

Os pracinhas na tela: a representação da Segunda Guerra Mundial no cinema brasileiro de ficção

Daniel Mata Roque ^a

Resumo: O presente artigo propõe analisar a produção cinematográfica brasileira sobre a Segunda Guerra Mundial. Seleccionamos *Sangue, amor e neve* (Jerônimo Jeberlotti, 1958) e *A Estrada 47* (Vicente Ferraz, 2013) para analisar seu conteúdo e suas visões. A questão imagética relacionada à guerra é bastante ampla nas áreas da fotografia e da pintura. O mesmo não ocorre com o cinema. A Segunda Guerra Mundial foi pouco retratada pelo cinema brasileiro. Quando o foi, enxergou visões bastante variadas e por vezes até antagônicas em nosso imaginário da guerra. À luz do pensamento sobre guerra e cinema do filósofo Paul Virilio, analisaremos a estrutura narrativa e o conteúdo dos dois filmes para estabelecer o que possuem como pontos comuns além do pano de fundo; porque são, além de drama ou romance, filmes de guerra; e se nestas obras a guerra é gênero ou subgênero. Observando as características da subdivisão do filme de guerra proposta pelo historiador Francisco Carlos Teixeira da Silva, os distinguiremos entre filmes *pacifistas* e os filmes *mobilizadores*. É possível enxergar nestes filmes uma alteração no pensamento geral brasileiro sobre a “nossa” guerra. Pouco depois do conflito, quando quase toda a população adulta se recorda de ver medo, violência e ódio nos trazendo guerra, a narrativa é ufanista e combativa. Décadas depois, distantes das mortes e do passionalismo, a avaliação é uma visão macro da guerra enquanto instituição.

Palavras-chave: filmes de guerra; cinema brasileiro; Segunda Guerra Mundial.

INTRODUÇÃO

O cinema é uma ferramenta extremamente poderosa. “O

cinema é para nós a mais importante das artes”, disse Wladimir Lênin.

A Segunda Guerra tornou-se

^a Cineasta. Associado titular do Instituto de Geografia e História Militar do Brasil.



objeto de análise, reflexão e debates no mundo inteiro e em todos os meios artísticos, notadamente no cinema.

Embora o Brasil tenha participado das operações de guerra, suas memórias sobre o período foram apagadas em nossa cultura. Os americanos produziram centenas de filmes sobre o conflito. A Alemanha possui a sua filmografia. Dúzias da França e da Rússia. A Itália gerou o Neorealismo. O Brasil conta com apenas seis longas-metragens de ficção sobre esta atuação bélica.

Existem documentários nacionais sobre o assunto, poucos diante de tantas possibilidades narrativas. Na área ficcional, líder de bilheteria, o assunto é esquecido.

Guerra e cinema estão intensamente ligados, a ponto de o filósofo francês Paul Virilio afirmar que “a guerra vem do cinema, e o cinema é a guerra”¹ e que “não existe guerra, portanto, sem representação”². Virilio estabelece paralelos entre o desenvolvimento tecnológico das

armas de guerra e o desenvolvimento tecnológico das filmadoras de cinema. Os dois campos conectam-se do nascimento do segundo até a atualidade, cada vez mais dependentes e poderosos.

Ainda ontem, morria-se por um brasão, uma imagem inscrita em um estandarte ou uma bandeira, mas agora *morre-se para aperfeiçoar a nitidez de um filme*, a guerra torna-se, enfim, a terceira dimensão do cinema...³

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

Graças ao cinema, o mundo realiza uma astuciosa economia no orçamento de suas guerras, já que estas têm duas finalidades: a história e o cinema [...] ⁴
Em que medida a eficácia estritamente militar se distingue do espetáculo que se espera



dela?⁵

O filme de guerra possui características que o identificam. Francisco Carlos Teixeira da Silva destaca algumas características comuns a filmes que tratam a guerra, como grandes cenários, ambientações naturais, gigantismo, sacrifício, heroísmo e traição.

O mais interessante neste estudo é a subdivisão do filme de guerra, diferenciado entre “pacifista” e “mobilizador”.

