

ISSN 0101-7184

Iconografia
da FEB

REVISTA DO Exército Brasileiro

Vol. 154 – 1º quadrimestre de 2018 – Edição Especial

Os pracinhas na tela: a II GM no cinema brasileiro p.17
Daniel Mata Roque

Soldado de papel: a FEB nas Estampas Eucalol p.28
Cristina de Lourdes Pellegrino Feres

O imaginário e o real na fala dos pracinhas p.39
Simone Tostes

ESTIGARRIBIA
2002



Diretoria do Patrimônio Histórico
e Cultural do Exército
Gen Div Riyuso IKEDA

Editor
Ten Cel Cav Marco André Leite Ferreira
Diretor da BIBLIEEx

Corpo Redatorial
Marcio Tadeu Bettega Bergo (presidente)
Antônio Ferreira Sobrino
Cláudio Skora Rosty
Francisco José Mineiro Júnior
Eduardo Scalzilli Pantoja
Claudio Luiz de Oliveira
Carlos Alberto Nacker
Maristela da Silva Ferreira (editora executiva)

Composição
CENTRO DE ESTUDOS E PESQUISAS DE
HISTÓRIA MILITAR DO EXÉRCITO (CEPHIMEX)
Rua General Canabarro, 731
Maracanã – Rio de Janeiro-RJ – CEP 20.271-240
Tel.: (21) 2567-1695

Revisão
Jorge Rodrigues Lobato

Diagramação
Julia Duarte
juliaduarte@gmail.com

Impressão
Hellograf

Direção, edição e distribuição
BIBLIEEx

Palácio Duque de Caxias
Praça D. de Caxias, 25 – 3º andar – Ala Marçilio Dias
Centro – Rio de Janeiro-RJ – CEP 20.221-260
Tel.: (21) 2519-5711 – Fax: (21) 2519-5569
www.bibliex.eb.mil.br
bibliex@bibliex.ensino.eb.br

Os conceitos técnico-profissionais emitidos nas matérias assinadas são de exclusiva responsabilidade dos autores, não refletindo necessariamente a opinião da revista e do Exército Brasileiro. A revista não se responsabiliza pelos dados cujas fontes estejam devidamente citadas. Salvo expressa disposição em contrário, é permitida a reprodução total ou parcial das matérias publicadas, desde que mencionados o autor e a fonte.

Aceita-se intercâmbio

com publicações nacionais e estrangeiras.
Os originais deverão ser **enviados para a EsAO**
(reb@esao.eb.mil.br)

e serão apreciados para publicação, sempre que atenderem os seguintes requisitos:
documento digital compatível com o programa Microsoft Word®, formato A4, fonte Arial 12, margens de 3cm (Esq. e Dir.) e 2,5cm (Sup. e Inf.), com entrelinhamento 1,5.

As figuras deverão ser fornecidas em separado, com resolução mínima de 300dpi.

As referências, sob exclusiva responsabilidade dos autores, devem ser elaboradas de acordo com as prescrições da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT).

PUBLICAÇÃO QUADRIMESTRAL

A assinatura anual e a venda de números avulsos são feitas na Administração:
Tel.: (21) 2519-5715

REVISTA DO Exército Brasileiro

Vol. 154 – 1º quadrimestre de 2018 – Revista oficial do Exército Brasileiro

REVISTA DO EXÉRCITO BRASILEIRO. v.1-v.8,1882-1889; v.1-v.10,1899-1908; v.1-v. 22, 1911-1923; v. 23-v. 130. 1924-1993. Rio de Janeiro, Ministério do Exército, DAC etc., 1993 -24,8 cm.

Periodicidade: 1882-1889, anual. 1899-1980, irregular. 1981, quadrimestral. 1982, trimestral. Não publicada: 1890-1898; 1909-10; 1939-40; 1964; 2010.

Título: 1882-1889, Revista do Exército Brasileiro; 1899-1908, Revista Militar; 1911-1923, Boletim Mensal do Estado-Maior do Exército; 1924-1981, Revista Militar Brasileira; 1982-, Revista do Exército Brasileiro.

Editor: 1882-1899, Revista do Exército Brasileiro. 1899-1928, Estado-Maior do Exército. 1941-1973, Secretaria Geral do Exército. 1974-1980, Centro de Documentação do Exército. 1981, Diretoria de Assuntos Culturais, Educação Física e Desportos, mais tarde Diretoria de Assuntos Culturais. Atualmente, Biblioteca do Exército.

Nossa Capa

Embarque de Bravos.



Óleo sobre tela de Pedro Paulo Cantalice Estigarribia.

Acervo do Comando Militar do Sul.

Agradecimento especial ao Ten Cel Joel Ferreira Pedreira.

Foto: 2º Sgt Claudio Abrante

Diagramação: Julia Duarte

Editorial

A Segunda Guerra Mundial marcou profunda e indelevelmente a existência da Terra.

Em 1945, quando o pesadelo chegou a seu termo, contaram-se aproximadamente 50 milhões de mortes, na maioria, civis, como resultado direto dos combates. A cifra chega a 80 milhões, se computadas as baixas por fome e doenças. As perdas humanas atingiram 4% da população mundial da época. Em termos financeiros, os cálculos apontam para US\$ 1,5 trilhão, cerca de US\$ 3,35 trilhões em valores de hoje. Os prejuízos sociais, estes são incomensuráveis!

O Brasil não teve como se manter afastado de tão sangrento palco. Apesar da neutralidade inicial, nosso país, seguindo o fornecimento de produtos agrícolas e extrativistas a seus parceiros tradicionais, transformou-se em alvo de ataques por submarinos. Estes levaram a pique diversos navios mercantes, causando a morte de milhares de patrícios e provocando enormes prejuízos materiais. Desta forma, “o Brasil não foi à guerra, mas a guerra veio ao Brasil”.

Fruto de negociações entabuladas com os Estados Unidos, houve a decisão, entre outras providências, do envio de tropas. Foi então instituída a Força Expedicionária Brasileira (FEB), que, ao lado de unidades da recém-criada Força Aérea Brasileira, rumou para o Velho Continente, no cumprimento da missão recebida. A Marinha do Brasil também participou, atuando no Atlântico Sul.

A FEB enfrentou toda sorte de dificuldades, derramou lágrimas, deu sangue e vidas em defesa da liberdade e da democracia. Em uma epopeia eivada de sacrifícios, que demandou inimagináveis esforços e apresentou elevados custos em pessoas e em meios materiais, o combatente

brasileiro demonstrou seu valor. Apelidado carinhosamente de *pracinha* pela população, calou os incrédulos que afirmavam “É mais fácil uma cobra fumar do que a FEB embarcar”. Na Itália, há 74 anos, porém, “a cobra fumou”. Nossos pracinhas, em sua atuação sempre fraterna, eram mais do que combatentes e receberam a afetuosa alcunha de *libertadores*.

É importante ser difundido aos brasileiros que a FEB foi a única tropa latino-americana a lutar nos campos de batalha da Europa naquele conflito.

O CEPHiMEx (Centro de Estudos e Pesquisas de História Militar do Exército), cumprindo uma das tarefas que compõem sua missão, em particular, “Contribuir para a preservação dos valores e das tradições do Exército Brasileiro”, busca ampliar conhecimentos sobre tão marcante episódio das nossas armas e os divulgar no seio da sociedade brasileira.

Para tanto, promove os seminários nacionais sobre a participação do Brasil na 2^a Guerra Mundial (SENAB), cada um abordando uma temática distinta. Em 2017, realizamos o VII SENAB, cujo tema foi a *Iconografia da Guerra: fotografias, ilustrações e imaginário da FEB*.

