bolsa pra pagar na hora. Moral da história: “Chico...”. Eu já tinha trabalhado com o Chico em outros filmes, ficamos uns três quatro dias nos Estados Unidos, custa caro. Aí um dia ele resolveu se matar... Aí a partir desse momento o filme se chamava “A FEB na Itália”, certo? Foi assim que eu consegui o financiamento na Embrafilme. E foi num desses momentos que foi lançado o livro do... Acho que em 1989, 1988. Acho que esse livro você já deve ter lido né. E ali ele me conta uma história, eu me lembro que ele morava em São Paulo. Uma história incrível dessa Rádio Auriverde, que eu nunca tinha ouvido falar e nem nunca um pracinha me falou sobre isso. Quando eu fiquei sabendo dessa história e fui falar com um pracinha, ele ficou horrorizado. “Você vai falar da Rádio Auriverde?” “Vou”. Aí quando ele me mostrou... Eu li o livro dele, fui na casa dele, ele me mostrou um

processo da Universidade Federal do Ceará. Se você precisar de alguma coisa lá, eu sou amigo íntimo de um professor da Universidade Federal do Ceará. Eu não tenho esse livro, mas o William Waack me emprestou o livro, um xerox. Eu acho que eu tenho o xerox, mas eu não sei onde é que está, onde tem os processos da Segunda Guerra Mundial da FEB. E nesses processos tem caras que foram condenados à morte porque estupraram as italianas, fizeram pedofilia e tudo mais. Aí foram condenados à morte, mas não foram fuzilados porque terminou a guerra. O que tinha essa famosa Rádio Auriverde? Onde tinha essa mulher, que é gaúcha e na época eu tirei ela do meu catálogo, porque não tinha entrevista, não cabia... Depois eu tentei fazer um contato, o qual ela se recusou a falar comigo: “Eu não quero mais falar sobre isso”. Porque em 1951, ela e o cara lá, o outro locutor foram processados, foram considerados traidores e depois foram inocentados. Eles não foram traidores, eles foram obrigados, ou você faz ou você morre. Aí eu tive um estalo: “Eu vou chamar esse filme de Rádio Auriverde”, que chamava “A Hora Auriverde” né. Eu descrevi naquele texto, eu vou falando e dublando aqui. E aí eu resolvi chamar de “Rádio Auriverde”, e aí começou a encrenca. Ninguém queria saber da famosa “Rádio Auriverde”.

GF: E você achou outras fontes sobre a Rádio Auriverde?

SB: Não. Aí eu tentei ver se tinha... O que era gravação naquela época era feita por um fio metálico assim, sabe. Pode ser que exista... Talvez se eu fizesse... Os nazistas guardavam tudo e tinha material sobre submarinos alemães na Segunda Guerra Mundial nesse no *History Channel*. *History Channel* né? Meu Deus, é um material colorido da época, tudo restaurado, como se tivesse filmado ontem, cara. É impressionante. Mas vai que tem essas gravações hoje aí em algum lugar ainda né. Mas não tem. E aí eu descobri o que se falava na rádio e aí eu inventei essa rádio no ar, que é essa trilha sonora, como se fosse uma rádio no ar. E como os dois foram absolvidos, porque não foram os traidores da pátria, mas foram obrigados pelos alemães e por isso foi chamado “Rádio Auriverde”.

GF: Nas críticas que eu li sobre o filme, ressaltam muito a presença, essa coisa marcante da sátira e ironia, bem presente no documentário. Esse recurso foi pensado antes ou foi resultado da forma como o roteiro foi construído?

SB: Olha, primeiro porque de natureza eu sou uma pessoa irônica mesmo. Eu acho que isso aí foi mais o resultado justamente da história que eu ouvi dos pracinhas, e aí me dei conta que aquilo não foi uma tragédia, foi uma tragicomédia. Aí com isso

na cabeça eu descobri. Claro que é uma tristeza a morte de 500 caras, três mil que voltaram loucos, se jogam debaixo da mesa ainda quando ouvem fogos de artifício. Então eu pensei, que eu achei que era um gancho. E outra coisa também, tem uma dificuldade natural de aquele material de arquivo, todo ele. Porque é o seguinte, os caras filmavam vinte latinhas, eram latas de quarenta segundos, os filmes tinham quarenta segundos. O cara filmava, tirava uma lata, abria outra lata e botava uma outra lá dentro de novo, era uma câmera (inaudível) e filmava. Eles reuniam 20, 30, 40 latas daquela e despachavam pra Londres, pra revelar lá. E aí de Londres vinha pro Brasil, muitas vinham direto pro Brasil (inaudível). Então, nessas latas não podia constar nada, porque podia cair na mão do serviço secreto alemão, que podiam dizer “os brasileiros estão em tal lugar, as tropas aliadas...”. Então não havia quase indicação nenhuma, foi quase um voo cego em cima daquele material de arquivo. Quem for assistir ao filme hoje, vai ter o mesmo problema, porque não tem nenhuma dica: “Estão em Fornovo, estão não sei aonde, em Pisa”. Não se sabe onde estão. Então eu, imaginava, fiquei fazendo uma ficção. Muitas vezes eu já vi que meus documentários são filmes de ficção. É uma reinvenção em cima do material de arquivo. Daí esse “docudrama” que é um misto de ficção e documentário. Então não tinha como... Desde que o Brasil chegou em 1944 na Itália, você sabia que era um posto importante, Nápoles, isso sim, dominada pelos Aliados. Os Aliados foram subindo pela costa italiana e foram empurrando os nazistas tudo pra cima e Nápoles estava liberada. Então os brasileiros saíram daqui e foram pra Nápoles. Então, é... Eu queria dizer... Então não dava pra fazer um cronograma, uma verdadeira programação: estavam em tal lugar, foram pra tal lugar. Então eu tive que fazer mais ou uma ideia, acho que aqui, já não estão mais ali. E no meio disso, eu comecei a me lembrar das histórias, e esse Chico Moreira também era uma pessoa muito engraçada, gozador, também claro e muito iconoclasta. Ele tem uma coisa muito iconoclasta assim nas coisas, entendeu? Então a gente foi e juntou a fome com a vontade comer. E foi aí que eu descobri que era uma forma de, primeiro dar um tom histórico porque eu não tinha informações suficientes pra fazer uma coisa histórica assim, com começo meio e fim. Toda racional, cronológica: os caras chegaram e foram pra Nápoles e se juntaram às tropas inglesas e isso e aquilo e aos americanos. Isso era uma dificuldade sabe? Então sabe de uma coisa, o máximo que der, eu dei uma ordem. Mas ninguém muitas vezes não reclamou porque sabe que era impossível ter uma identificação nas latas. “Estamos em Fornovo, estamos

em Pisa, estamos em Castelnuovo”. Não, não tinha isso, entendeu? Às vezes aparecia uma placa: Pisa. Então pô, Pisa. Então vamos ver que altura da presença da FEB na Itália estava em Pisa. Estavam quando em Pisa? Aí aparece a igreja, os caras rezando. “Ahh, foi nessa então. Então tá”. Aqui foi a rendição dos alemães. Quando foi a rendição? Tanto de 1945. Então, por ali eu fui mais ou menos monitorando a presença da FEB. E ali me ocorreu de não sei em que momento, com a Rádio Auriverde, e como a Rádio Auriverde dizia assim: Ô, você aí, você que está aí de São Cristóvão. Aí São Cristóvão, eu tô aqui hein. Eu tô num frio do cão aqui e você tá aí no quentinho, vendo Copacabana, vai tomar banho de mar, vai ver o jogo do Flamengo, vai ver o “Flaflu e eu tô aqui, atolado na lama, na merda, na miséria e você tá aí no bem bom”. E outra coisa que eu percebi fazendo isso, isso dá um filmaço. Os alemães instalavam no morro, onde muitas vezes a FEB ficava estacionada, não conseguia sair do lugar, nesses lugares que o Brasil levou tempo pra tomar conta. Montese não, Montecastelo... Os alemães instalavam autofalantes no morro e pegavam a Rádio Nacional aqui do Rio de Janeiro e pegavam transmissão de jogo de futebol. Aí na hora que tava perto do gol, ele cortava: “Você hein brasileiro..., seu babaca.” – Qualquer coisa assim, falando em português. “Você tá perdendo o jogo do Flamengo e Fluminense no Rio de Janeiro. Você tá aí, atolado na merda e na miséria, na lama. Tá sendo bucha de canhão dos americanos”. Isso dá um filmaço, é uma produção caríssima com os autofalantes instalados no morro, transmitindo a Rádio Nacional.

FF: Tem uma cena de um filme do Spike Lee, sobre a 92ª, chama “Milagre em Santana” que tem essa cena com a prova dos negros e tem esses autofalantes. Alguém falando em inglês com sotaque americano e dizendo mais ou menos isso.

SB:É, e aí nessa hora você levanta voo né. Começa a inventar coisas né, um monte de coisas. Os caras espalhavam folhetos com mulher nua, porque a maioria era analfabeto e queria ver a mulher nua pra se masturbar e tal (risos). E o pessoal ficou...

GF: E sobre o lançamento do filme, você se lembra de como foi? Os eventos de lançamento? Como foi a sua percepção de como foi que “Rádio Auriverde” foi recebido?

SB: Eu acho que a resposta tá aqui (apontando para as pastas). Mas eu posso falar. Olha, eu me lembro que quando o filme estreou em Curitiba... Aliás, esse senhor, eu não quero demonizá-lo não. Ele era uma pessoa muito agradável, era médico,

nunca esqueci o nome dele, o João de Deus Freitas Neto. Ele era médico e ele não foi na manifestação da estreia. Mas eu estava na casa da minha sogra e ela foi lá antes. Aí ela pegou um telefone público, não tinha esse negócio de celular e aí ela pegou um telefone público: “Olha, tem um pessoal, manifestantes, tal. Com... Armado de paus aqui. Eu acho que você... Tome cuidado”. A sessão era às duas da tarde, a primeira da tarde. “Tem jornalista, tem gente com câmera pra filmar”. Minha sogra é uma pessoa culta e tal, mas não é do ramo, entendeu? Ela disse: “É melhor você se cuidar, se vier aqui é capaz de ser agredido”. Na época, o secretário de segurança pública era um contemporâneo meu, se formamos junto e tal. Aí eu falei: “Quero falar com o secretário”. Aí ele: “Quem é?”. Aí ele me atendeu na hora. “Ô Sylvio, tô sabendo agora aqui, você tá arrumando maior confusão no centro da cidade”. “Eu não tô armando nada. Eu não tô armando nada. Me ajuda secretário, os caras querem me bater”. Bom, aí ele disse assim: “Daqui quinze minutos vai aparecer um carro aí com um oficial e dois soldados”. Realmente apareceu um automóvel, um oficial e dois soldados. Pararam em cima da calçada. O calçadão hoje, você sabe onde era o Ritz, não né? Não tem mais, é uma pena. Era um calçadão ali, os caras com um pau. Aí os soldados me fizeram entrar e começaram a jogar coisas, no oficial, jogaram coisas nele. Tentaram me acertar com os cartazes e tal.

GF: E essas manifestações afetaram a exibição do filme?

SB: E aí essas manifestações e durante o filme... O filme foi exibido, casa cheia, fiz um sucesso danado. E depois não houve mais nada. Não houve mesmo, foi só aquele dia. Mas deu notícia no Jornal Nacional, Jornal da Globo, tudo. Foi uma coisa louca, e nunca tinha isso acontecido. E depois eu fiquei lá todos os dias pra ver a reação do público. Os pracinhas chegavam pra mim, mulheres que haviam sido pracinhas enfermeiras chegavam pra mim: “Ô seu Sylvio, seu filme foi... É bom lembrar tudo isso né. Realmente a gente foi muito rinhado lá, é bom lembrar tudo isso. E o que o senhor falou não é nada, é muito pior do que o senhor tá falando aí”. Aí os pracinhas bateram continência pra mim. Um senhor batendo continência. “Estamos muito orgulhosos do senhor, por ter feito esse filme, resgatando a nossa memória, fomos esquecidos e tal”. Então dei várias entrevistas de rádio, abertas assim para o público e os caras já vinham xingando: “Ô Sylvio Back nazista, comunista, não sei o que”. Aí misturaram com comunismo. Eu brinco que alguém me chamou de “catarina filho da puta”, eu falei: “Ô, pode me chamar de nazista,

comunista, tudo bem. Agora me chamar de catarina filho da puta não. Só porque eu nasci em Blumenau. Não se pode mais nascer em Blumenau? (risos). Falei. Falei pro cara: “Pô, pode me xingar de tudo, mas não tem nada que ver”. Mas a minha origem é alemã, minha mãe é alemã e meu pai que era judeu húngaro.

FF: Pra não perder o fio da meada de uma coisa que o senhor falou. Como que era irradiado o autofalante? Essas informações você teve pelos depoimentos, pelas entrevistas, pelas conversas que o senhor teve? Como que o senhor montou o roteiro das falas? Porque não tem gravado a Hora Auriverde. Que elementos o senhor utilizou pra inventar esse roteiro?

SB: Uma das fontes... Hoje eu tô morando aqui, mas eu morava em Ipanema, morava bem perto de onde morava o Rubem Braga. O Rubem Braga foi correspondente de guerra. E o Rubem Braga eu queria entrevista-lo. Queria entrevistar o Joel Silveira, o Rubem Braga e mais um jornalista, que estavam vivos. Não estão mais. Já faz vinte e cinco anos né. Aí o Rubem Braga me atendeu, muito gentilmente, ele morava numa cobertura ali perto do Pavão-pavãozinho, onde tem um metrô hoje. A cobertura tá ali até hoje, tinha um jardim e ele me levou no jardim. Ele disse: “Olha Sylvio, não me peça. Eu não vou dar entrevista, esse assunto é encerrado pra mim”. Eu disse: “Rubem Braga, por favor, me cede, é importantíssimo”. “Não insista. Pra dizer que eu não tô de má vontade com você, eu não dei entrevista pra você e não dei entrevista sobre isso pra ninguém mais. Eu quero esquecer isso”. Vou falar pra você, era mais ou menos nesse sentido: “Eu não tô de má vontade. Eu vou te emprestar um livro que eu duvido que você conheça”. Foi lá dentro... Ele tinha... Já era velho, estava gordo assim. Voltou com um livro deste tamanho lá (gesticulando grande espessura do livro). “Você fica com esse livro, mas me devolve!”. Não devolvi porque ele morreu, não deu tempo. Era um livro de 400 páginas chamado “Oficiais...” Tá escrito aí em algum lugar.