CINEMA DE GUERRA NO BRASIL

Sangue, amor e neve foi dirigido por Jerônimo Jeberlotti e lançado nos cinemas brasileiros em 1958. Adaptado de livro homônimo, escrito pelo veterano Waldir Pires (que é também o protagonista do filme), o filme, realizado com apoio do Exército Brasileiro, traz a história de um tenente da FEB que, atuando no *front* italiano, apaixona-se por uma italiana, com quem inicia um namoro. O personagem passa então

a se dividir entre a guerra e o romance. Uma italiana ligada ao movimento fascista tenta cooptar o tenente para que ele revele informações confidenciais sobre as tropas brasileiras, mas o herói brasileiro segue firme em seus ideais de liberdade e democracia. A narrativa, que mescla cenas ficcionais feitas em estúdio e cenas reais do conflito na Europa, culmina em um final feliz romântico, onde a guerra termina e o casal protagonista vive seu amor.

A *Estrada 47* foi escrito e dirigido por Vicente Ferraz e lançado comercialmente em 2015. Coprodução do Brasil com Itália e Portugal, o filme narra a epopeia de um batalhão da FEB que é atacado por nazistas e sofre uma crise de pânico, abandonando o posto avançado. Receosos de enfrentarem a justiça por deserção, os pracinhas resolvem, por conta própria, desativar o campo minado de uma estrada importante para se redimirem com o Comando Expedicionário.

Filmado inteiramente na Itália e inspirado em uma história real, o



filme também se encerra com um final feliz. A narrativa dramática busca ressaltar as questões psicológicas em torno da guerra e a difícil relação do civil brasileiro, despreparado, com o conflito e o clima.

SANGUE, AMOR E NEVE

Sangue, amor e neve, no contexto deste trabalho, foi classificado como um romance de guerra, subclassificado como mobilizador. *A Estrada 47*, também no presente trabalho, foi classificado como um drama de guerra, subclassificado como pacifista.

Cabe destacar que muitas outras análises podem ser feitas sobre ambos os filmes, bem como que a presente análise pode ser aplicada aos outros longas-metragens de ficção sobre a Segunda Guerra Mundial que listamos anteriormente.

Ocorre que entendemos como mais significativo para exemplificar o pensamento ilustrado nas páginas anteriores

escolher estas duas obras e este caminho analítico.

Sangue, amor e neve tem seu conflito centrado principalmente na figura do casal protagonista romântico, que descobre o amor e simula um casamento durante a guerra, impedidos de consolidar formalmente o matrimônio. A guerra surge como pano de fundo, como um dos antagonistas do casal: é ela que os impede de casar, é ela que faz o marido abandonar a esposa durante a lua de mel para retornar ao *front*, é ela que motiva o primo da jovem e a mulher italiana a quererem sabotar este relacionamento. O filme, por questões orçamentárias ou de linguagem, não produziu nenhuma cena de batalha original. Todas as cenas de guerra são compostas por imagens reais, retiradas de cinejornais da época⁶.

As cenas dramáticas realizadas para o filme são cenas de estúdio, todas sobre o relacionamento do pracinha com a jovem italiana. Conclui-se que o filme procurou ambientar no contexto da guerra na Itália a



história de romance e privação do casal, tornando o tema da guerra um subgênero da obra, que dedica seus diálogos pensados a falar sobre o casamento e utiliza imagens já prontas e realizadas sem objetivo ficcional para mostrar a guerra.

Embora anunciado em seu cartaz como “o primeiro filme brasileiro de guerra”⁷, não podemos compreender este como o único gênero do filme, atentando às análises que explicitamos no terceiro capítulo. No entanto, embora reste claro que a narrativa é centrada no romance, não podemos impedir a classificação de filme de guerra. Trata-se sim de um filme de guerra, mas que traz consigo, também, outro viés narrativo: o romance.

O já citado trecho de Luís Nogueira reitera a dificuldade de se estabelecer limites claros e bem definidos entre os gêneros, notadamente no cinema moderno e contemporâneo:

[...] torna-se difícil atingir um consenso definitivo sobre os

critérios e as fronteiras que permitem identificar e balizar cada gênero.⁸

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

As visões de “grandes cenários [...], ambientações naturais [...], gigantismo”⁹ estão muito presentes nas imagens de arquivo escolhidas, sempre retratando grandes campos abertos na Itália, confrontos e explosões em encostas montanhosas, numerosos grupos armados se deslocando e bandeiras tremulando no mastro de imensos navios de guerra lotados.