Nesta edição da Revista do Exército Brasileiro, trazemos à apreciação dos leitores artigos referentes às comunicações proferidas naquele evento — trabalhos primorosos, destacando o aspecto da memória visual e imaginativa da nossa participação no conflito.

A começar pela capa, onde, em belíssima pintura do coronel Pedro Paulo Cantalice Estigarribia, intitulada *Embarque de Bravos*, vemos, no cais do Rio de Janeiro, os primeiros combatentes adentrando o navio que os conduziria à Itália.

Em relevante artigo, *Memória e história visual na Segunda Guerra: documentos fotográficos como fonte de informação e afeto*, a professora Claudia Bucceroni Guerra nos abre os olhos para a importância dos arquivos visuais como instrumentos de maior avaliação das rotinas da campanha.

Em *Os pracinhas na tela: representação da Segunda Guerra Mundial no cinema brasileiro de ficção*, o cineasta Daniel Mata Roque elenca obras que mesclam realidade e fantasia em ambiente dos tempos do conflito, utilizando a sétima arte, e, assim, registra iniciativas brasileiras destinadas a perenizar momentos de emoção e de heroísmo.

A pesquisadora Cristina de Lourdes Pellegrino Feres, por sua vez, revela campanhas publicitárias da época, motivadoras da população, mobilizando-a a cooperar nas medidas necessárias ao aprestamento da tropa e ao seu apoio, inclusive emocional. Sua apresentação *Soldado de papel: a representação da FEB nas Estampas Eucalol* exemplifica magnificamente tal iniciativa.

A transmissão de ideias e emoções por via oral é o fundo de *O imaginário e o real na fala dos pracinhas: uma análise linguística*, onde a tenente-coronel Simone Tostes nos mostra a maneira peculiar e inusitada com a qual dois ex-pracinhas escolhem, contrariando as prescrições gramaticais, expressar, preferencialmente no modo indicativo, situações irreais e imaginárias.

O segmento aéreo tem imagens marcantes apresentadas pelo coronel da Aeronáutica João Rafael Mallorca Natal em seu artigo *Aviação de Patrulha na Campanha do Atlântico Sul: da imaginação popular ao estado da arte em três anos*.

Por fim, uma abrangente coletânea de imagens consolida o espírito desta edição, com cenas significativas.

Com isso, cumprimos mais uma etapa da notável missão de difundir conhecimentos, ressaltar vultos e atos de heroísmo e dedicação, mostrar exemplos de superação de dificuldades e incentivar atitudes patrióticas no seio da sociedade brasileira.

Boa leitura!

- 5 Memória e história visual na Segunda Guerra: documentos fotográficos como fonte de informação e afeto**

Claudia Bucceroni Guerra

- 17 Os pracinhas na tela: representação da Segunda Guerra Mundial no cinema brasileiro de ficção**

Daniel Mata Roque

- 28 Soldado de papel: a representação da FEB nas Estampas Eucalol**

Cristina de Lourdes Pellegrino Feres

- 39 O imaginário e o real na fala dos pracinhas: uma análise linguística**

Simone Tostes

- 50 Aviação de Patrulha na Campanha do Atlântico Sul: da imaginação popular ao estado da arte em três anos**

João Rafael Mallorca Natal

- 57 Iconografia da Guerra: fotografias, ilustrações e imaginário da FEB**

Cláudio Skora Rosty

Francisco José Mineiro Júnior

Jorge Rodrigues Lobato

Maristela da Silva Ferreira

Cristina de Lourdes Pellegrino Feres

Memória e história visual na Segunda Guerra

Documentos fotográficos como fonte de informação e afeto

*Claudia Bucceroni Guerra**

Introdução

A participação do Brasil na Segunda Guerra Mundial em sua vitoriosa campanha na Itália é um fato histórico relevante e importante exemplo de patriotismo em nosso país. O volume de registros documentais os mais diversos sobre esse evento cria possibilidades de narrativas históricas em um contínuo movimento da historiografia militar brasileira. Esse assunto jamais se esgotará.

A prática da narrativa histórica se faz por meio de documentos os mais diversos. Com o surgimento da escola historiográfica conhecida como Escola dos Annales, movimento inaugurado em 1929 pelos historiadores Lucien Febvre e Marc Bloch, ao criarem o periódico *Annales d'histoire économique et sociale* (BURKE, 1991), a noção de documento histórico se ampliou. Tal movimento pregava que qualquer atividade do homem no passado era considerada história, e, assim sendo, qualquer registro que evidencie atividade humana é um documento histórico. Para além dos documentos oficiais, uma infinidade de registros

passou a ser utilizadas na pesquisa histórica de uma forma geral (GUERRA, 2013).

Este artigo tem por objetivo abordar alguns aspectos de um tipo especial de documento: as fotografias. Na atualidade das pesquisas históricas, a fotografia é um incontestável e importante documento. Não apenas para ilustrar as narrativas históricas como para produzir essas narrativas.

O valor informativo das imagens fotográficas será abordado em um primeiro momento. Que tipo de documento é este que tanto atrai os olhares e sacia a curiosidade e a vontade de saber um pouco mais sobre a participação do Brasil na Segunda Grande Guerra.

Para esse fato histórico em especial, foram estabelecidas três categorias distintas de imagem fotográfica: as de origem administrativas, as fotojornalísticas e as fotografias de cunho afetivo.

Em um segundo momento, a fotografia de guerra será analisada aqui como um exemplo de documento especial para o estudo de práticas e batalhas militares, dando como exemplos importantes registros da época, feitos por fotógrafos consagrados:

* Graduada em História (IFCS-UFRJ/90), mestra em História Social (IFCS-UFRJ/95) e em Ciência da Informação (IBICT-UFF/09), doutora em Ciência da Informação (IBICT-UFRJ/13). Atualmente, é professora do Departamento de Processos Técnicos e Documentais da UNIRIO.

Heinrich Hoffmann, um dos fotógrafos oficiais de Adolf Hitler, e Robert Capa, fotógrafo húngaro que se especializou em guerras e criou toda uma prática do fazer fotográfico que ainda persiste no meio jornalístico.¹ Tais exemplos ilustram as duas categorias de fotografias citadas: de origem administrativa ou estratégica e jornalística.

Por fim, abordaremos um tipo de documento fotográfico que carece de uma atenção especial: as memórias fotográficas dos nossos soldados no *front*, as fotografias que chamamos de afetivas, que trazem memórias pessoais, mas podem também ser um importante documento histórico.

Informar e ilustrar

A utilização de representações visuais fotográficas em diversos campos científicos pretende alcançar dois objetivos básicos: ilustrar ou informar. Fotografias são informação não verbal *per si*, no entanto, sua utilização está relacionada com estes dois objetivos fundamentais. Porém, uma imagem pode representar um valor informativo e ilustrativo ao mesmo tempo (PINHEIRO; GUERRA, 2010).

No campo da Ciência da Informação, o estudo dos processos de transformação da informação em conhecimento aborda a questão de como imagens informam ou ilustram. Tal perspectiva também é válida para as fotografias, imagens utilizadas de forma recorrente em estudos acadêmicos, livros didáticos e *sites* na Internet.

Segundo Mccay-Peet e Toms (2009), imagens conferem valor informativo quando fazem parte integrante e necessária de um texto escrito para o entendimento das informações neste

contidas, são parte dos argumentos, são também texto. Já as imagens com valor ilustrativo, sua utilização é isolada, sua “participação” para a compreensão dos argumentos é secundária, independente. Não há perda de informação quando retiradas ou substituídas as imagens.