FF: Depoimento dos Oficiais da Reserva.

SB: Depoimento dos Oficiais da Reserva. É um livro que traz 150 depoimentos dos oficiais da (inaudível). E eles contam dos dentes, da sífilis, da gonorreia, essas coisas eles contam. Contam assim, quase ingenuamente. São depoimentos, dá um filmaço se esses caras estivessem vivos. Ele me deu o livro e esse livro foi inspirador porque ele é tragicômico, é triste de se ver. Por isso que é uma grande injustiça quando se fala que o filme... Eu escrevi (inaudível). É uma grande injustiça que esse filme humilha os pracinhas. Não, eu acho que você humaniza. Como tem

vários críticos que reconhecem. Você humaniza, são pessoas comuns como outra qualquer, entendeu? E aí saíram de uma ditadura nazifascista aqui, antissemita e foram lá lutar em outro país contra o antissemitismo, né. Uma ditadura violenta do Hitler e do Mussolini. Mas eles foram convocados então tinham que ir. Então foram. Então não existe... Nunca houve essa... Nem premeditado, muito menos inconsciente de tentar desmerecer. Alguém escreveu em algum lugar aí (apontando para as pastas) que o filme é um elogio aos pracinhas, apesar de todo... Falta de equipamento, falta de preparo. Os caras aí com roupa de verão carioca e ir lá pra temperatura abaixo de zero. Então foram lá humilhados pelos americanos, porque eu ouvi depois as pessoas falando, que estiveram lá e contaram e outros filmes que foram feitos, que são filmes chapa branca. Mas onde há depoimentos de qualidade, você julga, porque são depoimentos do cara. E é isso. Ah, na verdade o humor surgiu muito disso, sabe? Arrancaram tantos dentes, essas coisas todas. Mas eu senti que ali havia um gancho pra isso, sabe? Misturar o corpo, amor e dor, poesia, tragédia, comédia e todas essas vertentes assim. E também é um filme feito com... Eu faço um tipo de cinema que não é comum no cinema brasileiro, não é comum nem no cinema. Essas coisas você não escolhe, se vai ser assim ou vai ser assado. Você não escolhe, só fazendo. "Ah, eu sou assim!". Como é que você é assim? A tua obra mostra se você é assim, se você é assado. Então o filme foi sendo construído com muita dificuldade, falta de dinheiro. "Ah, tem que voltara ao Estados Unidos", não dá pra voltar. Tem que fazer uma pesquisa na França. Não tem dinheiro pra ir na França. Então tem que comprar material pra amplitude mundial. De repente o filme, aí o filme quando era exibido na Itália, eu fiquei um mês na Itália por causa do filme, eu fiquei com medo porque eu não tinha autorização do material inglês, por exemplo, para exibir no exterior e os caras virem me cobrar. Depois outra coisa também, isso foi um achado e eu devo isso aos pracinhas, porque alguns ficaram agastados comigo, mas quando eu fui pela primeira vez na Casa das Marrecas aqui no centro, na Cinelândia, estavam reunidos uns dez pracinhas e alguns oficiais, mas não general, majores, coronéis. Aí um deles disse: "O senhor não vai fazer conosco o que fez com os Voluntários da Pátria da Guerra do Paraguai né". Eu quero fazer um filme, não quero fazer amigo. Um filme não é o melhor lugar nem pra fazer amigo, nem pra comer ninguém. Você pode fazer amigo e comer alguém até casar com a pessoa, mas não é o melhor lugar. Porque são muito caros e você tá com a cabeça em outro lugar. Aí eu disse: "Não, claro que não". Claro né,

sabia que aquilo era... E depois, eles têm 400 livros e eu passei semanas, literalmente, semanas. Eu pegava os livros e caras nem me davam mais bola. Lá lá, pegava os livros e aí eu comecei a descobrir que um livro cruzava com outro, um citava o outro, um citava o outro. E eu ficava lá e às vezes aparecia um pracinha novo e me contava mais uma história engraçada. Mas nessa altura eles diziam: “Ah, eu vou te contar...” porque eu era inofensivo. Eu não ia usar mesmo, eu não tinha como filmar. Se fosse hoje, eu pegava um celular, entendeu? Mas aí tem isso, pega o celular e pega sem autorização, no dia seguinte vem um advogado em cima de você, entendeu? Eu tenho uma pasta dessa grossura de autorizações. Então eu já peguei pessoa ligando “Eu vou te processar porque você usou uma entrevista com meu tio, meu primo, minha irmã, minha mãe” “Não senhor, eu tenho uma autorização por escrito. E deu a entrevista assim, assim”. Porque é verdade né, essa coisa de direitos autorais, ainda mais agora nos últimos tempos, mais do que nunca, o direito autoral é inalienável, é intransferível. É só seu e de ninguém mais né. E aí eu li muitos livros, muito livro. Li muito. Diários, que foram publicados vários diários. E nessas coisas engraçadas eu também lia essas coisas trágicas também, sofridas. E tem momentos de... E aí foi na Inglaterra, é possível dizer isso, que eles me mostraram os discos da BBC de Londres. Quando eu vi esses discos, eu não sei se chorei, mas fiquei em estado de graça. Agora eu pensei comigo: “Como é que eu vou usar esses discos aqui da BBC de Londres?” Aí eu não tive nem dúvida. “Qual é o departamento lá?” Aí eu mandei um fax pra BBC de Londres. Consegui o fax ali com o servidor. E pedi: “Eu tô fazendo um filme sobre a FEB”. Ah, seu Francis Hallowell, que é o narrador desses discos, morava em Santa Tereza. Eu nunca esqueço que quando cheguei na casa dele, meados de 1985, ele fez assim (levantando da cadeira, com cara de assustado). Eu sempre que me levanto às vezes assim, eu quero ficar igual ao Hallowell. Ele levantou na hora, um senhor de 80 e tantos anos. “Salve Sylvio Back”. Um português com sotaque ainda, 50, 60 anos depois.

FF: Chico da BBC.

SB: Chico da BCC. Aí o seu Francis Hallowell, não porque cargas d’água, acho que foi ele que me deu a dica, mandei um fax em inglês pra BBC dizendo que estava fazendo um filme e que queria uma autorização. Dez dias depois veio a autorização. Pelo fax e depois veio pelo correio, entendeu? E foi aí que me deu a ideia da Rádio, porque seu Francis Hallowell fazia entrevistas pra BBC de Londres. Foi acumulando,

uma coisa foi encaixando na outra, não foi nada premeditado. “Vai ser um filme com... Vai ser uma rádio no ar”. Não, isso depois que formatei. Aí foi chegando, aí descobriram as rádios do Vietnã, as rádios da Guerra da Coréia, aquela rádio no Japão, que nem naquele texto que eu fiz, esse você tem né? Aquele texto tem um roteiro de como eu cheguei na Rádio Auriverde, você pode usar tranquilamente. Aquilo é documento.

GF: E sobre a exibição do filme ainda, tem uma estimativa de quantas salas de cinema foi exibido? Ou teve algum estado que fez mais sucesso?

SB: O filme teve muita dificuldade de distribuição sabe. Aqui no Rio de Janeiro, por exemplo, nós fizemos uma exibição, uma pré-estreia no Centro Cultural do Banco do Brasil que criou uma celeuma muito grande, que eu tive dificuldade de lançar o filme. Porque os pracinhas começaram a ligas para os cinemas, ameaçando o quebra-quebra. Então eu não consegui o lançamento comercial no Rio de Janeiro. Eu tive que exibir o filme fora do circuito comercial.

GF: E quais foram esses meios?

SB: No Banco do Brasil, em salas não comerciais, que eu não me lembro agora. E foi exibido em outros estados. Curitiba, Florianópolis, Porto Alegre. Mas, muito pouco tempo em cartaz sabe, porque eles ligavam pros cinemas. É fácil, pega o telefone, vê o número do cinema e liga pra lá: Olha aqui ó, se você exibir esse filme, vai ter quebra-quebra. Os caras não querem confusão. Então teve muitos lugares em que passaria, mas que foi cancelado. Mas a vitória depois veio com a televisão. Hoje o filme é exibido na televisão, com o DVD também.

GF: No final do documentário, a gente pode ver que nos créditos aparece o nome de alguns veteranos da FEB que contribuíram com o documentário. Eles tentaram entrar em contato pra falar a opinião que tiveram do documentário?

SB: Quem que você fala?

FF: Virgínia... Uma enfermeira da ANVEFEB, que ficava na ANVEFEB na época. Virgínia Novaes, acho.

GF: Estava nos créditos no final do documentário. Não entraram em contato?

SB: Não, não.

FF: E aqueles que achavam que “Pode entrar aqui, pode ver os livros”. Nenhum deles foi falar nada?

SB: Não. Também eu nunca mais voltei né. Tudo isso foi até uma preparação anedótica, digamos assim. Não só anedótico, mas também a preparação... A

estrutura literária do roteiro. Quando estava armando: “Como é que vou fazer isso?”. Foi aí inclusive na leitura desses livros também tinham umas situações engraçadas. E o livro dos Oficiais da Reserva foi uma chave mais ou menos, entendeu? Aí nesse meio tempo eu fiz o filme tal, e aí o Rubem Braga morreu e eu fiquei com o livro dele. E o William Waack me mostrou o processo também, da Universidade Federal do Ceará, se precisar de alguma coisa lá, eu tenho uma ponte pra você chegar lá. Com certeza elas foram publicadas né, chama “Os Processos Militares da Segunda Guerra Mundial”. E ali dá um filme, um outro filme.

GF: E o que senhor pensa sobre os outros documentários sobre a participação brasileira na guerra, além do seu?

SB: Olha, eu tive até polêmicas com isso né. Você viu um artigo que eu escrevi no O Globo chamado Triste FEB? Pois é. Esses filmes todos são filmes chapa branca, entendeu? Todos eles, direta ou indiretamente, tiveram o apoio do exército e da FEB. Então, eles todos já nascem chamuscados com a voz do sono, certo? O meu é o único que persiste e por isso ele contrariamente... Até eu não sei se você leu o material do Ely Azeredo. Pediu a volta da censura. A Veja, a Vejinha disse há uns anos atrás um dos piores filmes brasileiros, mas é isso...

GF: Alguns historiadores apontam que as motivações para o Rádio Auriverde, da forma com que ele foi feito, na verdade o alvo foi os militares e o exército em geral, tendo em vista a sua trajetória no período da Ditadura, quando alguns dos seus filmes foram censurados. Essa afirmação pode ser considerada verdadeira? Realmente teve a intenção de atingir os militares com o filme, o exército... Tendo em vista a sua trajetória no período da Ditadura?

SB: Você sabe que assim. A hora que você senta na máquina, no computador, é livre o pensar né. Mas é, inclusive fizeram uma relação com 1964 e tal. Fizeram relação com o filme, que o filme era um filme... É... Que a ideia era fazer um filme antiamericano, ou um filme pró-nazista, ou um filme... Nada disso, nada disso. É só o cara olhar a minha obra e ver que eu não sou comprometido com isso. Esse cinema que eu batizei e que ninguém diz que não é, desideologizado que nasceu nos anos 1970, e que apenas traz filmes com certezas, entendeu? A partir daí eu comecei a fazer filmes que desconfia, cinema que desconfia. Eu sempre tô desconfiando, entendeu? Então o “Aleluia Gretchen” é um filme que desconfia e assim vai em frente, entendeu? Eu não procuro fundar verdade alguma. Eu não quero conduzir o espectador pela mão, o espectador que tem que decidir. Eu gosto

de deixar o espectador órfão, eu gosto de deixar o espectador assim, desnaturado. E agora? Como? Quando? Depois de duas horas de filme, você quer o que? Que eu explique ainda mais alguma coisa? Não. Teve uma hora, uma hora e meia, duas horas de filme é com você. Eu gosto de deixar o espectador assim, desnaturado.

GF: Então não tem nenhuma relação com os militares?

SB: Não, não tem. Mas agora, veja. Você é jovencinha né. Felizmente. Espero que fique bem velhinha, tá? Então ó, vivemos vinte anos de ditadura. Você não é tão jovem assim, mas você pegou um rastrinho da Ditadura né (referindo-se a Francisco). Então, ninguém sai impune de uma ditadura. Eu fui (inaudível) num inquérito de um policial militar. Por sorte, dois meses antes do ato cívico em outubro em 1968, conseguimos um habeas corpus para Curitiba, eu era jornalista profissional e eu e mais trinta jornalistas fomos denunciados como subversivos em 64.

GF: Por causa das coisas que você publicava?

SB: Por causa das coisas que eu escrevia, publicava. E não só pelas coisas que você escrevia, mas pelo que você falava. “Ah, eu ouvi dizer que o Sylvio falou isso e tal né”. Então, a gente nessa época... Eu nunca fui do Partido Comunista né. Mas, isso também me custou caro, porque muito dessa reação ao Rádio Auriverde, é uma coisa que eu fui descobrir muitos anos depois. Na época eu nem me dei conta. O que eu não me dei conta é que entre os pracinhas havia muito comunista e eu não sabia disso. Se eu li em algum lugar, não... Olha. Nem projetei, sabe? Então, como eu fiz sempre o cinema na contramão da utopia comunista, na contramão de um stalinismo, de uma esquerda stalinista, que nunca deixou de estar no poder. Mesmo com Revolução de 1964, o poder cultural no Brasil sempre esteve na mão da esquerda stalinista. Nunca deixou de estar no poder, continua hoje ainda no poder. Eu sempre fiz um cinema que de certa forma colocava sob suspeita a utopia, essa conversa mole, eu nunca entrei nessa. Eu cheguei a acreditar nisso, no final dos anos 1950, uma parte dos anos 1960. Eu fui cúmplice dessa mentira. Eu entrei na União Soviética, me alistei na Ação Popular, fui pra luta clandestina assim por algum tempo, entendeu? (inaudível) muitos líderes da “Pena minha Casa” e tudo. Mas quando eu comecei a ver aquilo não... Que eu participei, de grupo de autocrítica, onde se dizia que o cinema era uma coisa contrarrevolucionária, o cinema era uma coisa burguesa, era uma coisa do capitalismo. Eu não entendia isso, meu sonho era ser cineasta. Então eu ficava encurralado e por um determinado eu fiquei muito mal

comigo mesmo. Tem texto, eu escrevi sobre isso. Você conhece um livro chamado... Que foi publicado pela Secretaria de Cultura do Paraná sobre... Chama "Filmes noutra margem", "Sylvio Back: filmes noutra margem"?