As marcas de “sacrifício, heroísmo e traição”¹⁰ são constantes no filme, o que o



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

A traição surge em diferentes relacionamentos, desde o primo que chantageia a jovem para ajudar os fascistas com informações, até a sedutora italiana fascista que

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

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

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

Angelina diz ao primo fascista diversas vezes como a Itália deve ser grata aos brasileiros, que lutam por libertá-la, e parte em defesa dos combatentes: “os brasileiros



dão o sangue para libertar a Itália” e “Arabutã é um bravo oficial brasileiro que muito tem a auxiliar nossa terra”, diz ao primo; e “cumpra sua missão para com a pátria”, diz ao marido brasileiro que parte para o *front*.

Já a figura do narrador, que caracteriza fortemente o caráter quase documental que o filme busca atingir com as imagens de arquivo, sublinhando talvez o seu poder de convencimento, por estar supostamente mostrando a pura realidade, reitera esta visão de uma guerra justa, democrática e patriótica.

Os brasileiros (e todos os soldados aliados por extensão) são heróis. Jamais se menciona “alemães”, “Alemanha” ou “nazismo”, mas fica muito claro que é dever de todo cidadão de bem insurgir-se contra “eles”, contra “o inimigo”. O narrador, quando se inicia a sequência final do filme, após a vitória aliada e a união romântica dos protagonistas, enumera as “heroicas conquistas que dignificam o soldado brasileiro”; presta um “tributo de

gratidão aos brasileiros mortos em combate, que deram o próprio sangue para libertar a Itália”; diz que “os brasileiros souberam honrar mais uma vez o nome de sua pátria” e encerra o filme: “FEB: a ti nosso penhor de gratidão”. Está claro que o filme considera a guerra, como diz Teixeira da Silva, “heroica, uma tarefa para bravos”¹¹.

A cartela inicial do filme, depois de agradecer a colaboração do Exército Brasileiro na produção, dedica a obra “aos heroicos combatentes da Força Expedicionária Brasileira”. Como salienta Teixeira da Silva em suas características, “heroico” é um dos termos mais utilizados nos diálogos do filme.

Teixeira da Silva ressalta ainda que, mesmo em filmes mobilizadores, a guerra é “dura e cruel”, mas vista como “necessária e capaz de corrigir injustiças”¹². Merece destaque a cena em que o Tenente Arabutã pega no colo o bebê italiano e se apieda da situação da Itália, dizendo ao menino que ele merece (e terá) um



futuro melhor. Existe aí o esforço para enaltecer as qualidades do soldado brasileiro, que saiu de sua pátria distante para lutar, por bondade, pelo futuro italiano, ameaçado pelos “inimigos”. Isso é reforçado quando o próprio cartaz do filme¹³ destaca que o personagem principal não é interpretado por um ator, mas sim por um autêntico veterano da FEB, dando credibilidade ao relato: “foi assim mesmo que ocorreu, ele estava lá e viu tudo”, é a mensagem que passa. Esta ideia é ainda sublinhada quando opta-se por trabalhar com um elenco quase todo desconhecido do grande público¹⁴. Não são rostos conhecidos, então são rostos que podem ser associados a pessoas reais, a um drama real, a uma guerra real.

O próprio nome dado ao Tenente, Arabutã, está carregado de espírito patriótico, ao escolher uma palavra de origem Tupi, intrinsecamente ligada à terra brasileira, à sua formação e à sua cultura. Se Teixeira da Silva coloca como um dos elementos do filme

mobilizador justamente o “heroísmo nacional e a tragédia gloriosa da guerra”¹⁵, é fundamental para o filme destacar a nação brasileira e sua cultura. Embora o veterano autor do livro original e intérprete do personagem chame-se Waldir, Arabutã surge como um nome mais brasileiro, capaz de identificar melhor a nacionalidade dos que lutam.

Para concluir a imagem de tragédia gloriosa que é a guerra justa, podemos citar novamente as cenas de arquivo que surgem nos primeiros nove minutos do filme, antes que se inicia a trama dramática. Vemos algumas vezes um soldado ser ferido mortalmente, mas jamais abandonar a luta ou a arma: tomba ainda atirando com sua metralhadora; o inimigo abate aquele homem, mas não aquele grupo inteiro ou o ideal pelo que se luta, é a mensagem clara. Existe na guerra morte e sofrimento, o filme não nega. Mas ainda assim existe o lado certo, que deve chegar às últimas consequências e promover os sacrifícios individuais que forem necessários pelo bem geral e



coletivo. A guerra é muito criticada e não o contrário. Os personagens remetem à destruição de uma civilização, com milhões de vítimas. Criticam o “inimigo” que iniciou o conflito, mas o tenente sente evidente orgulho em estar combatendo para pôr termo à selvageria, combatendo com o objetivo nobre da paz.