Para Cristina Bruzzo (2004), ao nos habituarmos a pensar as imagens como ilustrações, reduzidas a um “por exemplo”, estamos conferindo um estatuto inferior como meio de conhecimento e expressão. Pressupõe-se que a imagem deva ser acompanhada por um texto que lhe dará sentido.

No campo historiográfico, as imagens fotográficas têm um importante valor documental, utilizado nos dois exemplos citados. Boris Kossoy (2001, p.26) considera o advento da fotografia como um processo de familiarização do mundo quando

[...] o homem passou a ter um conhecimento mais preciso e amplo de outras realidades que lhe eram, até aquele momento, transmitidas unicamente pela tradição escrita, verbal e pictórica.

Com as novas perspectivas historiográficas inauguradas pelo movimento da Escola dos Annales em 1929, foi possível considerar as fotografias como um importante tipo documental, que evidencia e realça de forma visual acontecimentos históricos determinantes da nossa história contemporânea.

Desde a sua invenção em 1839, a fotografia suscitou debates e reflexões devido às suas características intrínsecas. Sua natureza ainda nos é intrigante, pois, ainda hoje, uma foto gera polêmicas e sentimentos. Ainda mais fotografias de guerra. A fotografia consiste em uma técnica de criar imagem por meio de um

processo fotoquímico,² no qual a imagem refletida na câmera escura (máquina fotográfica) provoca um fenômeno de sensibilização de cristais de prata, contidos no filme ou negativo. O resultado é uma imagem quase como um espelho do real, criando a noção equivocada de que aquilo é uma reprodução do mundo em si. Segundo Philippe Dubois (2001), a fotografia seria como uma testemunha da existência daquilo que foi fotografado.

Em uma imagem fotográfica, diversas intervenções, como o ponto de vista do fotógrafo, o equipamento ótico e a postura das pessoas representadas, desautorizam o senso comum: uma fotografia não é espelho do real. No entanto, cabe ao pesquisador considerar esses vieses e, assim, tratar a fotografia como um documento histórico de valor por vezes inestimável.

Fotografias de guerra

No início de 1839, a fotografia foi anunciada pelo deputado e cientista François Arago na Académie des Sciences, em Paris, como um grande avanço para a humanidade criado pelo artista Louis Daguerre. Em seu discurso, previa a utilização em várias áreas de conhecimento (GUERRA, 2014).

André Rouillé (2005) afirma que a forte aceleração da vida cotidiana e cultural e o crescimento sem precedentes das mudanças impulsionadas pelo processo de industrialização, urbanização e generalização da economia são fatores que influíram, para uma profunda crise da verdade. A perda de credibilidade desestabilizou os modos de representação em vigor — o desenho e o texto —, e a fotografia, por sua técnica considerada objetiva e científica, renovou a crença na representação.

A possibilidade de um registro autêntico e direto dos acontecimentos e pessoas logo atraiu diversos artistas em vários campos do conhecimento a produzir imagens fotográficas: nas residências burguesas, nas ruas das cidades, aquecidas pela industrialização, nos campos, hospitais e campos de batalhas. A fotografia, desde seus primórdios, também foi à guerra. Esta representação visual, considerada direta, da natureza como um testemunho da verdade inquestionável possibilitou o avanço da fotografia em seus aspectos técnicos e conceituais e, sobretudo, na sua utilização como registro de acontecimentos históricos importantes. Desde o início de sua invenção, a utilização da fotografia para descrever os conflitos humanos foi adotada, mas ainda com reservas técnicas e um necessário ajuste da sua linguagem.

O primeiro conflito registrado fotograficamente por um fotógrafo contratado para esse fim foi a Guerra da Crimeia, conflito entre os impérios Russo e Otomano contra a coligação franco-britânica na região do Mar Negro, entre os anos de 1853 a 1856.

Percebendo o potencial da imagem fotográfica, o editor da revista *The Illustrated London* contratou o fotógrafo Roger Fenton para registrar a ação dos soldados britânicos na região da Crimeia em 1853.³ Há poucos anos da invenção, a técnica fotográfica ainda não permitia grandes criatividades: o equipamento era pesado, e era preciso rapidez no preparo e revelação da imagem, pois só funcionava com a emulsão química em estado úmido. Por outro lado, segundo Souza (2011), Fenton recebeu instruções para não mostrar a “face cruel da guerra”. Suas imagens não mostram pessoas mortas e nem campos de batalha, “[...] mas apenas jovens garbosos nos seus uniformes”. Ainda aqui não havia

uma linguagem realista de representação visual da guerra.⁴

Alguns anos depois, em 1861, outro conflito foi fotografado, dessa vez com menos censura e polidez. Trata-se da Guerra da Secesão americana ou Guerra Civil. Conflito que durou cerca de quatro anos e opôs duas regiões das antigas colônias inglesas: o norte, economicamente desenvolvido em torno de um sistema já industrial, e o sul, ainda com uma economia monocultora e escravocrata.

O fotógrafo oficial do presidente Abraham Lincoln, Mathew Brady, contratou uma equipe de fotógrafos, destacando-se Alexander Gardner, Timothy

O'Sullivan e George Banard. Todos desenvolviam trabalhos fotográficos no norte do país, e seus registros do conflito se tornaram um importante conjunto documental.⁶

Para Sousa (2011), este evento significou uma mudança de paradigma na forma de registrar imageticamente a guerra, criando também as regras de como fotografar esse tipo de evento, naquilo que se convencionou chamar de fotojornalismo. As fotos da Guerra Civil tomadas pela equipe de Mathew Brady representam os exércitos, acampamentos e armamentos utilizados, mas representam sobretudo a morte: cadáveres no *front* de batalha, cenas de desolação e horror.

Se, na Guerra da Crimeia, Roger Fenton parece não ter testemunhado nenhuma batalha, não foi capaz de registrar ou foi impedido, na Guerra Civil, os fotógrafos registraram momentos pós-batalhas impressionantes. Mesmo sob a suspeita de manipulação da cena, quando Alexander Gardner aparentemente utilizou um mesmo cadáver para duas cenas diferentes (ver **Fig. 2** e **3**), os registros fotográficos do evento chocaram a opinião pública, pois foram amplamente publicadas nos jornais ilustrados. A técnica fotográfica ainda não permitia instantâneos, ainda era lento o processo, mas os fotógrafos norte-americanos não tiveram nenhum tipo de censura.



Figura 1 – Roger Fenton e seu laboratório na Crimeia, 1855
Fonte: www.przekroj.pl⁵



Figura 2 – *A Sharpshooter's Last Sleep* (Pennsylvania, Gettysburg, 1865)

Fonte: www.flickr.com⁷

No decorrer do fim do século XIX e até a primeira metade do século XX, muitos eventos importantes foram sendo fotografados e publicados em revistas e jornais. À medida que a tecnologia da fotografia tornou a câmera mais leve e eficiente e a emulsão dos filmes mais rápida, melhores imagens são registradas dos conflitos entre países.

Na Primeira Guerra, os historiadores destacam a utilização de fotografias aéreas como um importante documento de visualização das linhas inimigas e estabelecimento de estratégias de ataques aéreos e por terra. As chamadas fotografias de reconhecimento aéreo para fins militares foi uma invenção da Primeira Grande Guerra (SZARKOWSKI, 1999). Este é um outro tipo de utilização da técnica fotográfica: como instrumento de informação para traçar estratégias de manobras, registro documental para prestação de contas ou propaganda das ações dos exércitos envolvidos nos conflitos.