GF: Acho que esse não.

SB: Aí tem duas entrevistas sobre como coincidia nessa passagem dos anos 1960 pros anos 1970, depois de fazer Guerra dos Pelados, que era um filme de certezas, e depois vi que aquilo era uma... Tanto é que eu fiz o Contestado, que é um filme que nega praticamente a Guerra dos Pelados. Porque era um filme utópico e o Contestado não era uma revolta utópica, era uma revolta terrorista. Os jagunços eram terroristas. E isso me custou caro também. Agora nesses últimos anos, eu olho e fico assustado, porque eu não tinha esse olhar. Porque tem aquele olhar complacente. Sim, estavam lutando pela terra, mas enquanto isso faziam como o Estado Islâmico com a população civil, usam a população civil para destruir a civilização. Enfim. Então, depois eu descobri que havia muitos comunistas entre os pracinhas e agora revendo hoje e ontem essas entrevistas, essas críticas, algumas calorosas, que você vai ver aí, que tem alguma coisa aí que você não tá entendendo, como diz o paulista, você não tá entendendo (imitando sotaque paulista). Então como que o cara é tão virulento comigo? Comigo, com a minha pessoa, cara? Filho de judeu, filho de alemão, cara. Uma obra que não tem um deslize do ponto de vista ideológico à direita. Não tem nada! O Rádio Auriverde é filme desmistificador, é um filme... Enfim, todos eles, a República Guarani... Todos eles. E ali eu vejo que tem o dedo do Partido Comunista. "Vamos acertar o cara por um outro lado que ele não imagina o porquê". Então, uma virulência contra mim. Isso que é uma coisa estranha. "Tá, vamos destruir o Rádio Auriverde como filme: mau filme, não... As pesquisas são maravilhosas, ele é um grande pesquisador e imagens soberbas e não sei o que. Mas o filme é uma merda". Então tá bom. Mas o filme não é em cima de mim, cara. Eu, como pessoa física, filho de alemão e de húngaro judeu, nascido em Blumenau. Pô, não se pode mais nascer em Blumenau, entendeu? Tem que ser nazista? Nem todo nazista é alemão, nem todo alemão é nazista, estamos conversados né? Então tem tudo isso, não sei se está respondendo o que você perguntou.

GF: Só pra fechar na verdade, eu queria saber o que Rádio Auriverde representa na sua filmografia? Que lugar que ele ocupa na sua produção?

SB: Isso é uma boa pergunta, sabe. Ó (pensando). Em termos assim... Você tinha me perguntado dos outros filmes né. É preciso reconhecer que os outros filmes tem... O Senta a Pua, tem essa Estrada 47 né, tem o Senta a Pua, tem uns cinco filmes eu acho, né? Quatro ou cinco filmes. Hoje, com o meu, são seis filmes que tem. Cinco, seis. Aliás, nesse arquivo que eu escrevi pro o Globo, um general respondeu, o cara respondeu duas semanas depois que era uma barbaridade o que eu estava dizendo. Mas eles não tem como desmentir. Isso é uma coisa bacana que sustentou o filme e que sustenta o filme até hoje. É que ninguém prova de que eu tivesse manipulado a história. Os caras ficam putos, literalmente putos, porque as informações que estão ali estão nos livros da FEB, do Exército. Eu fui esperto nesse ponto. Esperto não é nem a palavra. Eu fui honesto comigo mesmo. Tudo que tá ali, se arrancaram 25 mil dentes, tá escrito lá. Se fizeram isso, tá. Se aquela rendição do exército nazista para a FEB foi um negócio acertado, tá escrito. O cara queria me bater numa entrevista. Eu disse: "Você escreveu no seu livro isso, coronel". Ele levantou e queria me bater. Eu digo: "O senhor que escreveu". "Mas isso é uma falácia!". "Como uma falácia? Eu não estava lá, na época eu tinha cinco anos, senhor. O senhor estava lá. Eu tinha cinco anos". Então tudo que tá na Rádio Auriverde, eu li e confrontei. O senhor escreveu que aquela rendição de não sei quantos milhares de oficiais e soldados nazistas em Caserma foi acertado pelo comando Aliado e os nazistas. Chega de morte, a guerra tá perdida. "O senhor escreveu isso, eu não estava lá, não sou pracinha". Aí ele fez assim (arregalando os olhos). Aí eu disse "Senhor..." Aí o cara levantou porque queria me bater. "O senhor que falou, eu não falei nada". Então tudo que tá ali, isso que é o bacana. Você vai ver pelas cartas, umas sessenta cartas... Ninguém fala que eu manipulei a história e isso me deixa assim, feliz da vida. "Ah, eu uso a história pra..." Não. O que as pessoas não queriam era o humor, realmente. O escracho, o deboche, a ironia. Transformar uma coisa tragicômica em uma coisa engraçada. É a pegada do filme e modestamente, é a originalidade do filme. Se eu fizesse um filme soturno, com datas: "No dia 23 de janeiro o exército estava com tantas pessoas em tal lugar. Aí subiram o morro, desceram o morro". Não, não. Mato ou morro. Ao invés de contar que em Monte Castelo quando realmente o Zenóbio da Costa e mais 300, 500 soldados saíram correndo morro abaixo, eu tinha que usar "Mato ou Morro", né. Eu também não posso deixar passar essa né? Porque os caras matam mesmo, entendeu? Chegaram lá e tinha seis nazistas em cima do morro. Ou seja, era uma

desorganização. E a FAB não foi lá ajudar. Tá escrito, a FAB não foi lá ajudar o exército a tomar Monte Castelo. Porque estava névoa, não sei o que e tal. Mas os caras ficaram usando lá – isso eu não escrevi, mas eles ficavam fazendo voos pra gastar gasolina, ficavam fazendo tiro ao alvo em peixes, em coisas que tinham no mar assim, flutuando no mar, plantas... Ficavam fazendo tiro ao alvo nas plantas, os aviadores... Porque não tinham o que fazer. Ficavam o dia inteiro, come e dorme, come e dorme. E na hora que era pra socorrer os soldados em Monte castelo, eles não foram porque estava muita névoa.

GF: E que lugar Rádio Auriverde ocupa na sua filmografia?

SB: Pois é, olha (pensando). Ele é o terceiro filme, segundo filme feito exclusivamente com material de arquivo. Eu fui o primeiro cara no Brasil a fazer um filme exclusivamente com material de arquivo. E é aquilo que eu falei agora pouco, material de arquivo, com o passar do tempo ele perde o valor ideológico que ele tinha no seu tempo. E hoje ele tem uma outra valoração. Então, eu fiz isso no Rádio Auriverde, mas isso não significa que aconteça com “Yndio do Brasil”. Acho que isso é uma marca de como eu vejo a História do Brasil. Tenho vários filmes ligados à História do Brasil. E outra coisa também, é difícil responder. Os filmes todos nasceram sem uma premeditação. Isso não é exclusividade minha. Num país onde não existe uma indústria cinematográfica... Em país que existe, os cineastas mal conseguem formar uma carreira, imagina num país que existe sempre uma... Um projeto de indústria cinematográfica, mas não existe... Desde que você tem a ideia pra você fazer o filme, até você começar a filmar, leva de um a três anos. Levantar o dinheiro, escrever o roteiro, preparar tudo, aí no terceiro ano você filma. Aí você tem um ano pra fazer o filme, às vezes dois anos e depois você leva mais um ano, dois anos pra lançar o filme. Leva de três a sete anos pra lançar o filme.

GF: E Rádio Auriverde durou quanto tempo?

SB: Rádio Auriverde foi até meio rápido, acho que de dois anos até o lançamento. Aí teve uma coincidência boa e má. Má é que o Collor fechou a Embrafilme, tinha dois ou três filmes prontos só para serem lançados. Tanto é que a Rádio Auriverde felizmente estreou em Brasília e foi pra Gramado. Nos dois principais festivais. E foi premiado com nenhum prêmio. Foi premiado com silêncio. E as sucessões absurdamente cheias, pessoas gritando, foi forte entendeu.

GF: Acho que era isso. Eu agradeço imensamente. Foi um material muito rico. Muito obrigada mesmo.

APÊNDICE E – TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA COM VINICIUS REIS

(Londrina, 24 de maio de 2019).

GF: Entrevistado Vinicius Reis, entrevistadora Giovana Faria. Antes de tudo, eu queria saber um pouco sobre você, sobre a sua carreira, onde você nasceu. Como começou a sua trajetória como cineasta? Como começou seu interesse pelo cinema, por fazer cinema?

VR: Bom, eu nasci em 1970, tenho 49 anos. Nasci em São Paulo, depois teve uma parte da vida com a família em BH e depois com 11 anos eu vim pro Rio de Janeiro, onde eu me estabeleci e tô até hoje. Então tem 40 anos que eu moro aqui. E ainda em BH, eu tinha 10 anos, 11... Eu comecei a fazer teatro, fiz uma peça infantil lá. Tinha um clube de teatro que ficava em frente a casa em que eu morava. E eu comecei a frequentar, levado por uma amiga mais velha. E eu tive uma revelação assim, aos 11 de idade, fazendo teatro, eu falei: minha vida é isso aqui. Por mais doido que isso possa parecer, com 11 anos eu tive um sentimento de ter encontrado, de “é aqui”. Eu vou fazer alguma coisa que tenha a ver com arte, que tenha a ver com performance, com representação, criação. Aí o teatro abriu essa porta. Mudei pro Rio de Janeiro e fiz tablado. Estudei teatro no tablado, com Maria Clara Machado, Ricardo Wilson, Cacá... e sempre com muito interesse no cinema. Embora fazendo teatro, feliz, querendo ser ator. Mas muito atento ao cinema, cinéfilo. A minha mãe e meu pai nunca foram cinéfilos, no sentido de verem pelo menos três filmes por semana. Mas eles tinham muito interesse por cinema, a minha mãe tinha muito interesse por cinema brasileiro e esse era um assunto da família, sabe. Eles falavam muito dos filmes que eles viam. E eu ficava muito afim de ver aquilo. Muitas vezes eram filmes pra adultos e eu era muito novo. Mas eles falavam muito. Embora meu pai e minha mãe não sejam intelectuais, não sejam cinéfilos, esses assistiam o programa “Abertura” do Glauber Rocha. Eu via junto às vezes. Eles falavam do Glauber, dos filmes do Babenco, do Cacá Diegues. Então sempre teve isso em casa, de falar desses filmes. E isso me despertou muito interesse, muita vontade. E eles falavam disso, sobretudo a minha mãe, com um encantamento. Um encantamento de ver Dona Flor e seus Dois Maridos...

GF: E foi assim que você falou: “Não, é isso aí mesmo. Vou querer ser diretor!”?

VR: Exatamente, aí fiz teatro, e aí fui fazer cinema num momento muito louco da história do Brasil. Eu tinha 20 anos, o Collor ganhou a eleição na época e ele acabou com a Embrafilme. Nessa época, eu já era cinéfilo, já tinha visto muito filme no Estação Botafogo no Rio e eu e um amigo meu se juntou e colocamos uma grana, a gente comprou uma lata de negativo, o cinema na época era feito com negativo 16mm... A gente fez um curta metragem. E a gente foi pro festival de Brasília com esse curta metragem. Então, em 1990, no ano que o Collor assume, ele acabou com a Embrafilme. Então eu me lembro que nesse festival de Brasília que eu ouvi dos cineastas mais velhos: “Meninos, esqueçam isso. Não façam cinema”. Nisso, a gente já tinha feito o curta e já estava muito afim de seguir aquele caminho ali e enfim... Estou com 49 anos estou nessa até hoje!

GF: Nunca mais parou! Muito legal. Já partindo para o “Cobra”, ele é o segundo filme da trilogia produzido pela BSB Cinema. Mas eu queria saber como e quando que surgiu essa ideia de fazer um documentário sobre a Força Expedicionária Brasileira. Como esse roteiro foi pensado?

VR: Bom, então em 1990 eu tinha 20 anos, eu comecei a trabalhar, logo que eu comecei a trabalhar e ganhar dinheiro. Porque no meio dos anos 90, chegou a TV a cabo no Brasil. Então tinha uma demanda ali de dirigir e escrever e eu comecei dirigir e escrever programas. Mas muito afim de fazer cinema, quando o Brasil ainda estava muito massacrado pelos anos Collor, né. Então estava ali ensaiando Carlota Joaquina, estava ensaiando uma volta às atividades de cinema no Brasil e eu queria fazer filmes. E eu ainda era muito cinéfilo e a primeira viagem que eu fiz para Europa, mochilando, tipo “juntei um dinheiro, tirei passaporte”, eu tinha 26 anos. Viajei e tinha uma amiga minha que morava em Londres, casada com brasileiro. Amiga brasileira morando lá na Inglaterra. E aí o marido dela, brasileiro, também morando lá, na verdade eu conheci ele lá, me falou assim: meu avô foi da Força Expedicionária e meu avô escreveu um diário. Você topa ler o diário do meu avô? De repente dava um filme, é incrível! Ele contava histórias da época da Força Expedicionária”. Aí eu li o livro, o diário do avô do Alan, que era casado com a minha amiga na época e falei: caraca! tem um filme aqui que ninguém fez ainda. No sentido de... Como é o nome daquele cara do Sul?

GF: Sylvio Back?