A ESTRADA 47

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

personagem e o destaque dado aos sentimentos de medo, incerteza e insegurança.

Novamente, trata-se de um filme de guerra, mas não somente, pois esta volta a ser subgênero, desta feita atrelada ao drama psicológico dos personagens. Não é guerra sozinha, pois não objetiva criticar ou apoiar a entrada do país em um conflito atual. Não pode ser visto como antimilitarista ou propagandista. Retrata poucos confrontos diretos e narra em destaque o ser humano, o homem dentro da farda de soldado. Ao mesmo tempo, as características-base do filme de guerra estão novamente presentes: os grandes cenários naturais abertos e nevados (o filme foi todo rodado no realista inverno italiano¹⁶), confrontos diretos e indiretos que resultam em caos e mortes, os sacrifícios do quarteto (depois acrescido do jornalista) no esforço de redimir a debandada após o pânico inicial, o heroísmo coletivo ao completar a missão autônoma de desminar a Estrada 47.



Diz Luís Nogueira que “o drama aborda, portanto, a vivência mais prosaica do sujeito vulgar, mas explorando as suas consequências emocionais mais inusitadas e profundas”¹⁷. A situação prosaica é afastada neste caso, pois trata-se de uma vivência extrema para qualquer ser humano: o palco da guerra. No entanto, são as consequências emocionais “inusitadas e profundas” que serão trabalhadas na narrativa. Temos então a combinação de gêneros formadora da obra: a guerra como cenário e motivo; a análise das consequências emocionais (e psicológicas) desta empreitada. É importante ressaltar que o próprio “drama psicológico” é citado como uma característica dos filmes de guerra pacifistas. Não é possível, ainda que se quisesse, dissociar estas visões e estes modelos narrativos dentro do filme.

A visão do filme como pacifista surge principalmente da análise dos diálogos. Curiosamente, embora muito diferentes entre si na mensagem e na própria estrutura, os dois filmes analisados

possuem um elemento narrativo comum: a figura do narrador. São diferentes, a começar que o narrador do primeiro não é personagem, assumindo um caráter deífico, mas ambos possuem no texto da narração um forte elemento caracterizador.

A narração de *A Estrada 47* é feita pelo soldado Guima (interpretado pelo ator Daniel de Oliveira) e começa já na primeira cena, sendo presente em toda a narrativa. Em um texto que simula uma carta endereçada ao seu pai, o pracinha registra suas impressões do conflito.

Teixeira da Silva lança como uma das características do filme pacifista “histórias pessoais e questionamentos sobre o próprio destino”¹⁸, o que vemos constantemente no filme. Essa própria definição vai entrelaçar, novamente, a visão de drama e guerra do gênero da obra. Em sua primeira fala, quando ainda aparecem imagens de arquivo reais da guerra (outro forte ponto de conexão com *Sangue, amor e neve*, muito embora *A Estrada 47* utilize muito menos este recurso – apenas



nas cenas iniciais e finais – e posua cenas de guerra produzidas para o filme), Guima expressa um grande medo de morrer, lança dúvidas sobre as razões da guerra e revela que voluntariou-se para a FEB apenas por pressão do pai, possuidor de um patriotismo que ele ironiza.

Guima não é o herói idílico do filme mobilizador, não é o tenente Arabutã. Ele está com medo e pede ao pai forças para prosseguir nesta missão “patriótica”.

A ironia ao patriotismo alegado e rejeitado, que é marca do filme pacifista justamente por abalar um pilar do filme mobilizador, é destacada em uma fala narrativa de Guima que, ao olhar o desespero do soldado Piauí, questiona: “será que ele sabe o que é a pátria?”.

Uma forte diferença do estilo narrativo do filme de guerra pode ser vista logo no princípio de *A Estrada 47*: a equipe falha na tarefa de desarmar uma mina terrestre e dois soldados morrem. Aqui não vemos nenhum traço da morte heroica, romântica e limpa (sem sangue algum) do filme mobilizador.