A Segunda Grande Guerra e suas fotografias

Os historiadores da fotografia destacam a Segunda Grande Guerra, conflito ocorrido entre 1939 e 1945 entre os países Aliados (liderados pela Inglaterra, URSS e EUA) e os países do Eixo (Alemanha, Itália e Japão), como outro ponto de inflexão das imagens fotográficas. A evolução estética e tecnológica até a Segunda Grande Guerra em relação às fotografias é ampla, e o meio de representação imagético se desdobra em diversos outros usos na arte e na ciência de modo geral.

Porém, uma invenção se destaca na mudança de perspectivas da fotografia jornalística: a telefoto, 1935.

A telefoto tornará mais dinâmico o trabalho dos fotojornalistas nos campos de batalha e cidades sitiadas pela Europa em conflito. A partir de então, foi possível divulgar no dia seguinte um acontecimento decisivo. A partir dos anos 1940, as culturas fotojornalís-



Figura 3 – *Home of a Rebel Sharpshooter* (Pennsylvania, Gettysburg, 1865)

Fonte: Google® Arts & Culture⁸

ticas europeia e norte-americanas convergem para um ponto em comum: informar o mundo das notícias da guerra.

Um grande número de fotógrafos fugidos da perseguição nazista aos judeus encontra abrigo nos EUA e forma um contingente de grandes profissionais que contribuiu para a evolução das grandes revistas ilustradas norte-americanas: a *Time* e a *Life* (SOUSA, 2004).

Na Europa, grandes fotógrafos atuam diretamente nas cidades atacadas e, por vezes, até são presos como inimigos do Reich. É o caso de Cartier-Bresson, que passou parte da guerra preso por participar da resistência francesa. A Segunda Grande Guerra inaugurou o momento do fotógrafo de guerra, o correspondente de guerra, ousado e destemido, o qual Robert Capa resumiu na famosa

frase: “Se suas fotos ainda não estão boas o suficiente, é porque você não está perto o suficiente” (CAPA, 2010, p.15).

Robert Capa foi o exemplo máximo do correspondente de guerra audaz, capaz de pôr em risco a própria vida por uma foto. De origem húngara, Endre Ernő Friedmann criou um personagem chamado Robert Capa e cobriu diversos conflitos, desde a Guerra Civil espanhola até os conflitos na Indochina, onde morreu em 25 de maio de 1954, ao pisar uma mina terrestre. Na **Figura 4**, temos uma das últimas⁹ imagens de Capa.

A produção imagética fotojornalística na Segunda Guerra excedeu os conflitos anteriores e criou uma nova linguagem visual, mais espontânea. Tal fato foi possível devido à evolução tecnológica do equipamento foto-



Figura 4 – Na estrada de Namdinh para Thaibinh (Vietnam, 25 de maio de 1954)
Fonte: Robert Capa© International Center of Photography

gráfico, câmeras e *flashes*, e seus insumos, os filmes e papéis.

Jorge Pedro Sousa (2004, p.120) considera a Segunda Grande Guerra como o surgimento de um novo tipo de prática fotográfica, no qual, por vezes, a fotografia adquire um “poder maior que o texto”. A utilização da telefoto agilizou a disseminação massiva de imagens da guerra e tornou o conflito visualmente global. As redações dos grandes jornais e agências de notícias passaram a se preocupar mais em criar uma equipe de fotógrafos/jornalistas de peso. A partir de então, a fotografia adquire um grande valor como registro iconográfico dos conflitos.

Sobre as fotografias institucionais, criadas para fins estratégicos ou propagandísticos citamos como exemplo o fotógrafo particular de Adolf Hitler (**Figura 5**), Heinrich Hoffmann, cujas imagens¹⁰ foram amplamente utilizadas na propaganda para a criação da imagem do líder da nação Alemã. Hoffmann foi fotógrafo de Hitler desde 1921, e juntos construíram a imagem do líder infalível e de uma nação racialmente superior.

Imagens afetivas e a atuação da FEB

A historiografia sobre a participação do Brasil na Segunda Grande Guerra co-



Figura 5 – Nuremberg, Partido Nazista (1934)
Fonte: German Federal Archives¹¹

meça a narrativa na posição ambígua do presidente Getúlio Vargas em relação ao conflito. Traços de influências da ideologia nazista são buscados em seu governo.

O fato concreto é: depois dos ataques aos navios mercantes brasileiros por submarinos alemães, em agosto de 1942, o Brasil declarou guerra ao Eixo, e, em julho de 1944, o primeiro escalão da Força Expedicionária Brasileira desembarca na Itália para a sua vitoriosa jornada ao lado dos Aliados (FERRAZ, 2005).

Em termos de registro fotográfico, esse fato histórico está bem documentado, apesar de um tanto disperso por arquivos militares, civis e jornalísticos. Em uma pesquisa primária, não aprofundada, nota-se uma certa dispersão do material fotográfico produzido tanto no Brasil como na Itália. Tal percepção se aprofunda na constatação que muitas fotos são utilizadas em

artigos científicos, livros didáticos e *sites* na Internet sem a devida referência de origem de arquivo e autoria.

Buscando por fotos inéditas, a pesquisa estabeleceu o terceiro tipo de imagem fotográfica de guerra: as fotografias de soldados de cunho privado. Na campanha da FEB na Itália, os nossos pracinhas registravam suas viagens em fotografias que eram enviadas para a família no Brasil.

Buscaram-se as memórias do pracinha Ari Costa, tio-avô falecido em 1976, na Cidade de Campo Grande, e conhecido só

por vagas narrativas e fotografias em álbuns antigos. Era preciso mais informação. A única filha viva e neto não souberam informar mais do que o álbum dizia (**Fig. 6, 7 e 8**).

Da **Figura 6**, apenas uma tia-avó está viva, com seus 97 anos e quase nenhuma memória do irmão pracinha.

O pouco apreço pela memória desses soldados torna-se uma preocupação. Não podemos contar com as novas gerações para salvaguardar as imagens de seus antepassados. Mas por que nos devemos preocupar com fotos privadas?



Figura 6 – Ari Costa, ao lado dos irmãos e pais (foto de família, Três Lagoas-MS, 1944)
Fonte: acervo da autora



Figura 7 – Ari Costa na Itália
Fonte: acervo da autora



Figura 8 – Ari Costa
Fonte: acervo da autora

As imagens fotográficas suscitam diversos níveis de informação. Seu valor como testemunho visual de um fato lhe confere diversas interpretações. Como afirma Roland Barthes (1984, p. 121):

A foto é literalmente uma emanação do referente. De um corpo real, que esteve lá, partiram radiações que vêm me atingir, a mim, que estou aqui; pouco importa a duração da transmissão; a foto do ser desaparecido vem me tocar como os raios retardados de uma estrela.

Esta afirmativa implica a razão afetiva de se fotografarem e resguardarem as imagens familiares. Fotos informam, mas

também emocionam, como afirma Kossoy (2001, p.28): “É a fotografia um intrigante documento visual, cujo conteúdo é, a um só tempo, revelador de informações e detonador de emoções”.

Mas, na prática da pesquisa historiográfica, o que significa lidar com emoções?

Recorrendo à teoria descritiva do historiador da arte Erwing Panofsky (1979), que, em seu estudo sobre a arte do Renascimento, desenvolveu os princípios de uma descrição baseada em três níveis de significado que podem ser aplicados a qualquer representação imagética:

- a) Pré-iconográfico – definido como o assunto primário ou natural, factual

ou expressional; é a descrição genérica dos objetos e atos representados na imagem; expresso pela preposição “de”, pertence ao nível da descrição.