VR: Exatamente! Sylvio Back tinha feito um filme, mas era uma ironia, era um filme de material de arquivo, e era uma história muito forte. E eu disse: Não, eu vou querer

fazer um filme forte sobre a história da Segunda Guerra. Nesse sentido, ninguém fez ainda. E aí eu quero fazer esse primeiro filme. E aí eu fiz o projeto, mas não saiu na época. Eu tinha uma produtora na época, que existe até hoje a Raccord, eu era sócio da Raccord, produtora aqui do Rio de Janeiro. E aí a gente tentou vender o projeto como série de TV pro GNT e aí não saiu. Porque assim, eu me lembro muito de me falarem assim: Nossa, ninguém vai fazer um longa-metragem”. Eu ouvia muito isso. Mas o meu projeto estava inscrito no Ministério da Cultura, da Lei Rouanet, assim, sabe. Então teve um cara de Brasília, tio do Erick de Castro, ele tinha conhecimento do meu projeto, viu e gostou do meu projeto e então entrou em contato com a Raccord. Viu, vocês tem um projeto de longa-metragem? Eu falei: sim. “Olha, a gente acabou de fazer um filme, o Senta a pua!, a gente quer fazer outro sobre a FEB. Vamos conversar?” Vamos. E aí a conversa foi ótima e começamos ali uma preparação pro filme. Ele já tinha um dinheiro captado. Eles tinham contatos, eles tinham uma facilidade com captação, tinham contato nas empresas. Acho que a Vasp na época deu um dinheiro através daquela coisa de incentivo fiscal. E aí a gente começou a fazer o filme, um filme de longa-metragem. E aí foi muito bacana, foi muito legal. E isso foi em 1999. Aí a gente começou a preparar. Desde o início eu queria filmar na Itália. Tinha que ter uma parte no Brasil e uma parte das filmagens na Itália. E eu queria ir pra lá, eu queria. Isso foi em 1999, isso tem 20 anos agora. Eu fiz as contas e pensei “ainda tem gente viva que teve com os brasileiros. Vamos pra lá filmar, vamos encontrar essa gente, vamos lá filmar onde os brasileiros passaram”. E aí a gente conseguiu se organizar, a produção conseguiu se organizar. E eu lembro que a gente entrou em um edital do BNDS também, que deu um dinheiro. E aí a gente conseguiu ir pra Itália, ficar lá duas semanas e filmar lá.

GF: Então foi assim que foi a captação de recursos para o filme? Tiveram vários contatos...

VR: Exatamente, teve esse cara da BSB Cinema que me procurou. Ele tinha vários contatos. Eu fiquei bem na condição luxuosa de diretor contratado. No sentido assim de eles gostaram do projeto, então não teve uma coisa assim “Vinicius, muda o final”. Eles gostavam da minha proposta, no sentido estético, do que eu estava querendo fazer ali sabe. Então eu fiz o filme ali, uma produção da Raccord com eles, mas a majoritária foi a BSB Cinema. E esse filme partiu então, teve o diário do avô do Alan, que na época era casado com a minha amiga. O diário... Isso é muito

importante. O diário do avô dele, era bacana, era bonito, mas era um diário assim... Tinha um texto ali, meio duro, um pouco frio às vezes. Um texto escrito por um militar. Era alguém que fazia relatos. Não era alguém assim que tinha o barato da prosa. O gosto da prosa. Mas, lendo o diário do avô do meu amigo, o diário chama-se A Baleia Azul. A Baleia Azul era um grupo lá de militares, sabe. Agora eu não vou lembrar o nome do avô do meu amigo, eu já falei muito dele, mas agora eu não vou lembrar. Mas se você colocar aí “Baleia Azul, relatos da FEB”, você vai chegar no nome dele. E aí, nesses relatos, ele falava de dois jornalistas, um era o Rubem Braga, grande cronista, escritor, mas que foi pra Itália como jornalista para cobrir a guerra, e o Joel Silveira. Aí eu li esse “Baleia Azul”, e falei “nossa, tem uma história muito forte aqui”. E aí, nesses relatos apontavam pros nomes do Rubem Braga e do Joel Silveira. Aí eu falei: deixa eu ver o que esses caras escreveram sobre a Segunda Guerra. Quando eu cheguei, sobretudo num livro do Rubem Braga, editado pela Record eu acho, nos anos 1970, 1980, chamado “Crônicas da Guerra na Itália”. E aí eram as crônicas que ele mandava pro jornal aqui no Brasil, se eu não me engano, pro Chateaubriand aqui, sabe. E aí quando eu li o “Crônicas da Guerra na Itália” eu falei: caraca! Tem um filme incrível pra fazer. De humanista pra caramba, que dá uma visão humanista da guerra. Uma visão que se aproxima do neorealismo italiano feitos logo no pós-guerra. Tem um olhar ali rosseliniano, viscontiano, Vittorio de Sica, que me interessa pra caramba, sabe. Eu olhei e falei: tem um filmaço aqui, sabe. Então teve o diário do avô do meu amigo, que foi um pontapé inicial, mas o que detonou mesmo, esteticamente, foram os livros dos Rubem Braga e do Joel Silveira, e sobretudo o “Crônicas da Guerra na Itália” do Rubem Braga.

GF: Ah, então teve várias influências para você decidir como você iria conduzir esse documentário. Falando um pouco sobre a questão do orçamento, você lembra quanto, mais ou menos, qual foi o orçamento investido em “A cobra fumou”?

VR: Nossa, tem tanto tempo, tem vinte anos. Mas eu sei lá, Giovana. Olha, acho que hoje, vou te falar uma coisa muito chutada. Uma coisa de tipo uns 500 mil reais. Ele é mais barato do que uma ficção, muito mais barato. Mas hoje, acho que é um filme de 400, 500 mil reais, eu acho que é uma coisa mais ou menos por aí.

GF: E como a sua produção entrou em contato com esses veteranos para as entrevistas? Teve algum critério assim de escolha de depoentes?

VR: Teve. Teve uma coisa assim que era... Bom, na época, pra situar um pouco do cinema brasileiro, no final dos anos 1990, Eduardo Coutinho lança Santo Forte. E aí,

Santo Forte fez muito a minha cabeça como o cinema... Eu vi Santo Forte muitas vezes no cinema, quando ele estava em cartaz. Santo Forte ficou em cartaz muito tempo, foi um documentário muito popular. Dois meses em cartaz, três meses. E ao longo desses meses, eu vi esse filme sei lá, oito, dez vezes no cinema. Tem tal filme em cartaz: Vou ver Santo Forte de Novo. Eu vi muitas vezes Santo Forte. E como eu disse pra você, de fato hoje eu não sou tanto. Tem trabalho, tem mestrado, eu sou pai, então não dá tempo de ser cinéfilo desse jeito. Mas na época, qualquer brecha, eu estava numa sala escura, vendo um filme. Então eu comecei a estudar o método Eduardo Coutinho. “Como o Eduardo Coutinho chega nos personagens? Ah, ele tem um pesquisador de personagem. O pesquisador de personagem faz o primeiro contato e faz a primeira entrevista”. “O Eduardo Coutinho só chega na hora da filmagem”, “O entrevistado só conhece o diretor na hora”. Então eu comecei a usar o mesmo dispositivo de trabalho do Eduardo Coutinho. Aí um amigo meu, o Dado, Luís Eduardo Amaral, fez pesquisa de personagem, levantou muita gente. A gente tinha um critério assim... Você viu o A Cobra Fumou? O A Cobra Fumou tem uma coisa assim... A gente foi nas altas patentes, no Estado Maior das Forças Armadas, tem general no filme... Mas, havia uma vontade ali de trabalhar com o brasileiro da roça, da periferia, sabe assim?! O brasileiro pobre que foi pra Itália. O brasileiro que na Segunda Guerra Mundial viveu antecipadamente, uma radical experiência de globalização. De repente ele está na Itália, ele é uma divisão do Exército Aliado, e o exército aliado é comandado pelos americanos. Então, de repente esse cara que vem lá da roça, do interior de São Paulo, lá de Realengo, de Madureira, do subúrbio do Rio, o cara que era porteiro em Copacabana, mas morava em Bangú. De repente esse cara tá lutando, vivendo o inverno europeu, tentando se comunicar com os oficiais americanos, sendo bem recebido pelas famílias italianas, aprendendo a falar italiano, combatendo alemães. Uma trágica e radical experiência de globalização. E eu queria muito assim... E por que a opção por esse recorte? Porque assim, a alta patente toda, é a nossa elite né. As pessoas chegaram lá e já falavam inglês, alguns já tinham viajado fora. Então, eles, com todo respeito ao trabalho que tiveram, porque fizeram um trabalho superimportante, era uma turma mais protegida no combate, enquanto o nosso brasileiro, o cara preto e pobre era o cara que estava ali vivendo tudo, sabe? Então, quando eu comecei a levantar os personagens, e comecei a ouvir essas pessoas, na verdade ouvir antes de filmar, quando os relatos começaram a chegar, o Dado filmava essas pessoas e eu via né, filmava assim em

Ray8 na época, que eram as câmeras que tinham na época, eu olhava e falava: cara, o poder de fabular sobre a guerra é muito maior nessa gente que na alta patente. Então eu vou querer mais esse recorte. Então foi isso que definiu o casting do filme.

GF: E como foi para você entrevistar cada um deles?

VR: Bom, foi muito bacana. Eram muitas camadas de descoberta e de prazer. No sentido de: uma que eu estava entrando em contato com uma história riquíssima, uma história a margem. Por que a margem? Porque eu lembro de quando eu estava fazendo o filme, tinha gente que não me conhecia e falavam: “Ih, lá vem um filme da direita”. Porque eu estava abordando uma história militar. E eu entendia aquilo né. Ainda é muito fresco a democratização no Brasil, né?! Que hoje em dia está em risco com esse governo alucinado que está aí. Mas na época, a gente tinha uma democracia que a gente podia chamar de mais sólida e consolidada. Final do mandato do Fernando Henrique, segundo mandato do Fernando Henrique. Todo mundo apostando numa próxima eleição, no Lula. Então, eu fiz o filme nesse cenário. E eu estava abordando uma história militar. Então tinha uma coisa ali das pessoas que faziam cinema um: “Ih, caraca! Lá vem o cineasta da direita”. Ao mesmo tempo, entre os militares: “Quem é esse petista cabeludo que está entre a gente?” Sabe, assim? Tinha esse tom um pouco... Tinha essa de contar uma história riquíssima do Brasil, da participação do Brasil no maior conflito bélico do século XX. Tinha esse prazer... A minha mãe é professora de História... A História é uma disciplina, uma ciência, muito forte da minha formação. Então tinha essa coisa de estar conversando com essas pessoas que viveram isso, de ter uns relatos muito quentes, muito fortes. E tinha um prazer ali imenso de estar fazendo cinema direto. Um documentário cinema direto, que é um documentário que me interessa. Um documentário interativo, muito inspirado no Eduardo Coutinho, por sua vez muito inspirado ali pelo cinema direto francês, no cinema verdade, tanto ali nos anos 60, quanto nos americanos quanto nos franceses. Então eram várias camadas de prazer ali em jogo durante a feitura do filme.

GF: E você lembra de quanto tempo demorou para fazer o documentário? Desde a quando você teve a ideia até o efetivo lançamento?

VR: Nossa, olha. Então teve essa primeira viagem para a Europa, que eu fui para Inglaterra e essa minha amiga brasileira... Foi outubro de 1996. E aí eu lembro que voltei para o Rio, li o diário e vi: putz, aqui tem um filme. 1996. Eu fui filmar em 1999,

final de 1999. 1999 no Brasil e fevereiro de 2000 na Itália. A gente entrou nos festivais em 2002. Então aí são 6 anos. Sabe assim? Seis anos aí de trabalho. Obviamente que a gente não faz só isso né. A gente vai fazendo outras coisas. Porque tem a sobrevivência né. Tem que pagar conta. Aí a gente vai fazendo as outras coisas junto né. Quando entra algum dinheiro aí você para e se concentra no filme. É assim, um processo demorado.

GF: Essa expressão que dá nome ao longa-metragem foi sua primeira opção de título ou ela surgiu no decorrer das filmagens?

VR: Isso surgiu na conversa com eles, já era o nome do projeto e isso ficou muito forte na conversa, durante as entrevistas, né. “A Cobra Fumou”... Depois, o filme foi para uns festivais internacionais, e era muito difícil traduzir “A Cobra Fumou”. No sentido de que ideia o gringo vai entender? E aí eu lembro que eu inventei um título em inglês, que era “The Old Soldier’s Ballad”, que é “A Balada do Velho Soldado”. E eu falei: “nossa, esse título é tão bonito, podia ser ‘A Balada do Velho Soldado’ em português também”. Mas aí já tinha sido lançado como “A Cobra Fumou”, então não dava mais pra mudar. Mas quando ele circulou aí pelo mundo, ele foi pra uns festivais lá fora, aí em inglês é “A Balada do Velho Soldado”.

GF: No final do documentário, você comenta que conseguiu muitas horas de material gravado. Eu queria saber qual o seu critério de seleção para decidir o que seria colocado ou descartado do filme?

VR: Eram os personagens e força da história que cada um deles contava. Então assim, eu vivi muitas situações, Giovana, de estar entrevistando alguém, aí a pessoa fala: “Cara, você tem que conversar com não sei quem!” “Você tem que conversar com o Coronel Iporã. O Coronel Iporã foi um herói na Segunda Guerra, um herói brasileiro. Eu via isso de várias pessoas. Então, bom. Vamos lá conversar com o coronel Iporã. Aí o que acontecia, o coronel Iporã, incrível, um herói. Só que, o coronel Iporã não era um grande personagem pro filme. No sentido assim, o encontro com o coronel Iporã foi muito forte. Porque ele é um cara... Ele é um herói. Era né, ele morreu já, ele estava com oitenta anos na época... Ele foi um herói brasileiro, ganhou aquela Silver Star, que é uma medalha do Exército americano. Porque a medalha em geral é americano... Pelo que ele fez assim. Ele é o cara que libertou Montese. Só que ele era um cara, ali já com oitenta anos, que relativizava muito essa história. Talvez hoje, Giovana, eu teria colocado o encontro com ele.

GF: Então teve entrevistas que você optou por não colocar na obra final?