Quando feridos mortalmente, os dois pracinhas do filme pacifista sangram, queimam, ficam com as costelas à mostra e gritam, chorando e com medo: “eu vou morrer”. Não existe a intenção de mostrar um soldado perfeito, que tomba sereno e atirando pois sabe que o faz pela pátria e pela democracia. Muito ao contrário, existe aqui uma visão dos horrores e da dureza da guerra, que mata e espalha sofrimento indiscriminadamente e sem razão. Guima questiona as razões da guerra quando diz textualmente: “não consigo encontrar razão nesse caos”. Esta fala dialoga diretamente com Teixeira da Silva, que aponta o filme pacifista pensando a guerra “enquanto irrazão”¹⁹. No filme pacifista, fica claro, não existem heróis ou guerra justa. Este pensamento pertence ao grupo mobilizador. Guima escreve ao pai: “essa noite perdi a chance de ser teu herói, papai”.

Quando os soldados e oficiais do 9º Batalhão de Engenharia são atacados por alemães com bombas e, sofrendo uma crise de pânico, iniciam uma debandada, está ali



não apenas o não heroísmo, mas o despreparo brasileiro. Não eram soldados. Eram civis convocados e voluntários, pessoas comuns arrastadas para a guerra. É importante ressaltar que não se identifica no filme uma crítica à FEB, mas sim à guerra. Essa diferença é grande e está explicitada, com outro exemplo, no terceiro capítulo: o filme pacifista de Teixeira da Silva é diferente do filme antimilitarista de Ronald Bergan.

Não é culpa da FEB o despreparo. A culpa é da guerra que traz pânico a pessoas comuns. E isso não é exclusividade brasileira ou aliada, o filme deixa claro: “o tormento do soldado é igual em qualquer exército”, diz o soldado Guima em carta ao pai. Claramente, a narração de Guima torna-se um forte fio condutor do filme no campo pacifista.

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

bilizador vai tratar o inimigo, como vimos no exemplo anterior, quase como uma entidade, uma força maligna a ser combatida. Já no modelo pacifista vai ficar claro que luta-se contra pessoas, contra outros homens que foram também arrastados inexoravelmente para a irrazão dura da guerra. A “recusa social generalizada à guerra”²⁰ descrita por Teixeira da Silva não está presente apenas em um lado, mas em todos: quando o inimigo alemão surge (os alemães enquanto conjunto só aparecem em duas cenas - apenas uma delas é de confronto direto), o sobrevivente é desertor. Ele também está cansado da guerra.

Feito prisioneiro da FEB, acaba um amigo do soldado Piauí, o que reforça novamente a visão de cansaço da guerra e do despreparo para a vida militar, especificamente deste soldado, que desconhece hierarquia e representa o brasileiro vindo do interior do nordeste, que pela primeira vez na vida se depara com guerra, neve e com o próprio patriotismo, imposto pelas circunstâncias de propaganda.



A tarefa de humanizar o inimigo atinge seu ápice na cena passada já em *A Estrada 47* (que o inimigo ajudou a localizar), dentro de um tanque explodido: o alemão inimigo, assim como o sargento brasileiro, é casado e tem família. Ambos gostam de futebol. São apenas homens, pessoas comuns forçadas a se enfrentar e se matar. O fato de o filme contar apenas com uma cena de confronto também é marcante, pois traz a ideia de que o maior problema ali enfrentado é o da própria consciência, o constante medo da morte e a igualmente constante falta de razão do conflito que se presencia. Aliadas ao frio nunca antes experimentado por estes brasileiros, estas questões tornam-se mais perigosas e mortais do que o próprio conflito irracional.

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

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

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

Existe, é claro, a “honestidade de melhorar o mundo”²¹, citada por Teixeira da Silva, da



parte dos soldados. O que não existe é este meio, pois a guerra destrói em uma velocidade que é impossível construir. A cena final demonstra com eficiência este sentimento de impotência e desânimo: apesar da alegria dos populares, os soldados brasileiros estão sentados no chão, desanimados, cansados, desiludidos e desmotivados.