- b) Iconográfico – nível secundário ou convencional; a percepção deste nível requer familiaridade com os objetos e eventos, que possibilita a identificação de objetos específicos; neste nível, participam termos como: representação de ideias, temas, conceitos, alegorias ou histórias; expresso pela preposição “sobre”, pertence ao nível da análise;
- c) Iconológico – este é o nível do significado intrínseco, da interpretação, da análise subjetiva; a interpretação iconológica é baseada em acurada análise pré-iconográfica, descriptiva; em uma correta análise iconográfica da imagem, porém, pelo seu aspecto subjetivo, o nível iconológico varia de acordo com quem o descreve.

O dado afetivo das imagens de nossas pracinhas é conteúdo do nível iconológico de Panofsky, no qual se insere a subjetividade da memória, terreno fértil para narrativas do comportamento cotidiano de nossos soldados na campanha da Itália. Tal estudo em muito pode contribuir para a historiografia do Brasil na Segunda Grande Guerra. Para Le Goff (1984, p.46).

A memória é um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades

fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia.

Considerações finais

Mais do que conclusões, este artigo tem como finalidade indicar novas reflexões sobre a forma como estamos utilizando as fotografias da campanha da FEB na Itália na Segunda Guerra.

A riqueza informativa das fotografias de guerra deve ser levada em consideração como documento histórico e fonte de pesquisa. Para além de apenas ilustrar uma narrativa escrita, as fotografias podem ser a própria fonte histórica.

Informar historicamente significa buscar narrativas que contem como os fatos ocorreram, versões do passado, para as quais, durante muito tempo, foram utilizados apenas documentos escritos e oficiais. A partir do movimento da Escola dos Annales, essa perspectiva mudou e transformou o fazer historiográfico mais rico. As fotografias jornalísticas, institucionais e afetivas podem ainda mais colaborar para novas narrativas históricas dos eventos militares, de uma forma geral, e dos conflitos, especificamente.

Por fim, as fotografias de nossos pracinhas estão correndo um sério risco quando as novas gerações, influenciadas pela aceleração das informações em redes sociais, negligenciam o passado e se esquecem de guardar a memória de suas famílias. É preciso buscar uma forma de salvaguardar essa memória visual dos nossos soldados, pois essas fotos não são apenas memórias afetivas, são também história. Essa narrativa merece ser contada! 

Referências

- BRUZZO, Cristina. Biologia: educação e imagens. **Educação e Sociedade**, v.25, n.89, p. 13591378, 2004. Disponível em: <www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010173302004000400013&lng=en&nrm=iso>.
- BURKE, Peter. **A Escola dos Annales** – 1929-1989 – A revolução francesa da historiografia. São Paulo: Editora UNESP, 1991.
- CAPA, Robert. **Ligeiramente fora de foco**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- FERRAZ, Francisco César. **Os brasileiros e a Segunda Guerra Mundial**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- GUERRA, Claudia Bucceroni. A disputa pela invenção da fotografia: o papel da comunicação científica na controvérsia entre os inventores. In: PINHEIRO, L.V.P. OLIVEIRA, E.P. **Múltiplas facetas da comunicação e divulgação científicas: transformações em cinco séculos**. Brasília: IBICT, 2012.
- GUERRA, Claudia Bucceroni. **Flutuações conceituais, percepções visuais e suas repercussões na representação informacional e documental da fotografia para formulação do conceito de Informação fotográfica digital**. Tese. Rio de Janeiro: IBICT/UFRJ, 2013.
- HACKING, Juliet. **Tudo sobre Fotografia**. Rio de Janeiro: Sextante, 2012.
- KOSSOVY, Boris. **Fotografia e História**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- MCCAY-PEET, Lori; TOMS, Elaine. Image use within the work task model: Images as information and illustration. **Journal of the American Society for Information Science and Technology**, v. 60, n.12, p. 2416-2429, 2009.
- LE GOFF, Jacques. Memória. In: ROMANO, Ruggiero. **Enciclopédia Einaudi**. v.1, Memória-História. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda. 1984.
- MULLIGAN, Therese. WOOTERS, David. **The George Eastman House Collection Histoire de la Photographie** – De 1839 à nos jours. Köln: Taschen, 2005.
- PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.
- PINHEIRO, Lena Vania Ribeiro; GUERRA, Claudia Bucceroni. Questões Intersdisciplinares da Ilustração Científica e a representação iconográfica como instrumento de Educação Ambiental. In: **Encontro Nacional de Ilustradores Científicos**, 2010, Brasília. Encontro Nacional de Ilustradores Científicos; Catálogo da 3ª Exposição de Ilustração Científica. Brasília: Associação dos Ilustradores Científicos do Centro-Oeste Brasileiro, 2010. p. CD-rom.
- SOUZA, Jorge Pedro. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Chapecó: Argos Editora Universitária/Letras Contemporâneas, 2004.

SZARKOWSKI, John. **Nodos de Olhar**: 100 fotografias do acervo do Museum of Modern Art, New York. New York: The Museum of Modern Art/Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1999.

N. da R.: A adequação do texto e das referências às prescrições da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT) é de exclusiva responsabilidade dos articulistas.

- ¹ Devido às regras de direitos autorais, não serão publicadas aqui as fotografias dos autores citados. No entanto, indicaremos alguns sites onde será possível a visualização dos fotógrafos.
- ² No caso da fotografia analógica. No caso da fotografia digital, há um processo fotoelétrico.
- ³ Para ver os registros de Roger Fenton na Crimeia visite <www.loc.gov/photos/?q=roger+fenton+collection>.
- ⁴ Outros fotógrafos registraram o conflito em menor número de registro e impacto: James Robertson, Felice Beato (famoso por registrar a Rebelião dos Cipayos em 1858) e Carol Szathmari, um fotógrafo amador romeno, cujas fotografias se perderam. (SOUSA, 2004, p.34)
- ⁵ <www.przekroj.pl/work/privateimages/formats/D/2003.jpg>.
- ⁶ Ver <www.loc.gov/collections/civil-war/> . Este acervo da Library of Congress consiste em um imenso acervo iconográfico da Guerra da Secessão com cerca de 15 mil imagens, além das fotografias de Brady e sua equipe.
- ⁷ <www.flickr.com/photos/library_of_congress/9160159658/>.
- ⁸ <www.google.com/culturalinstitute/beta/asset/SgGIXpwIn6Ipcw>.
- ⁹ Para ver mais fotos de Robert Capa, consulte o site da Agência Magnum: <pro.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&VBID=2K1HZO4UDR3VKQ&SMLS=1&RW=1093&RH=498>.
- ¹⁰ Mais fotos de Hoffmann em <www.loc.gov/photos/?q=Heinrich+Hoffmann>.
- ¹¹ <www.bild.bundesarchiv.de/archives/barchpic/search/_1518792674/?search%5Bform%5D%5BSIGNATUR%5D=Bild+183-2008-1016-502>.

Os pracinhas na tela

A representação da Segunda Guerra Mundial no cinema brasileiro de ficção

*Daniel Mata Roque**

Cinema de guerra no Brasil

Ocina é uma ferramenta extremamente poderosa. “O cinema é para nós a mais importante das artes”, disse Wladimir Lênin.

A Segunda Guerra tornou-se 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

* Graduado em Cinema pela Universidade Estácio de Sá (2016) e pós-graduando em Ciência Política pela Faculdade Unyleya. É membro do Corpo de Pesquisadores Associados do CEPHiMEx, conselheiro da ANVFEB, associado honorário do IGHMB e sócio correspondente e secretário executivo da AHIMTB.