VR: Eu filmei oitenta horas, né. Fiz um filme de uma hora e meia, sei lá. Então, teve muita gente que não entrou e que talvez... O tempo passa, a gente amadurece. Talvez entrasse hoje, se eu fizesse esse filme hoje. Isso entra muito na minha cabeça. Eu adoro o filme! Gosto muito do filme, tem muito tempo que eu não revejo, mas quando eu revi a última vez, eu falei “nossa, que bacana de ter feito isso”, deu um orgulho assim. Mas, era a minha cabeça com 30 anos de idade quando eu fiz o filme. Agora, eu teria montado um outro filme. Porque... O Coronel Iporã era um cara tímido, e ele não queria falar. Eu respeitei muito ele também. Ele falando: “Eu não quero falar”. Aliás, e a história dele dava um filme, porque ele é de fato um herói americano, ele entrou numa aventura americana, entrou no morro sozinho, cheio de alemão... E é duro isso, ele matou muita gente quando entrou em Montese, sabe assim? Quando eu conversei com ele, com oitenta anos, ele sonhava com aquele momento da vida dele de um jeito que não era legal, sabe assim? Como se aqueles caras estivessem atrás dele. Ele carregou aquelas mortes. Então aquela coisa “Não quero falar sobre isso, não tenho vontade, não dá”. “Ganhei a Silver Star, olha aqui que legal”. Mas, assim tipo, a guerra é uma coisa muito dura.

GF: Você encontrou muita resistência nesse sentido de encontrar veteranos que não queriam falar sobre isso?

VR: Então, eu encontrei pouco. As pessoas mais queriam falar. O Iporã é um caso que não quis falar. Mas prevalecia a vontade de contar essa história. E tinha coisa de assim “Ah, meu neto não se interessa, minha família não se interessa, que bom que você se interessa”. Tinha um pouco desse tom, desse subtexto, quando a gente chegava para entrevistar, para conversar.

GF: Teve alguma produção cinematográfica específica que você se inspirou para fazer esse documentário? Ou foi mais nessas ideias mesmo, como você falou, do Coutinho, do cinema verdade...?

VR: Olha, teve o Eduardo Coutinho, teve os filmes dos irmãos Miles, americanos, o Jean Rouch na França... Tinha uma coisa dos documentários da virada dos anos 1950, 1960. The Salesman, Eu, o negro do Jean Rouch... Esses filmes eu vi muitas vezes General Della Rovere o ... do Chris Marker... Esses filmes foram inspirações. Também os filmes do Coutinho, muito O Santo Forte e Cabra Marcado Para Morrer também. Eu dei um mergulho no neorealismo italiano, então tem... Neorealismo é ficção, mas tem uma coisa ali dos filmes do Pasolini, do Rossellini, que eu vi muitas vezes ao longo da montagem. Porque tinha um sentimento ali que eu queria levar

para o filme. Um sentimento cinematográfico, humanista, de falar da Itália depois de se reconstruir, depois da trágica experiência do nazifascismo, sabe assim? Da reconstrução, da solidariedade. Que é muito bonito isso nos filmes do Rossellini, do Visconti. Vitoria de Sica ... Eu via esses filme meio que para roubar um sentimento dali, antropofagizar um sentimento dali e levar para o A cobra fumou...

GF: Uma coisa muito legal do documentário é o formato que você escolheu para esse longa-metragem, o torna bem diferente das outras produções que eu conheço sobre a FEB. Eu queria saber por que você optou por aparecer no documentário, de estar atuante, enquanto a maioria dos cineastas optam por apagar sua própria voz.

VR: Sim. O documentário tem aquela coisa de que você está filmando a realidade, enquadrando a realidade. Tem uma coisa ali da verdade da cena, que na ficção é um pacto com o espectador. Na ficção, por mais que a gente se envolva e sofra, entre em suspensão, quando você está vendo um filme de ficção, tem um pacto ali com o espectador de “eu sei que aquilo é um roteiro escrito”, tem um pacto da ficção, do espectador com a obra. No documentário, esse pacto é outro, o que você está vendo é verdade. Eu encontrei com esse personagem, ele me contou isso, a casa dele é assim. Ele me contou isso nessa situação, nessas circunstâncias. Então, mais do que o entrevistado, eu queria falar do encontro “este é meu encontro com este personagem”. Eu queria mostrar o encontro, por isso foi importante a equipe aparecer, a minha voz, eu aparecer. Porque tão importante quanto o personagem, foi o meu encontro com o personagem. “O que este cara está dizendo, eu não sei. Ele está fabulando sobre a experiência dele na guerra. Mas, eu posso dizer que o nosso encontro aqui foi verdade, a gente se encontrou para conversar sobre isso”. Então é colocar a verdade, bem assim entre aspas, é colocar a verdade desse encontro. É tornar honesto nesse sentido de “esse encontro existiu, eu estava lá, eu perguntei essas coisas, a minha curiosidade foi essa nesse momento e nessa circunstância”. Eu queria que isso estivesse muito dentro da narrativa.

GF: Então por isso essa ideia de mostrar os bastidores do filme, até mesmo essas narrações que você faz antes do encontro, falando com quem você vai encontrar e tudo mais?

VR: Exatamente. Quando você me perguntou sobre as inspirações, tem um filme também, do início dos anos 90 ou final dos anos 80, não me lembro, é um filme chamado “Meu caro diário” do Nani Moretti. É o Nani Moretti andando de lambreta por Roma. Ele é um italiano importante, fala de uma doença dele que ele teve no

filme e tal. Um filme que fica ali no híbrido do documentário e da ficção, e aquilo muito me interessava. E o documentário era em primeira pessoa. “Hoje eu vou entrevistar não sei quem. Amanhã vou entrevistar não sei quem. A pessoa pediu para desmarcar”. Isso tem no Nani Moretti, no “Meu Caro Diário” e eu queria trazer essa narração, essa narração em primeira pessoa eu queria trazer para o filme. E aí articular duas vozes. Porque tem a minha narração e a narração da Bete Mendes também.

GF: Durante o filme, dá para perceber há uma ênfase nas expressões dos ex-combatentes, principalmente quando estavam emocionados, foco na boca, nos olhos. Eu queria saber por qual razão você buscou trazer esses detalhes dos veteranos, se é para reforçar essa ideia de trazer um olhar mais humanizado?

VR: Tem uma coisa que eu acho assim, que é... Isso no cinema em geral, Giovana. É muito bonito ver a marca do tempo, numa pele. Nem todo mundo compartilha dessa ideia minha, muita gente acha que é feio. Eu jogo em outro time. Existe uma narrativa que está na pele. Tem a história que ele está contando, e tem uma história na pele dele, na mancha da pele dele, na ruga... Que tem uma verdade nisso. Tem um relato, tem uma narrativa ali também. Queria trazer isso para o filme. E o que isso contribui? Eu me lembro assim de muita gente evitar de filmar velho. Eu me lembro de... tinha umas perguntas... “Por que você fez isso? Você está expondo a fragilidade”. Eu não estou expondo a fragilidade, eu estou expondo a vida desse cara. As marcas na pele do que esse cara viveu. E para mim, há beleza nisso. Eu queria mostrar isso, e por isso tem essa coisa do detalhe.

GF: E você se lembra de como foram os eventos de lançamento do filme? Na época, qual foi a sua percepção de como o documentário foi recebido pelo público em geral?

VR: Ele foi bem recebido. Tinha assim uma coisa de... tinha uma surpresa assim, o público ficava muito emocionado com essa história. Tinha coisa, assim como eu passei durante a filmagem: “Nossa, o Brasil passou por isso?”. “Nossa, fomos para a Itália? O Brasil participou da Segunda Guerra? Caramba!”. Tinha um espanto. Ou mesmo quem conhecia a história, não sabia daquela dimensão. Então o filme trouxe essa dimensão. Então tinha essa surpresa, que era bonita de ver. Tinha essa coisa, como eu falei para você no início da conversa, essa coisa da esquerda: “ah, não é um filme de direita!”. “Ah, tá! Você não fez um filme da direita”. As pessoas achavam que o filme ia ter esse tom. Eu pude perceber isso também. “Sobre os militares

golpistas de 1964”. O filme foi direto comprado pelo GNT e foi comprado pelo setor latino do History Channel. Então passou na TV a cabo. Passou muito em cinema nos festivais. Festival do Rio, Gramado, de Recife. Passou nos festivais lá fora, Karlovy Vary da República Tcheca. Mas no Brasil, infelizmente foi direto para a televisão. Foi para o GNT um tempo, depois foi para o Canal Brasil, e ele passou em toda a América Latina. Do México até a Patagônia, nesse canal do History Channel latino. Então foi visto por muita gente, mas não passou no cinema.

GF: Ah, então não passou no cinema?

VR: Exatamente, o encontro dele com o público diverso, mais comum, se deu na televisão. Ele passou muito nos festivais no Brasil e lá fora. E é um filme que tem uma pegada meio popular. As pessoas iam ver e ficavam emocionadas e tal. Teve uma resposta muito bacana. E eu lamento não ter sido lançado assim no cinema. Eu quis muito na época, a produção tentou, sabe? E aí já tinha esse compromisso com a TV... “Vai ser muito mais visto na televisão”. E eu com trinta anos falei: então tá, tudo bem. Talvez eu hoje com 49, quase 50, teria falado: não! Vamos ficar pelo menos duas semanas na sala 2 da Estação Botafogo. Porque ele foi filmado, pensando em cinema, sabe? Filmado com a janela 185, foi pensado para ser um documentário de cinema. A minha ambição com A Cobra Fumou era viver o que eu vivia quando via O Santo Forte. Quem viu os filmes nos festivais, passou por isso.

GF: Então a exibição majoritária foi nos festivais e na TV?

VR: Olha, sim. Eu acho que em festival, ele passou em uma sala cheia no Festival de Recife, num grande centro lá de Recife. O centro cultural lá é imenso. Eu me lembro que lá, na noite que passou, três mil pessoas viram. E assim eu fiz a conta, mas já faz tanto tempo, Giovana. Eu acho que com todos os festivais, umas quatro mil e quinhentas pessoas viram o filme, em festival. GNT e History Channel eu não sei te dar. Até um momento eu sabia assim, o canal Brasil mandava uns boletins há muito tempo atrás, de audiência, de domicílios ligados no Canal Brasil na hora que estava passando A Cobra Fumou. Eu me lembro que tinha uma coisa assim, Canal Brasil renovou muitas vezes, era um filme que tinha uma demanda no canal... Mas eu não lembro, não sei te dizer isso assim, sabe.

GF: Tem uma estimativa de quantas pessoas viram esse documentário no lançamento?

VR: Olha, a sessão de Recife foi de lascar, em Recife foi uma coisa muito forte assim. Uma que tinha essa coisa do espaço físico, o cinema é imenso nesse centro

de convenções de Recife, onde tem o festival. Então, três mil pessoas viram. E foi uma sessão onde as pessoas viram e ficaram, ficaram até o final. E depois, na época tinha uma associação de veteranos relativamente forte, bem ativa, com familiares que conheciam a história. Então isso deu uma sacudida assim no filme. Mas aqui no Rio também foi muito legal, foi muito bacana.

GF: Teve algum veterano que entrou em contato com você para te dar algum retorno sobre o filme?

VR: Teve. A família do Carlos Scliar, que está lá no filme, o artista plástico. Teve uma turma que entrou em contato. Tem uma história, Giovana, assim, de repercussão negativa, mas que para mim foi uma Palma de Ouro. O Ustra viu o filme, e ele fez uma campanha no Exército para boicotar o filme. E isso virou um documento. Talvez se você estrar “Ustra, A cobra fumou, Segunda Guerra”. E aí ele disse assim, muito parecido com essa fala de hoje: “É um filme comunista!”. E a Bete Mendes que foi torturada pelo Ustra na época da Ditadura Militar, ela narra. E aí ele disse que era um filme que... E isso saiu publicado num comunicado do Exército, que a Carta Capital fez uma pequena matéria sobre isso. Quando eu vi que incomodei o Ustra, eu falei que ganhei a Palma de Ouro em Cannes. O Joaquim Pedro de Andrade, que fez Macunaíma, esses filmes todos, lindos... Os Inconfidentes, uma vez ele falou assim pra ..., a ... fez uma enquete com vários cineastas, isso nos anos 70. “Por que você fez cinema?” Aí você tinha lá dez itens, você podia dar dez respostas. Aí ele fala muita coisa, que não há nada melhor para fazer na vida, porque eu vi o sermão do ... E tem uma resposta dele que é assim: “Eu faço filme para chatear os imbecis”. E quando eu vi que o Ustra ficou alterado com o A cobra fumou eu fiquei: yesssss. Se você colocar Coronel Ustra, A cobra fumou, Carta Capital... Ele deu um comunicado e a Carta Capital fez uma matéria sobre, e ele pediu boicote do filme. Eu acho que não teve muita repercussão. O Exército no geral, quem viu do Exército, os generais gostaram. Mas ele não gostou, e isso para mim foi uma honra. É meu Leão de Ouro em Veneza, meu Urso de Prata em Berlim.

GF: Que lugar o “A cobra fumou” ocupa na sua filmografia e a sua trajetória como cineasta? O que esse filme representa?

VR: Para mim, olha só. Ele é o primeiro filme que eu fiz, o primeiro longa-metragem, não o primeiro filme, mas o primeiro longa-metragem. Eu fiz depois o Noite de Reis, e agora eu estou finalizando o Montanha Russa, tem o título provisório de Montanha

Russa. São filmes de ficção, né. Mas sempre esses filmes de ficção tem uma pegada de documentário. Às vezes, tem momentos desses filmes, que são de ficção, tem roteiro, ensaio, diálogo escrito, ator, take, set... Tem algum momento de todos esses filmes em que eu me sinto documentando a cena, menos filmando, decupando... Eu me sinto como um documentarista. E esses momentos estão nas montagens finais desses filmes. No Saens Peña, tem o compositor Audir Blanc, e que é uma cena documental, embora eles estejam fazendo ali o personagem, toda cena ali é documental, o diálogo que aconteceu ali é documental. Ele escapa do roteiro, é como se o roteiro abrisse uma brecha, como se o filme fosse atravessado por outras forças que não a da ficção, mas a da realidade. Então, ter começado com documentário, eu gosto muito disso, eu adoro ver isso em cinema, quando a ficção entra em crise. Eu adoro ficção, meus projetos futuros são na ficção, não tenho nenhum projeto de documentário agora, sabe. Mas eu adoro ver, eu acho que a ficção fica mais bela e potente quando eu vejo ela entrar em crise. Quando eu entro numa sala de cinema e vejo: ih, caraca! O filme aqui escapou. Quando você vê um filme do John Cassavetes, é ficção. Ele é atravessado por vários momentos que são documentais. Então o A cobra fumou tem esse pontapé inicial, esse barato do documentário, do prazer do risco, quando o real entra em risco. E eu acho que eu levei muita coisa com o prazer de filmar isso, e de contar isso, para a ficção que eu fui fazer depois.