A ideia da falta de sentido da guerra está novamente forte. Em meio ao silêncio eloquente, o sargento brasileiro começa a cantar novamente o samba que compôs para a Escola de Samba Portela. Tentativa de animar a si e aos companheiros ou saudade de casa? O filme pacifista se afasta do filme mobilizador (que enxergaria neste momento vitória e luta patriótica) fortemente nesta conclusão, quando critica a guerra de forma generalizada e nega heroísmos.

CONCLUSÃO

É possível concluir que o Brasil possui escassa filmografia de cinema de guerra. Poucos filmes em que ela aparece como tema ou

subgênero, um em que aparece como gênero, nenhum no qual a guerra é utilizada como propaganda, como arma.

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

Dos dois filmes que optamos por analisar, resta claro que possuem em comum a mesma temática, a guerra como subgênero. No entanto, diferem em forma e conteúdo: *Sangue, amor e neve* exalta o patriotismo, a bravura e a coragem do soldado brasileiro, com fundo romântico; *A Estrada 47* denuncia a desumanidade, a incoerência e o sofrimento intrínsecos ao ato de guerrear, com fundo dramático.

É possível enxergar nesta diferença entre os filmes uma



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

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

Os dois filmes foram escolhidos justamente por sua representação temporal: o último do século XX, o primeiro do século XXI. Podemos ver como o passar do tempo está presente na forma de narra e no foco de cada obra.

Francisco Carlos Teixeira da

Silva, citando Elizabeth Roudinesco, aponta:

Em grande parte, os trabalhos, as artes na primeira parte do século XX, privilegiaram os heróis e os grandes homens, depois foram cada vez mais se interessando pelo cotidiano das vítimas e agora estão mergulhados em revelar as torpezas dos perpetradores desses genocídios. Podemos dizer que tanto a história quanto o cinema têm se dedicado com afinco em tentar entender *a parte obscura de nós mesmos*.²²

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

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



BIBLIOGRAFIA

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

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

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

BLAJBERG, Israel. *Estrela de David no Cruzeiro do Sul*. Rio de Janeiro: AHIMTB, 2015.

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

MEIRELLES, William Reis. A guerra como tema no cinema brasileiro. *Revista de História e Ensino da Universidade Estadual de Londrina*, Londrina, 2005.

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

NOGUEIRA, Luís. *Manuais de Cinema II: Gêneros Cinematográ-*

ficos. Covilhã: Universidade da Beira Interior/LabCom, 2010.

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

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

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

SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. *O cinema vai à guerra*. Rio de Janeiro: Elsevier Editora, 2015.

Sítio digital
blog.diariodepernambuco.com

Sítio digital
www.adorocinema.com.br

Sítio digital
www.cinamateca.gov.br

Sítio digital
www.sentandoapua.com.br

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papyrus Editora, 2006.



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

¹ VIRILIO, Paul. *Guerra e cinema*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2005, p. 61.

² *Ibid.*, p. 24.

³ *Ibid.*, p. 194.

⁴ BAZIN, André. *O que é cinema?* São Paulo: Editora Cosac Naify, 2014, p. 41.

⁵ *Ibid.*, p. 43.

⁶ Sítio digital blog.diariodepernambuco.com. Acesso em 17 set. 2016.

⁷ *Ibid.*

⁸ NOGUEIRA, Luís. *Manuais de Cinema II: Gêneros Cinematográficos*. Covilhã (Portugal): Universidade da Beira Interior/LabCom, 2010. p. 9.

⁹ SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. Guerras e cinema: um encontro no tempo presente. Rio de Janeiro: *Revista Tempo*, 2004. p. 3.

¹⁰ *Ibid.*, p. 3.

¹¹ *Ibid.*, p. 8.

¹² *Ibid.*, p. 5

¹³ Sítio digital blog.diariodepernambuco.com. *op.cit.*

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ SILVA, *op.cit.*, p. 3.

¹⁶ Sítio digital www.adorocinema.com.br. Acesso em 12 out. 2016.

¹⁷ NOGUEIRA, *op.cit.*, p. 23.

¹⁸ SILVA, *op.cit.*, p. 3.

¹⁹ SILVA, *op.cit.*, p. 3.

²⁰ *Ibid.*, p. 4.

²¹ SILVA, *op.cit.*, p. 11.

²² SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. *O cinema vai à guerra*. Rio de Janeiro: Elsevier Editora, 2015, p. 113.