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”.

Sangue, amor e neve foi dirigido por Jerônimo Jeberlotti e lançado nos cinemas brasileiros em 1960. 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 uma patrulha lançada por um batalhão da FEB que é atacado por nazistas e sofre uma crise de pânico, abandonando o posto avançado. Reecedos 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, o filme também se encerra com um final feliz. A narrativa dramática busca ressaltar as questões psicológicas em torno da guerra e a difícil relação do civil brasileiro, despreparado, com o conflito e o clima.

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



Figura 1 – Cartaz oficial do filme *Sangue, amor e neve*
Fonte: //blogs.diariodepernambuco.com.br⁶



Figura 2 – Cartaz oficial do filme *A Estrada 47*
Fonte: www.adorocinema.com⁷

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 época.⁸ 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”,⁹ não podemos compreender este como o único gênero do filme. 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 estabelecerem 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”.¹⁰

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”¹¹ 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”¹² 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 prima 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 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 mencio-

na “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”.¹³ 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”.¹⁴ 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



Figura 3 – O tenente Arabutã segura no colo o bebê italiano, falando do futuro (reprodução)

Fonte: acervo do autor

lutar, por bondade, pelo futuro italiano, ameaçado pelos “inimigos”.

Isso é reforçado quando o próprio cartaz do filme¹⁵ 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 se opta por trabalhar com um elenco quase todo desconhecido do grande público.¹⁶ 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”,¹⁷ é fundamental para o filme destacar a nação brasileira e

sua cultura. Embora o veterano autor do livro original e intérprete do personagem se chame Waldir, Arabutã surge como um nome mais brasileiro, capaz de identificar melhor a nacionalidade dos que lutam.

Para concluir a imagem de tragédia gloriosa que é a guerra justa, podemos citar novamente as cenas de arquivo que surgem nos primeiros nove minutos do filme, antes que se inicie a trama dramática. Vemos algumas vezes um soldado ser ferido mortalmente, mas jamais abandonar a luta ou a arma: tomba ainda atirando com sua metralhadora; o inimigo abate aquele homem, mas não aquele grupo inteiro ou o ideal pelo que se luta, é a mensagem clara. Existe na guerra morte e sofrimento, o filme não nega. Mas ainda assim existe o lado certo, que deve chegar às últimas consequências e promover os sacrifícios individuais que forem necessários pelo bem geral e coletivo. A guerra é muito criticada e não o contrário. Os personagens falam na destruição de uma civilização, em milhões de vítimas. Criticam o “inimigo” que iniciou o conflito, mas o tenente sente evidente orgulho em estar combatendo para pôr termo à selvageria, combatendo com o objetivo nobre da paz.

Quando analisamos sob os mesmos critérios o filme *A Estrada 47*, deparamos com cenário diferente. O filme centra seu conflito em um grupo de, por fim, quatro pracinhas, pertencentes ao 7º 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 brasilei-

ro como um homem perfeito e sempre heróico. 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 italiano),¹⁸ 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”.¹⁹ A situação prosaica é afastada neste caso, pois se trata 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 deílico, 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”,²⁰ o que vemos constantemente no filme. Essa própria definição vai entrelaçar, novamente, a visão de drama e guerra do gênero da obra. Em sua primeira fala, quando ainda aparecem imagens de arquivo reais da guerra (outro forte ponto de conexão com *Sangue, amor e neve*, embora *A Estrada 47* utilize muito menos este recurso — apenas nas cenas iniciais e finais — e possua cenas de guerra produzidas para o filme), Guima expressa um grande medo de morrer, lança dúvidas sobre as razões da guerra e revela que se voluntariou 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 irração”²¹ 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 7º 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: 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 mobilizador vai tratar o inimigo, como vimos no exemplo anterior, quase como uma entidade, uma força maligna a ser combatida. Já no modelo pacifista vai ficar claro que se luta contra pessoas, contra outros homens que foram também arrastados inexoravelmente para a irrazão dura da guerra. A “recusa social generalizada à guerra”²² descrita por Teixeira da Silva não está presente apenas em um lado, mas em todos: quando o inimigo alemão surge (os alemães como conjunto só aparecem em duas cenas — apenas uma delas é de confronto direto), o sobrevivente é deserto. Ele também está cansado da guerra. Feito prisioneiro da FEB, acaba um amigo do sol-

dado 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 depara com guerra, neve e com o próprio patriotismo, imposto pelas circunstâncias de propaganda.

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



Figura 4 – Os combatentes brasileiro e alemão mostram as fotos de suas famílias no filme *A Estrada 47*
Fonte: www.festivaldorio.com.br²³

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 herói, 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 de esta história começar e vai continuar a ser travada depois que a história acabar.

Existe, é claro, a “honesta vontade de melhorar o mundo”,²⁴ citada por Teixeira da Silva, da parte dos soldados. O que não existe é este meio, pois a guerra destrói em uma velocidade em 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 guerra, 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 como 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 específica, mas, fica nítido, na metonímia cinematográfica que estes filmes são, um traçado 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 narrar e no foco de cada obra.

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

Em grande parte, os trabalhos, as artes na primeira parte do século XX, privilegiaram os heróis e os grandes homens, depois foram cada vez mais se interessando pelo cotidiano das vítimas e agora estão mergulhados em revelar as torpezas dos perpetradores desses genocídios. Podemos dizer que tanto a história quanto o cinema têm-se dedicado com afinco em tentar entender *a parte obscura de nós mesmos*.²⁵

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. 

Referências

- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus Editora, 2006.
- BARONE, João. **1942: o Brasil e sua guerra quase desconhecida**. 1 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.
- BERGAN, Ronald. **Ismos: para entender o cinema**. 1 ed. São Paulo: Editora Globo, 2010.
- BLAJBERG, Israel. **Estrela de David no Cruzeiro do Sul**. 1 ed. Rio de Janeiro: AHIMTB, 2015.
- LEITE, Sidney Ferreira. **Cinema brasileiro: das origens à Retomada**. 1 ed. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2005.
- MEIRELLES, William Reis. **A guerra como tema no cinema brasileiro**. Londrina: Revista de História e Ensino da Universidade Estadual de Londrina (Paraná – Brasil), 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 Cinematográficos**. 1 ed. Covilhã (Portugal): Universidade da Beira Interior/LabCom, 2010.
- PEREIRA, Wagner Pinheiro. **O Poder das Imagens**. 1 ed. 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). 2 ed. Rio de Janeiro: Elsevier Brasil, 2014.

_____. **Guerras e cinema: um encontro no tempo presente**. Rio de Janeiro: Revista Tempo, 2004.

_____. **O cinema vai à guerra**. 1 ed. Rio de Janeiro: Elsevier Editora, 2015.

Sítio digital <blog.diariodepernambuco.com>.

Sítio digital <www.adorocinema.com.br>.

Sítio digital <www.cinemateca.gov.br>.

Sítio digital <www.sentandoapua.com.br>.

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

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

N. da R.: A adequação do texto e das referências às prescrições da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT) é de exclusiva responsabilidade dos articulistas.

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?** 2 ed. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2014. p. 41.

⁵ Ibid. p. 43.

⁶ //blogs.diariodepernambuco.com.br/diretodaredacao/2015/08/11/a-segunda-guerra-contada-pelas-nossas-lentes/

⁷ www.adorocinema.com/filmes/filme-202584/fotos/

⁸ Sítio digital **blog.diariodepernambuco.com**. Acessado em 17 de setembro de 2016.