GF: Uma coisa que eu tinha esquecido de perguntar... A equipe envolvida para fazer o documentário foi muito grande?

VR: Não, éramos um fotógrafo, às vezes duas câmeras... Era uma van, uma Topic, que era uma van que existia na época, éramos oito pessoas. Era uma equipe pequena, que foi reduzida quando a gente foi para a Itália. Na Itália éramos quatro pessoas.

GF: Eu tenho duas últimas perguntas, mas é mais para mim, como espectadora. Como foi para você entrevistar o Joel Silveira?

VR: Era um barato estar ali diante de um grande jornalista brasileiro. Uma lenda do jornalismo no Brasil, um cara que viveu muita coisa, um grande narrador. E mesmo essa coisa ranzinza, fazia parte do personagem. Foi muito bacana. O Joel Silveira morreu, dois, três anos depois do filme. E eu sempre penso: que bacana, eu encontrei com o Joel Silveira, eu estive com o Joel Silveira, passei uma tarde na casa dele conversando sobre a Segunda Guerra Mundial. Então foi muito legal! “Que

maneira isso para o meu currículo da vida! Para o meu Lattes da vida!” De ter passado um dia filmando o Joel Silveira, uma tarde inteira no apartamento dele de Copacabana.

GF: Tem uma depoente que você entrevista, que é uma italiana casada com brasileiro. O marido dela ainda estava vivo na época? Como só ela aparece, fiquei pensando se o marido havia morrido ou algo assim...

VR: Quando meu amigo Dado, na pesquisa de personagem, quando ele fez o contato com a dona Miriam, o marido estava vivo. Porque a gente começou... Quando a gente soube que ia fazer o filme, a gente filmou em outubro, novembro... Tá lá no filme, finalzinho de 1999. A gente filmou outubro, novembro. E a gente soube que ia fazer o filme em agosto. “Então vamos nos preparar para filmar em outubro, novembro”. Foi uma coisa assim. Agosto a gente teve a martelada de assim: ó, a gente vai fazer o filme. Tem dinheiro para fazer o filme. Aí o Dado saiu para pesquisar personagem. Aí quando ele saiu, final de agosto, início de setembro, ele fez o contato com a dona Miriam. Aí o Arnaldo, o marido dela, estava vivo na época, mas muito velhinho. Quando a gente reencontra a Miriam no final de novembro, ela estava... Ele tinha morrido. Isso aconteceu faz tanto tempo, sabe por quê? Eu não sei se ele estava na cama, mas eu acho que ele tinha morrido mesmo, morrido há pouco tempo. E ela era uma senhora muito forte. Eu me lembro que o Dado tirou foto dos dois. Ele estava muito debilitado já na época, muito debilitado.

GF: Vinicius, acho que era isso! Você me autoriza a publicar essa entrevista?

VR: Claro! [corte 47:18].

APÊNDICE F – TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA COM DURVAL LOURENÇO PEREIRA

(Faxinal/PR – Juiz de Fora/MG, 14 de fevereiro de 2019)

GF: Então começando, hoje é 14 de fevereiro de 2019. Durval Lourenço Pereira entrevistado, entrevistadora Giovana Faria. A entrevista irá se concentrar principalmente em questões sobre “O Lapa Azul”, que eu utilizo como uma das fontes da minha dissertação. Antes de adentrar nas questões sobre o filme propriamente dito, eu gostaria de saber sobre você, sobre a sua carreira... Como foi a sua trajetória como cineasta? Como que o seu interesse pelo cinema foi despertado?

DL: Boa tarde Giovana, aqui é o Durval falando. Antes de mais nada, é um prazer colaborar com o seu trabalho, ainda mais colaborar também com o fruto de uma indicação do nobre amigo Francisco Ferraz, né! Professor Doutor Francisco Ferraz, uma pessoa ilustre, uma pessoa pela qual eu nutro profunda admiração pela sua pesquisa e qualidade do trabalho. Respondendo sua pergunta, eu sou militar do Exército, sou tenente-coronel agora da reserva, tenente-coronel R1 e meu interesse pelo cinema decorreu do próprio interesse a respeito das artes, né. Eu sempre fui uma pessoa muito ligada, muito amante da sétima arte, das artes visuais. E quando eu servi no início dos anos 2000, aqui na cidade de Juiz de Fora, me chamou atenção um curso da Universidade Salgado de Oliveira, a Universo, um curso de cinema, televisão e mídia digital. Então eu resolvi fazer, mesmo com toda dificuldade de você ter uma profissão que te exija o trabalho desde, no caso do Colégio Militar, você tinha que tá pronto para o serviço às sete da manhã, esperando o primeiro aluno chegar na escola né, até o final do dia né, por volta das 17h, quando acaba o expediente. E depois seguia né, ia direto para a faculdade, cuja as aulas acabavam normalmente por volta das onze horas, onze e trinta né. Era uma rotina extenuante, mas pra quem tem um sonho, pra quem persegue um sonho, essas dificuldades passam para o segundo plano.

GF: Entendi! E a ideia de fazer um documentário sobre a FEB surgiu no mesmo período em que você resolveu fazer esse curso? Ou ele foi pensado muito tempo depois?

DL: Bom, a ideia de onde nasceu a produção do O Lapa Azul decorreu de uma exigência do curso. O curso, entre as disciplinas, a disciplina de roteiro, o curso exigia a produção de um documentário, ou de uma produção audiovisual que atendesse aos requisitos para a conclusão daquela disciplina. Então, baseado aí na exigência do curso, eu resolvi fazer um documentário. E casualmente aqui em Juiz de Fora, existia e ainda existe uma Associação de Veteranos da FEB, que eu resolvi fazer uma pesquisa inédita, né. Porque eu pesquisando na lista de documentários produzidos pelo Brasil, eu não via praticamente nenhum, com exceção de um ou dois a respeito da FEB, eu não vi uma produção que realmente desse voz à experiência dos pracinhas, dita por eles né. Então, partiu dessa necessidade do curso, a produção desse documentário, que eu resolvi fazer com foco na experiência da Força Expedicionária Brasileira.

GF: E como esse roteiro foi pensado? Quando você teve a ideia, já imaginava que iria trabalhar com entrevista?

DL: Geralmente um documentário, ele é um trabalho realizado primordialmente com entrevistas né. Salvo raras exceções no exacto da sétima arte, o documentário normalmente envolve a aquisição de entrevistas. Só que para o roteiro, eu tive que estudar a trajetória da Força Expedicionária Brasileira, para poder fazer as perguntas certas. Então não adiantava nada eu chegar pra um pracinha, pra um veterano que naquela época, em torno de 70, 80 anos de idade e não saber o que perguntar. Então para que o roteiro pudesse ser preparado, primeiramente eu deveria estudar a trajetória da Força Expedicionária Brasileira. E em cima dessa trajetória, montar um roteiro que permitisse aos pracinhas, que eles pudessem me dizer qual foi a experiência, como eles viram a participação brasileira na guerra, particularmente as experiências pessoais que é o mais importante. E com base nessas perguntas, se possível costurar o roteiro né. Você estabelece uma linha narrativa, que envolveu basicamente a preparação da Força Expedicionária Brasileira, treinamento, a viagem pra Itália, os combates e o retorno para o Brasil. Então em cima dessa linha narrativa foram feitas as perguntas. E com base nessas perguntas, os veteranos respondiam e as entrevistas eram mescladas né, conforme as lembranças mais fortes ou presentes na memória de cada um, e as respostas à essas perguntas eram costuradas dentro do roteiro, e assim foi construída a linha narrativa do documentário.

GF: E como você entrou em contato com os veteranos para as entrevistas? Você chegou a ir na Associação de Ex-Combatentes? Como foi pra você entrevistar os veteranos?

DL: Antes de responder essa sua pergunta, eu vou fazer uma retificação. Com relação ao trabalho da faculdade, da Universidade Salgado de Oliveira, foi ali que surgiu a ideia do roteiro, a ideia da produção do O Lapa Azul. Só que eu reparei que era um assunto tão rico, com um caráter inovador, um assunto tão interessante, que eu decidi produzir um outro documentário, a fim de atender a exigência do curso e deixar para mais tarde a produção do O Lapa Azul. Então foi o que aconteceu. Eu terminei o curso da faculdade e após a conclusão do curso, eu entrei com um projeto cultural na lei de incentivo à cultura aqui de Juiz de Fora, a Lei Murilo Mendes. Numa primeira tentativa, o projeto não foi aceito e no seguinte, novamente eu entrei com o projeto para concorrer a lei de incentivo e consegui finalmente ali, um apoio modesto da prefeitura para o documentário. E bem, eu consegui o contato com os veteranos por meio da Associação dos Veteranos da FEB, seção Juiz de Fora, Minas Gerais, que funciona aqui na cidade. E em contato com o presidente da associação, o veterano Antônio de Pádua Inhan, ele me colocou em contato com vários veteranos que moravam aqui nas redondezas. A maioria deles infelizmente já se foi. E me passou os endereços, os telefones, e fazendo aquele contato prévio, eu fiz uma pré-entrevista com eles, pra saber as funções que eles exerceram durante a Segunda Guerra Mundial, integrante da Força Expedicionária Brasileira, para que eu pudesse fazer as perguntas certas em relação ao ramo de cada um. E de posse dessas informações, eu os trouxe né, no meu veículo particular, cada um deles, pra um auditório onde eu fiz as entrevistas e eu os trouxe de volta pra casa. Sendo pessoas de idade avançada, foi o único jeito de conseguir fazer as entrevistas em um ambiente adequado. Visto que, se você resolve fazer a entrevista em um local externo, tipo a casa do veterano, você não vai ter ali as condições técnicas para fazer um trabalho de qualidade. Iluminação, áudio, enfim... Uma série de questões que o ambiente externo influi no documentário. Então, o estilo de documentário que eu pretendi fazer, seguindo uma linha narrativa, é a que todos ficassem em um fundo preto, dentro de um estúdio, pra você ter uma continuidade narrativa e não ter uma quebra dessa continuidade por mudança de cenário, mudança de iluminação ou outra qualquer. E respondendo ainda a sua pergunta, de como foi a entrevista, foi excepcional né. Porque você entrevistar pessoas que tiveram uma experiência

peçoal tão rica, num episódio dramático da história brasileira... A única participação do Brasil numa guerra, na Segunda Guerra Mundial né, uma guerra no século XX né... É uma coisa fantástica. E você ter aquelas informações novas que você não viu escrita em nenhum livro, em nenhum outro tipo de documento. São experiências únicas de cada um, aquilo é uma coisa fantástica. O Lapa Azul foi produzido, mas com o material que eu consegui gravar, dá pra se fazer uns cinco, seis documentários diferentes, sobre vários temas né, de posse dessas ricas histórias que eu tive a felicidade e a honra de poder ouvir.

GF: Muito legal mesmo! E esse primeiro documentário que você fez pro curso, você chegou a disponibiliza-lo para o público?

DL: Esse primeiro documentário que eu fiz para atender as exigências do curso é sobre outro assunto. Eu resolvi fazer sobre o Fla-Flu. Fui com um amigo meu, nós fomos lá pro Maracanã. Na época tinha um clássico, decisão de Campeonato Carioca e eu fui lá, eu e ele, todos descaracterizados, usando roupas de cores diferentes dos dois clubes, eu de azul ele também. Aí fomos ouvir os depoimentos das torcidas do Fluminense e do Flamengo antes do clássico e fizemos esse documentário. Ficou legal, mas eu acho que cheguei a disponibilizar no Youtube, mas não tem relação alguma com a FEB.

GF: E em relação ao patrocínio, você disse que conseguiu patrocínio do projeto cultural aí de Juiz de Fora. Houve outra forma de captação de recurso pro filme?

DL: Não, não. Para a produção do O Lapa Azul, a única forma de captação de recursos foi a própria Lei Murilo Mendes, que é uma lei, diga-se de passagem, singular em todo Brasil, porque ela não te dá isenção, não te dá nenhum tipo de meios para captar recursos fora, ela te dá o dinheiro. A pessoa, a entidade escolhida pelo edital, a prefeitura de Juiz de Fora dá, deposita em conta os valores necessários a produção, ou parte deles. Então no caso, eu ganhei cerca de 80% dos recursos necessários para a produção, banquei do meu próprio bolso os outros 20%. Mas fora esse apoio financeiro, eu não tive nenhum. De qualquer instituição, de qualquer empresa, pessoa física ou jurídica. O suporte financeiro que teve foi do meu próprio bolso né. Fazer as coisas com o meu carro particular... Muitas entrevistas foram gravadas em cidades de outros estados... Coloquei a bagagem dentro do porta-malas do carro, câmera, tripés, material de iluminação, captação de som e viajei pelo Brasil... Vamos lá... Vamos pra São João Del Rei, vamos para Petrópolis, vamos pro Rio... Então chegava na cidade, colocava um fundo preto no

local que foi possível fazer a gravação, como foi no Batalhão de São João del Rei, onde eu fiz várias entrevistas... E os pracinhas foram lá e... eu gravei praticamente sozinho né! Fazendo o papel de entrevistador, de operador de áudio, operador de câmera, iluminador e os demais né... Então, praticamente sozinho nesse trabalho. Não era fácil não. Porque, é lógico que com uma equipe, você pode se concentrar e fazer um trabalho melhor, de melhor qualidade, com cada pessoa se dedicando a um setor específico né. Se você vai ficar entrevistando, gravando, iluminando etc., tudo junto é uma coisa complicada. Mas, graças a Deus consegui fazer com tempo boa parte desse trabalho.

GF: Então O Lapa Azul foi fruto de muita força de vontade da sua parte, né? E você se lembra qual foi o orçamento aproximado investido no documentário?

DL: Você tem razão. Esse foi um trabalho quase artesanal. Diferente da produção audiovisual do gênero, que tem uma equipe grande, um staff grande, com profissionais dedicados a cada área, desde a pré-produção, roteiro e até a pós-produção. Mas em relação a valores, agora de cabeça eu realmente não tenho esse valor, até porque foi há mais de dez anos. Mas depois eu posso te informar por e-mail, consultando os arquivos... De acordo com os contatos, do que se conhece no audiovisual, um documentário desse gênero, hoje não sai por menos da faixa de cem mil reais. A produção audiovisual realmente é uma produção cara e demanda recursos pesados né. Desde a parte da concepção do projeto, até ele pronto pras telas das televisões, do cinema, demanda recursos pesados, acredito eu, como em qualquer produção no âmbito das artes.

GF: E você se lembra de quanto tempo levou para a produção desse documentário? Desde a concepção até o efetivo lançamento?

DL: Dando uma pesquisada nos meus arquivos, eu vi que o valor foi de quatorze mil trezentos e pouco. Foi concedido esse valor, que corresponde a 80% do valor total solicitado por mim no projeto enviado a prefeitura, concedido em 2006. Mas respondendo a sua pergunta, o tempo que eu vou te falar, é um dado relativo, por quê? Porque como eu estava trabalhando como oficial do Exército, você tem as atribuições diurnas. Da manhã, até o final da tarde envolvido no expediente normal do serviço da organização Militar. Então, o tempo que eu me dediquei a esse projeto, foi o tempo de folga. Ou seja, no retorno para casa, você pesquisar, ler muito, e depois de colhido os depoimentos, de poder editar, fazer todo o trabalho de pós-produção. Então foi um tempo dividido dentro do meu horário de folga, da

concepção do projeto até a finalização. Mas eu posso te garantir que foram cerca de dois anos nesse trabalho. Se formos juntar desde da concepção, da elaboração do roteiro, até a entrega do projeto pronto, que aconteceu por volta de 2007, 2008.

GF: E “O Lapa Azul” que dá nome ao longa, foi a sua primeira opção de título ou esse título acabou surgindo no decorrer das filmagens?

DL: Olha, não foi a primeira opção de título. Essa opção decorreu dos estudos do tema. Particularmente na literatura, na bibliografia dos grandes nomes do estudo da FEB no Brasil. No caso, o professor Ferraz, o professor Campiani, Dennison. Da leitura desses livros, dão a indicação de fontes e tive a felicidade encontrar esse nome, que hoje eu julgo apropriado. Porque olha só que coisa interessante... Aqui em Juiz de Fora eu tive a felicidade de encontrar muitos veteranos que pertenceram ao 11 R.I., originariamente de São João Del Rei. E serviram na guerra, alguns continuam no Exército, outros deram baixa logo após o retorno. E muitos deles, como é o caso do avô da minha esposa, serviram no 11 R.I., foram para a guerra e vieram pra Juiz de Fora, que era uma cidade que começou a ter um desenvolvimento muito grande, dos anos 1940 pra cá. Dentro desse universo, foram muitos os veteranos que pertenceram ao 3º Batalhão do 11 R.I, cujo o codinome era *O Lapa Azul* nas comunicações durante a guerra, particularmente, o pessoal da 9ª Companhia. Fruto dessa coincidência de veteranos em Juiz de Fora que pertenceram ao 11 R.I. e pertenceram ao 3º Batalhão, como a maioria deles pertenceram ao 11º R.I. e pertenceram ao seu 3º Batalhão, eu resolvi usar a alcunha do batalhão da guerra, que é O Lapa Azul. E mais um detalhe, esse nome também foi inspirado pelo livro do veterano Agostinho José Rodrigues, “O Lapa Azul”, 3º Batalhão! Então, o Agostinho José Rodrigues foi um tenente, oficial comandante do pelotão O Lapa Azul e escreveu diversos livros. Fantásticos livros sobre a campanha do “11” e que realmente vale a pena serem lidos. São textos absolutamente fantásticos, tanto com relação a fidelidade histórica, quanto o próprio estilo do autor né. O estilo do Agostinho é um estilo literário, poético, espirituoso até. O que torna a leitura do livro muito cativante.

GF: Pelo formato do documentário, os depoimentos fazem parte de uma entrevista maior, certo? Qual foi seu critério de seleção pra decidir o que seria colocado ou descartado da produção?

DL: Olha, o critério de seleção dos trechos dos depoimentos escolhidos foi o critério que atendessem as melhores respostas dos veteranos com relação ao que foi

perguntado. Então você estabelece uma linha narrativa, baseada por exemplo, como eu fiz, falar sobre a origem deles, sobre a ocupação deles no pré-guerra, falar sobre o treinamento, como foi o embarque para o Rio de Janeiro e depois treinamento, como que foi para a Itália, as ações em Monte Castelo, Montese, final da guerra, retorno ao Brasil. Então você precisa fazer um balanceamento ali, você não pode colocar em demasia um determinado aspecto do documentário, e que ele vá nublar o restante. Tem que fazer um equilíbrio narrativo, você tem um tempo limite pra fazer o documentário, no caso eu escolhi tempo de cerca de cinquenta minutos né. E você precisa ter ali a participação do maior número de pessoas, de veteranos entrevistados, com respostas interessantes, com respostas que atendam, que respondam o que foi perguntado. E você precisa ter esse equilíbrio, das pessoas aparecendo, em tempos compatíveis. Não pode exagerar na presença de um entrevistado A ou B, dentro do possível, lógico né, e dar oportunidade para que todos possam pelo menos dar uma participação naquela obra. Enfim, acho que respondi a sua pergunta. Não sei, senão por favor, pergunte e novo. E complementando a resposta anterior, eu evitei perguntar de questões técnicas, né? Do tipo “como foi a batalha de Monte Castelo?”, “qual foi a influência da batalha de Montese para o desenrolar da guerra?”. Você tá falando com pessoas simples, na maior parte dos casos, simples. Como por exemplo o Major Rui, o Major Rui foi professor antes de ir pra guerra, depois retornou e continuou dando aula. Atingiu o topo da especialidade dele, como oficial R2 né. Mas a maior parte das pessoas eram pessoas simples né. Então não adianta perguntar aspectos estratégicos, aspectos táticos, políticos da guerra, porque você vai ter opinião de pessoas simples. Geralmente a opinião deles não vai corresponder ao fato histórico. Então é preciso perguntar a esse tipo de pessoa, a sua experiência pessoal. “O senhor por favor me conte como foi a sua experiência em Monte Castelo. Você sentiu medo? Como era o fogo inimigo? Sentiu frio? Sentiu fome?”. Então você precisa perguntar com mais intensidade a experiência pessoal das pessoas. Tanto devido ao nível sociocultural, quanto devido a própria idade né. Você tá perguntando coisas de pessoas que vivenciaram aqueles eventos há 60, 70 anos atrás. Eu particularmente não lembro o que eu comi na semana passada... então você vai perguntar detalhes para um veterano de fatos ocorridos há 70 anos, aí é complicado. Esse é mais um tipo de abordagem escolhido pra produzir o documentário. Sem falar que a experiência na guerra, com o passar do tempo ela costuma variar. Ela vai se transformando, vai se

moldando às experiências dos veteranos no pós-guerra. Na conversa com os amigos, ao que se escuta na mídia, ao que se lê nos livros. Agora, a experiência pessoal é única. A experiência que a pessoa passou, que ela viveu, aquilo fica marcado na memória da pessoa. Uma experiência na guerra, uma experiência bélica, aquilo dificilmente vai ser alterado de forma significativa, passando dez, vinte, trinta, quarenta, setenta anos, né? A experiência fica marcada na alma, a pessoa tem aquela experiência pra si e ela pouco se modifica. E foi buscando essa experiência pessoal que o documentário foi produzido.

AQUI

GF: Aproveitando esse gancho, das críticas que li, o filme foi muito elogiado pela escolha dos depoentes, que a maioria era praças comuns, o que acabou afastando a ideia da FEB associada à esfera militar. Eu queria saber o porquê dessa escolha e como você acha que isso influencia na ideia transmitida pelo documentário.

DL: Olha, a escolha dos depoentes foi baseada principalmente na oferta, vamos dizer assim. Então, o depoente mais idoso que eu entrevistei foi o major Rui de Oliveira Fonseca. O major nasceu no ano de 1915, então foi o veterano com mais idade que eu encontrei. Na época ele serviu como tenente, comandante de um pelotão de infantaria, oficial R2. Depois ele teve a oportunidade de ingressar no quadro permanente do Exército e ascendeu na carreira até o posto máximo que a ocupação dele permitia. Então, a escolha desses veteranos mais de graduação mais humildade, pessoas civis, foi de basicamente ditada pela presença desses veteranos. Um oficial, um capitão, um major que serviu na FEB, ele não era mais vivo na época em que o documentário foi produzido né. Então, a maioria dos entrevistados na época do conflito tinha cerca de vinte anos de idade. O major mais novo, Antônio de Pádua Inhan, ele completou 18 anos, se eu não me engano, a bordo do navio que o levou pra Itália. Então, essa escolha dos entrevistados decorreu basicamente da oferta, da disponibilidade de veteranos vivos e em condições de prestar depoimento. Eu visitei vários veteranos na chamada pré entrevista e que não tinham condições de dar... Devido a senilidade, a perda de memória, comum na idade avançada, não tinha condição de dar uma entrevista pro documentário. Então, alguns eu até aproveitei lapsos de memória né, no bom sentido né, da pessoa ter aquele lapso de lembrar algum fato relevante, acontecido com ele durante a campanha. Enfim, mas essa escolha, Giovana, decorreu basicamente dessa questão. O afastamento da esfera militar, eu posso dizer que é

entre aspas, porque vários veteranos entrevistados para O Lapa Azul eram militares da reserva. No caso, o próprio major Rui, subtenente Fidelcino. Mas foram poucos né, foi uma parcela pequena do universo entrevistado. A maioria deles foram soldados que participaram da FEB e que no retorno ao Brasil foram dispensados. Deram baixa da Força e foram seguir sua vida civil né. Vários deles, como o veterano José Maria da Silva Nicodemos, vivo até hoje, aqui na Associação de Juiz de Fora, participaram por exemplo, da construção de Brasília. Ele dirigiu um caminhão que levava insumos aqui de Minas Gerais para a futura Brasília. Ele ajudou na construção de Brasília como motorista de caminhão. A irmã dele, ele conta, ela morou em uma casa atrás da casa do general comandante da quarta brigada de infantaria motorizada aqui em Juiz de Fora. E ele cita por exemplo, reuniões com o general Mourão, comandante da quarta brigada, da quarta região, agora me falha a memória. Reuniões com Juscelino Kubitscheck, reuniões com o governador do estado, o Magalhães Pinto, tudo antes do 31 de março. Quer dizer, são pessoas como no caso do veterano José Maria da Silva Nicodemos, além da participação da Segunda Guerra Mundial, eles têm memórias fantásticas de eventos da mais alta relevância para a História do Brasil. No caso ontem, eu estive numa pizzaria aqui da cidade que fica ao lado da casa do comandante da quarta brigada. Então essa casa existe até hoje, eu não sei se o general mora ainda nela. Mas até pelo menos o início dos anos 2000 morava lá, e atrás fica a outra casa onde morava a irmã do veterano José da Silva Nicodemos. De lá ela via a chegada dessas pessoas, as reuniões da casa né, tratando de questões políticas fundamentais para o futuro do Brasil. E ainda respondendo a sua pergunta, a escolha dos entrevistados ela influenciou na produção do documentário de uma forma de poder dar voz aos veteranos, que praticamente não tinham voz na descrição da participação brasileira na guerra. Foi uma parte ínfima que pode contar as suas experiências através de um livro, através da memória escrita, né? Então, apesar da produção historiográfica a respeito da FEB ser extremamente rica, dentro de todo universo dos mais de vinte e cinco mil participantes da FEB, é um percentual ínfimo. Principalmente em relação aos veteranos mais humildes né, sem recursos, sem condições intelectuais ou financeiras de produzir um livro, onde ele pudesse deixar para a posteridade a sua experiência de guerra.

GF: E O Lapa Azul também utiliza imagens de arquivo, né? Como você selecionou esse material? Você chegou a ir a algum arquivo específico para conseguir essas imagens?

DL: Com relação à iconografia, é preciso fazer uma divisão do processo de obtenção desse material. Com relação às imagens em movimento, vídeos, filmes, eu obtive do Centro de Comunicação Social do Exército em Brasília, dos DVDs com gravações, com material do próprio arquivo do Exército brasileiro. Então, essas imagens em movimento, parte delas eu consegui na Ceconsex. Outra parte, veio também de arquivos americanos. Existe um website especializado em imagens históricas né, e tem esse material de copyright livre, que trata aí da participação dos Aliados na guerra. Eu usei algumas imagens que estão presentes num filme produzido por um grande cineasta americano para o esforço de guerra. Agora de cabeça, eu não estou lembrado nem do nome... Não... O nome do filme é San Pietro. Um filme produzido por um grande cineasta norte-americano da época, que agora está me faltando o nome dele. Muito bem, e as imagens fotográficas foram conseguidas junto ao Arquivo Histórico do Exército. Eu visitei o Arquivo Histórico do Exército, junto dos profissionais lá da área, escolhemos uma série de imagens que foram introduzidas dentro da produção. A par disso, também temos o arquivo de várias associações nacionais de veteranos da FEB, que cederam parte do arquivo. Escolhi algumas fotografias, elas foram escaneadas e também algumas delas fizeram parte da produção. Além desses arquivos, arquivos pessoais dos veteranos. Para cada veterano entrevistado, felizmente eles têm... Guardam com muito carinho álbum de fotografias pessoais, e em cima desses álbuns, eu escaneei algumas fotografias e coloquei dentro do trabalho... E o nome do filme que eu me referi agora a pouco é A Batalha de San Pietro, The Battle of San Pietro. E o nome do cineasta é John Huston.