⁹ Ibid.

¹⁰ NOGUEIRA, Luís. **Manuais de Cinema II: Gêneros Cinematográficos**. 1 ed. Covilhã (Portugal): Universidade da Beira Interior/LabCom, 2010. p. 9.

¹¹ SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. **Guerras e cinema: um encontro no tempo presente**. Rio de Janeiro: Revista Tempo, 2004. p. 3.

¹² Ibid.

¹³ SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. **Guerras e cinema: um encontro no tempo presente**. Rio de Janeiro: Revista Tempo, 2004. p. 8.

¹⁴ Ibid. p. 5.

¹⁵ Sítio digital **blog.diariodepernambuco.com**. Acessado em 17 de setembro de 2016.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. **Guerras e cinema: um encontro no tempo presente**. Rio de Janeiro: Revista Tempo, 2004. p. 3.

¹⁸ Sítio digital www.adorocinema.com.br. Acessado em 12 de outubro de 2016.

¹⁹ NOGUEIRA, Luís. **Manuais de Cinema II: Gêneros Cinematográficos**. 1 ed. Covilhã (Portugal): Universidade da Beira Interior/LabCom, 2010. p. 23.

²⁰ SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. **Guerras e cinema: um encontro no tempo presente**. Rio de Janeiro: Revista Tempo, 2004. p. 3.

²¹ Ibid.

²² Ibid. p. 4.

²³ www.festivaldorio.com.br/br/filmes/a-estrada-47

²⁴ Ibid. p. 11.

²⁵ SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. **O cinema vai à guerra**. 1 ed. Rio de Janeiro: Elsevier Editora, 2015. p. 113.

Soldado de papel

A representação da FEB nas Estampas Eucalol

*Cristina de Lourdes Pellegrino Feres**

E comum, em tempos de guerra, governos recorrerem à propaganda ideológica para valorizar a preparação bélica das forças armadas e exaltar o soldado, como parte de uma estratégia para despertar o sentimento nacionalista e a construção de mitos políticos em discursos direcionados para o povo. No caso do Brasil, as lideranças políticas também souberam usar em favor delas as propagandas oficiais.¹ Não é de se estranhar que, entre as décadas de 30 e 50, campanhas ligadas a produtos de consumo tenham-se apropriado do discurso oficial para estimular a venda de seus produtos.

No caso em questão, trata-se de entender o contexto de produção das estampas colecionáveis que vinham em forma de brinde com o sabonete e a pasta de dente Eucalol, dedicadas a contar os principais episódios da jornada da FEB (Força Expedicionária Brasileira) na Itália durante a Segunda Guerra Mundial.² Pretendemos verificar, através de uma análise sistemática desses *cards*, a manipulação do imaginário social, em que a dramaticidade do jogo político se manifesta pelo objeto retratado e pela forma como o faz, bem como pelo que omite.³

Este ensaio fundamenta-se na série História do Brasil – História da FEB na Itália, que circulou nos anos de 1945 e 1946. Distribuídas no período de transição que marca o fim do primeiro governo de Getúlio Vargas (1937-1945) e os primeiros meses do mandato político do general Eurico Gaspar Dutra (1945-1950), tentaremos identificar, sob o viés histórico, o propósito das imagens e dos conteúdos descritos no verso da série de *cards*, com 42 imagens confeccionadas para popularizar a campanha brasileira durante os onze meses da FEB na Itália, num momento em que o conflito já havia acabado.

A perfumaria Myrta do Brasil, com sede no Rio de Janeiro, foi pioneira nessa ação promocional. Tudo teria começado quando a perfumaria decidiu fabricar o sabonete Eucalol, que, diferentemente dos demais existentes à ocasião, possuía cor verde, devido à essência de eucalipto. O consumidor, acostumado aos tons branco e rosa, acabou por rejeitar o produto. Então a empresa decidiu lançar estampas colecionáveis como forma de impulsionar as vendas. Para isso, recorreu à impressão em papelão de cartões temáticos, no formato 6x9cm, para estimular o consumo. O material fez tanto sucesso que

* Mestre em História Social (USP/96), pesquisadora do LEER/USP (Laboratório de Estudos sobre Etnicidade, Racismo e Discriminação).



Figura 1 – História da FEB na Itália (Estampas Eucalol)
Fonte: Gorberg, 2000

a série História do Brasil chegou a ser usada como recurso didático em escolas, com temas que evocavam a memória nacional e iam de animais pré-históricos, passando por lendas e índios do Brasil, até outros episódios da cultura nacional. Entre as décadas de 1930 e 1957, as estampas instrutivas totalizaram 54 temas.⁴

Na série sobre a História da FEB, são tratados os seguintes assuntos:

- criação da FEB
- viagem à Itália
- desembarque em Nápoles

- hasteamento da Bandeira
- passagem do 1º escalão para o comando do 5º Exército americano
- os distintivos do 5º Exército americano e da FEB
- visita de Churchill ao acampamento de Tarquínia
- pracinhas entrando na primeira cidade italiana capturada
- visita do Gen Dutra à FEB na Itália
- imprensa no *front*
- missa campal
- mapa das operações de guerra
- pausa na subida para Monte Castelo
- sentinela avançada
- posto de rádio
- suprimentos
- canhão antiaéreo
- hospital de sangue
- hora do rancho
- o inverno e oficiais treinando *ski*
- visita do general inglês sir Alexander
- Gen Mark e Gen Mascarenhas de Moraes assistem a desfile de soldados
- tanques de guerra
- metralhadoras e *bazooka*
- Força Aérea Brasileira
- ação da Engenharia brasileira
- minas como engenhos de guerra
- ataque e tomada de Monte Castelo
- patrulha brasileira aprisionada por alemães
- ataques aéreos alemães
- rendição alemã
- prisioneiros alemães
- material bélico capturado
- padoleiros
- cemitério de Pistoia
- regresso das tropas ao Brasil

- mudança de governo
- eleições
- Dutra como presidente da República

A desmitificação do significado aparente das estampas, no sentido usado por Le Goff, foi essencial para a identificação das imagens além do que está estampado em papel. Isso porque

o documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham o poder.⁵

Por esta razão, as estampas possuem significados que ultrapassam o seu intuito publicitário. Elas foram engendradas historicamente, com significados e simbolismo, para servir de instrumento de propaganda política. Elas remetem às formas de pensamento e às representações visuais que uma sociedade faz de si mesma.

A representação do conflito parece seguir um propósito: mostrar cenários estrategicamente selecionados para valorizar aquele que deveria ser o protagonista da história, escolhido de acordo com a conveniência do momento; no caso, o vencedor do pleito eleitoral de dezembro de 1945, o Gen Eurico Gaspar Dutra.

Embora, do ponto de vista temático, predominem as representações gráficas e textuais do conflito de forma cronológica — incluindo cenas do combate e do quotidiano da guerra —, cinco delas destacam-se pela abordagem que estabelece, não ocasionalmente, o vínculo com os acontecimentos políticos vigentes: a visita de Getúlio Vargas ao navio na partida das tropas, a visita do general Du-

tra (na ocasião ministro da Guerra) à Itália, a deposição de Vargas, as eleições presidenciais que escolheram Dutra como presidente e o início de seu governo, em janeiro de 1946.