GF: E você acabou se inspirando em alguma outra produção cinematográfica semelhante para elaborar O Lapa Azul?

DL: Certamente, Giovana. Eu comprei um DVD na época, de um documentário famoso, produzido no começo dos anos 2000 chamado Band of Brothers. Inclusive passou na televisão brasileira em canais fechados. E interessante que no box desse DVD, veio também como bônus, um documentário. Então juntamente com essa produção de Band of Brother, foi produzido também um documentário, que inclusive utilizam alguns depoimentos no início de cada capítulo da série. Então esses

depoimentos fazem parte de uma obra maior, de um cineasta francês, pelo menos o nome é francês, não sei se é francês de nascimento, que faz parte do box da obra. Se eu não me engano, o nome é *We Stand Alone Together*. É um documentário fantástico, fantástico mesmo. É até melhor que a série, no sentido ali de realismo, porque são depoimentos de uma unidade do exército americano que lutou durante a Segunda Guerra Mundial. Como inspiração, *O Lapa Azul* foi inspirado nesse documentário, o *We Stand Alone Together*. Inspirado e logicamente produzido com recursos extremamente limitados, diferente de um Steven Spielberg, responsável por produções magníficas, onde um documentário não fica longe de uma verba assustadoramente elevada para os padrões brasileiros.

GF: E você se lembra de como foram os eventos de lançamento do filme? Foi lançado no cinema ou em algum festival cinematográfico?

DL: Olha, Giovana. O lançamento de uma produção, aliás, a primeira produção minha, tem as dificuldades inerentes a qualquer produção independente. Então, você precisa passar pelo gargalo da distribuição. Autor desconhecido, produtora desconhecida... Enfim... Você precisa conquistar o seu espaço. Então na época, eu tive o apoio de uma distribuidora chamada Elo Audiovisual. Então a Elo Audiovisual se encarregou da distribuição da obra. Passou inicialmente em canais como a TV Câmara, TV Senado, não lembro bem..., mas não houve assim, uma estreia. Então, eu providenciei de acordo com o lançamento da obra, aqui em Juiz de Fora, eu providenciei uma sessão num cinema de um shopping center aqui na cidade. Chamei para essa estreia, os pracinhas. A maior parte deles, dos protagonistas do documentário aqui da cidade vieram ao cinema, assistiram ao lançamento, foi prestado uma homenagem, chamei-os a frente após a exibição. Cinema lotado, aplaudiram de pé aqueles senhores ali que protagonizaram a obra. Foi um momento muito especial, muito marcante. Foi essa, que eu reputo como a estreia do documentário... a oportunidade em que ele foi apresentado ao grande público. Depois disso, passou em alguns canais, por força da distribuidora Elo Audiovisual, passou no History Channel e depois foi comercializado no exterior também né. Em emissoras dos Estados Unidos, da Rússia. Então teve uma distribuição nacional e internacional bem razoável né, bem produtiva mesmo. Fiquei muito orgulhoso com o trabalho da distribuidora e o sucesso da obra do mercado de documentários. Essa foto que eu te mandei, é do box do DVD do *Band of Brothers*, com os dados do documentário no qual eu me inspirei para produzir *O Lapa Azul*. A tradução dele é

“Sozinhos, mas juntos”. E foi produzido por dois norte-americanos, eu não sei de onde eu tirei da cabeça a ideia do francês, deve ter produzido a trilha sonora ou deve ter sido envolvido em outra parte dessa produção.

GF: Vou pedir para o Chico emprestado, porque eu tenho certeza que ele tem esse box. E na época, você se lembra qual foi a sua percepção de como o documentário foi recebido por esse público?

DL: Olha Giovana, saber como o público recebeu a obra, eu posso fazer apenas algumas conjecturas né. Estamos falando de um tempo pré-facebook, do Whats Up, pré-mídias sociais, no tempo que o Orkut estava na onda. Enfim, mas o que eu posso te falar da receptividade a respeito do documentário, é através das críticas recebidas da imprensa. Então, o documentário foi muito elogiado pelo Aventuras na História, uma revista de História que hoje não existe mais, mas na época existia, publicada pela editora Abril, o jornal O Globo, que tem uma coluna de “doc-blog” e outros jornais espalhados pelo Brasil. Enfim, a receptividade foi altamente positiva. Muita gente se interessou em comprar cópias do documentário, até que eu decidi oferecer para as pessoas gratuitamente né. Houve um seminário, acho que o primeiro ou segundo seminário a respeito da FEB, que foi realizado em Curitiba, aí levei lá alguns DVDs, entreguei nas mãos do professor Dennison que estava gerenciando o seminário e falei: Ó, tá livre, sem trava alguma a pessoa pode... Os interessados podem tirar quantas cópias quiserem. Enfim, a receptividade foi a melhor possível. Não que isso gerasse dividendos financeiros, que pudesse aí chamar atenção. Foi uma produção modesta, artesanal como eu já te disse. Feita a maior parte com recursos próprios, e eu acho que felizmente atingiu o objetivo né, de ter a gravação em vídeo desses depoimentos. Coisa que até então não existia, fora um ou outro documentário produzido pelo tema. Mas, depoimentos desse estilo, com essa profundidade, com essa temática, do meu conhecimento até então não existia.

GF: Então, na época dessa estreia o DVD físico já estava pronto. Você tem ideia de quantos DVDs foram distribuídos?

DL: Na verdade, na época da estreia o DVD não estava pronto ainda. Para fins de cumprir as normas do edital, a obra teve que ser lançada e depois dela ter sido lançada, é que foi ter início o processo de masterização da obra e a finalização num DVD. Mas, eu realmente não tenho condições de te dizer a quantidade, até mesmo porque eu perdi a conta. Dos DVDs, a maioria... O projeto contemplou a duplicação de DVDs e a maioria foi distribuída, eu distribuí um exemplar para a cada associação

de veteranos da FEB em território nacional. Mesmo aquelas que eu não obtive resposta de alguns pedidos meus, eu fiz questão de distribuir. Mande para elas, mandei para cada veterano entrevistado e para outras pessoas que pediram. Foi uma obra que realmente cumpriu a finalidade de um projeto cultural, por assim dizer. Foi um projeto que realmente traz um avanço, um benefício para o estudo da história nacional e realmente chega pelo menos naquelas pessoas que participaram da obra, que contribuíram para a participação brasileira na guerra, no caso os veteranos da FEB. Eu posso de falar um número aqui, perto de mil exemplares mais ou menos que foram distribuídos. Seja por venda né, alguns eu vendi até para suprir os custos de produção que não foram cobertos pelo patrocínio e também como doações, seja para as associações, seja para os próprios veteranos da FEB.

GF: E o Exército? Ele demonstrou algum interesse ou expressou alguma opinião sobre o documentário?

DL: Não, Giovana. O Exército brasileiro por ocasião do lançamento do documentário e depois, não fez nenhum tipo de manifestação a respeito da obra e se fez, não chegou ao meu conhecimento. Eu não tenho notícia de nenhuma manifestação do Exército a esse respeito. Há aproximadamente 50, 60 dias, estamos falando em 2019, janeiro... dezembro de 2018, vamos colocar assim... Após cerca de doze anos após a estreia do documentário, o Exército brasileiro me pediu através do Centro de Comunicação Social se eu poderia autorizar a divulgação do documentário na página oficial do Exército, do Ceconsex. Eu respondi que não, porque o documentário está com os direitos de distribuição, em nome de uma distribuidora. Eu não teria como autorizar, porque seria como um rompimento contratual. Então essa foi a única manifestação do Exército brasileiro a respeito da obra que eu tenho conhecimento.

GF: Em 2016, você fez o Batismo de Fogo né? Esse curta pode ser considerado uma extensão do O Lapa Azul? Quais as relações entre esses dois documentários?

DL: É, de fato eu produzi em 2016 o Batismo de Fogo. A relação dele com O Lapa Azul, deve-se unicamente ao fato de que alguns depoimentos colhidos para O Lapa Azul terem sido escolhidos para o Batismo de Fogo, essa é a relação. Então outra relação, é que eles dizem respeito a episódios ocorridos com batalhões do mesmo regimento, no caso o 11 R.I. de São João Del Rei. Hoje, o 10º Regimento de Infantaria de Montanha. No caso, O Lapa Azul refere-se aos homens do 3º Batalhão do 11, né? E o Batismo de Fogo refere-se a um fato ocorrido com o 1º Batalhão do

11 R. I., tá? São batalhões distintos de um mesmo regimento de infantaria. O 1º Batalhão de Infantaria do 11 R.I., mais conhecido como Laurindo, diga-se de passagem.

GF: Refletindo hoje, que lugar O Lapa Azul ocupa na sua carreira? O que ele significa para sua trajetória como cineasta?

DL: O Lapa Azul foi a inspiração, né. Porque graças a escolha de contar a história do Lapa Azul em um documentário é que eu pude... Eu fui picado pela mosquinha da FEB, aquela que te leva a estudar, comprar livros, estrangeiros, nacionais, pesquisar e pesquisar. Então, ela me levou a essa linha de produção envolvendo a trajetória da Força Expedicionária Brasileira. Inclusive produção editorial. Estou me dedicando agora a pesquisa e escrituração de obras que dizem respeito a participação brasileira na guerra. O Lapa Azul então, não só representa o ponto de partida, a inspiração inicial para uma carreira voltada a produção audiovisual, como também a produção historiográfica, da produção de história militar. Produção de livros, artigos, uma produção voltada a participação brasileira na guerra e da própria Segunda Guerra Mundial, vem muita novidade por aí. Pode ter certeza.

GF: Para finalizar com uma questão, será que você poderia comentar um pouquinho sobre o Navalha, que foi o último documentário que você lançou?

DL: O Navalha foi uma produção produzida em São Paulo né. Por força da minha profissão eu fui servir em Campinas durante quatro anos. E durante esse tempo eu tive a oportunidade de junto com um amigo, nós pudemos gravar entrevistas com uma série de veteranos que moravam naquela região. Campinas, interior de São Paulo, a própria cidade de São Paulo... Então através de amigos e conhecidos nós fomos atrás desses veteranos e achei interessante produzir uma obra, um documentário a respeito do terceiro batalhão do 6º R.I., que também teve uma história fantástica né. Chegou antes até do Lapa Azul na campanha da Itália e foi o único batalhão brasileiro, acredito eu, que tenha participação efetiva em todas as campanhas da FEB. Desde a campanha do Vale do Serchio, passando pelo Monte Castelo, passando por Montese e até o cerco e a rendição de uma divisão alemã logo no final da guerra. Então foi um batalhão que teve uma história de participação bélica efetiva da FEB do início ao fim da campanha. Então, eu produzi esse documentário desde o tempo da minha estada em São Paulo e outra vez, mais uma produção artesanal e dessa vez sem um único centavo vindo de cofres públicos, leis de incentivo a cultura, Petrobrás, Lei Rouanet, nada. Zero apoio privado.

Infelizmente, para esse tipo de produção que se dispõe a resgatar uma parte da história do Brasil, ela não oferece uma acolhida dos nossos patrocinadores. Não vou entrar aqui em outras questões, mas a questão do patrocínio cultural no Brasil é uma coisa muito séria, que eu faço votos de que agora, a partir de 2019, ela chegue a quem realmente traga ideias boas, para quem realmente esteja disposto a não encher o bolso. Não tenho nada contra quem queira ganhar a vida com projetos culturais, mas quem traga uma produção, quem traga realmente ganho de conhecimento, ganho cultural ao Brasil. Mas, enfim. Foi uma produção levada a diante com recursos 100% pessoais e que eu tenho o maior orgulho de falar que nos festivais internacionais do gênero onde ela participou, como o Festival da Normandia, ganhou o título de melhor documentário internacional. No principal festival internacional, que acontece anualmente em Washington, o GI Film Festival, também ganhou o prêmio de maior festival internacional, enfim. Mais uma produção artesanal que eu tenho a grata satisfação de ver alçar o topo do universo dentro dos festivais. Obviamente é uma produção artesanal, uma produção simples, cujo o brilho vem justamente não da parte técnica, da parte científica da obra, mas da parte de testemunhos, da experiência pessoal. As experiências de guerra vividas, narradas no Navalha, são experiências fantásticas, que perpassam a própria história. Elas avançam em outros campos do conhecimento. Mas, enfim. A produção está disponível em algumas plataformas de vídeo on demand, Net, Google, Itunes, uma série de plataformas de distribuição virtual e eu espero que ela realmente chegue nos canais fechados, chegue nas TVs abertas, possa ter uma distribuição nacional e internacional nos moldes que pelo menos teve O Lapa Azul. É só torcer né, esse trabalho solitário... Eu digo solitário na parte de produção né, porque na parte de apoio com relação à pesquisa eu devo muito a vários amigos que ajudaram nesse processo. Alguns deles sem saber, como o caso do amigo Chico, que sempre se dispõe a responder alguma dúvida ou outra que eu tenha em relação participação da FEB. Enfim, Giovana. O que eu tinha para te falar era isso aí. Não sei se ela te ajudou, respondeu ou mais causou dúvidas no seu trabalho de produção, que eu já te parabenoza pela escolha do tema e me coloco a disposição, o que eu puder ajudar, dentro das minhas limitações, para a produção do seu trabalho, fica a vontade para perguntar. Não sei se eu já falei para o Chico, mas o último capítulo da produção do Navalha, “A guerra que não acabou” é inspirada no livro dele. Pode

falar para ele. E fala que estamos esperando mais uma produção literária dele. Estamos sentindo falta. Tem que botar isso pra frente!

GF: Pode deixar que eu falo sim! Bom, eu queria lhe agradecer mais uma vez pela entrevista. É um material muito rico e assim que eu terminar de transcrever eu te envio, pra você ver como ficou. Você me autoriza a publicar essa entrevista na íntegra?

DL: Ô Giovana, com certeza. Fica à vontade para publicar essa entrevista, lógico que você vai mandar o texto para verificar se não houve algum engano e aí te dou o retorno de acordo com o que você me mandar. [corte 59:38].