A escolha da temática da FEB em um momento tão sensível da história nacional, após 15 anos de ditadura Vargas, de certa forma favorecia a imagem de seu sucessor — Eurico Gaspar Dutra — ao explorar a vitória dos Aliados e do retorno vitorioso ao Brasil da Força Expedicionária Brasileira: uma estratégia para enaltecer a FEB pelo seu organizador. Já no primeiro *card*, que trata da criação da FEB, em 9 de agosto de 1943, esta ideia fica explícita:

Declarada a guerra ao Eixo, tornou-se necessário enviar forças militares para combater o inimigo, na Europa. Ao então ministro da Guerra, Gen Eurico Dutra, coube a incumbência de organizar a Força Expedicionária Brasileira, tropa selecionada do nosso Exército e que se tornou mundialmente famosa como FEB.

Com o panorama de pós-guerra, o país vivia um momento de instabilidade política, e as *Estampas Eucalol* contribuíram para referendar o novo governo.

Ao contrário do que se poderia supor, a série que começa com a criação da FEB pelo então ministro da Guerra, general Eurico Gaspar Dutra, não termina com a cena da chegada das tropas ao Brasil. Como justificar o registro iconográfico de acontecimentos posteriores a esse fato se não houvesse outros interesses implícitos?

Para completar a mensagem, os textos de caráter nacionalista descritos nos versos das imagens foram construídos para exaltar o sentimento de nação e fortalecer a ima-

gem de Dutra como o “Salvador da Pátria”. Nessa “teatrocacia”, em que a dramatuidade faz parte do poder (BALANDIER, 1982), pretende-se seduzir a população pela adesão emocional, muito cara em tempos de disputas políticas, como a que cercou a sucessão de Vargas.

Aqui cabe um reconstituir o contexto histórico. Em 1945, enquanto transcorriam, em solo europeu, os últimos e dramáticos episódios da guerra, no Brasil, uma turbulência política culminaria com a deposição de Getúlio Vargas, após 15 anos no poder. Ao se promulgarem eleições, ainda em fevereiro do ano referido, o ditador colocava a candidatura de Dutra como alternativa. Ela foi anuncida oficialmente em 27 de julho de 1945, um

dia antes da chegada do primeiro escalão da FEB ao Rio de Janeiro. Registros históricos dão conta de que Getúlio era a personalidade mais aclamada nas ruas. Para tirar dividendos do episódio, Dutra não se furtava à oportunidade de comparecer a todas as festividades relacionadas ao retorno dos pracinhas.

O tom patriótico dos textos que trazem a explicação reforça as versões do discurso oficial dos acontecimentos e favorece o poder constituído com a intenção de manipular o imaginário social dos indivíduos. Não fosse por isso, por que razão haveria uma estampa (**Figura 3**) para registrar a visita de Dutra à FEB na Itália, em 24 de novembro de 1944, ocasião em que, segundo o texto, teria aprovado o distintivo da cobra fumando? Afinal,



Figura 2 – Visita oficial de Dutra ao acampamento da FEB na Itália

Fonte: laeti.photoshelter.com

Comentário da autora: Esta foto inspirou a estampa da Figura 3.



Figura 3 – Visita do Gen Dutra (Estampas Eucalol)

Fonte: Gorberg, 2000

esse era um argumento popularmente divulgado e que traduzia, de certa forma, a coragem das tropas brasileiras e, por indução, valorizava o seu criador. Sobre esta visita, informa a estampa:

A FEB recebeu também a visita do ministro Eurico Dutra. A gravura mostra o momento em que o ministro da Guerra aprova o distintivo da “cobra fumando”. Em uma homenagem ao Brasil, os generais do Exército das Nações Unidas entregaram-lhe o comando das operações, durante a sua estadia.

O desfile de tanques pelas ruas foi a imagem usada para retratar a estampa que traz como tema a mudança de governo em 29 de outubro de 1945, em uma analogia à ditadura que reinara e da qual Dutra participara. A gravidade da situação não passa desperce-

bida e é assim registrada na estampa intitulada *Mudança de Governo*, nº 4 da Série 255:

Em 29 de outubro de 1945 foi deposto o presidente Vargas – Para evitar que perdurasse a situação em que se encontrava o País, as forças armadas irmanadas, no dia 29 de outubro de 1945, depuseram o Presidente Getúlio Vargas, que foi substituído pelo Dr. José Linhares, Presidente do Supremo Tribunal Federal.

Durante sua campanha, Dutra não se apresentava como candidato do Exército, mas “do povo, das verdadeiras forças da democracia”,⁶ e o pleito era uma validação do processo, a ponto de ter sido merecida uma estampa, quando a FEB já não existia mais. Ao fazer este registro iconográfico, a empresa de sabonete promovia seu produto em con-



Figura 4 – *Mudança de governo* (Estampas Eucalol)
Fonte: Gorberg, 2000



Figura 5 – *Novamente eleições* (Estampas Eucalol)
Fonte: Gorberg, 2000



Figura 6 – Presidente da República (Estampas Eucalol)

Fonte: Gorberg, 2000



Figura 7 – Foto oficial da posse do presidente Dutra

Fonte: Agência Brasil

sonância com a veiculação de informação que colaborava com o sistema político vigente.

Dutra havia prometido governar como um civil. Não por acaso que o general de carreira tem sua imagem estampada no último *card* com trajes civis (**Figura 6**), fato que se contradiz com a foto oficial de sua posse, ocorrida em 31 de janeiro de 1946, em que se faz registrar fardado (**Figura 7**), embora tivesse entrado para a reserva dois dias antes.

Conservador, o governo Dutra revelou, desde os primeiros dias, sua face antivarguista, com a tentativa de bloquear o retorno de seu antecessor ao poder. Talvez por isso, Vargas é retratado de perfil em uma única estampa (**Figura 9**) da série da FEB.

O conjunto das gravuras impressas nas Estampas Eucalol foi, em grande parte, inspi-

rado em registros fotográficos, mas, diferentemente de outras séries da marca, a da FEB não tem assinatura de artista gráfico. Se a reprodução de imagens pela fotografia já é um sacrilégio no sentido descrito por Benjamin, para quem “fixar efêmeras imagens de espelho não é somente uma impossibilidade,”⁷ o que dizer do critério que levou à seleção de imagens vistas pela lente do fotógrafo e transformadas em gravuras? Somente aquelas que não entravam em confronto com o poder estabelecido foram escolhidas.

À exceção dos comandantes, cujas características pessoais são precisas — Churchill, general alemão Otto Fretter Pico, Gen Mark Clark e Gen Mascarenhas de Moraes (**Figuras 10 e 11**) —, os soldados são ali retratados como anônimos. Traços indefinidos,



Figura 8 – Visita de Vargas ao navio General Mann, que levou o primeiro escalão da FEB à Itália (Rio de Janeiro, 2 de julho de 1944, fotógrafo não identificado)

Fonte: Segundaguerra.org

sem expressão, fazem deles uma massa, desprovida de individualidade (**Figuras 12 e 13**).

Apesar de, até o presente momento, não se terem obtido informações que permitam identificar a autoria dos textos explicativos no verso — e nem tampouco a data exata acerca de quando começaram a circular as estampas —, fica nítido que o enfoque político foi mais acentuado nos últimos *cards*, contemporâneos à gestão Dutra. Essa produção reforça a tese da mercantilização da memória da FEB, tema em cena no momento, ter sido apropriada para estimular a venda de produtos de higiene. Como série, a cenografia da guerra tem um roteiro planejado, sem lugar para o improviso.



Figura 9 – *A bordo do transporte* (Estampas Eucalol)
Fonte: Gorberg, 2000

Certamente, não foi aleatoriamente que se deu a escolha do tema para ilustrar um artefato cultural. Sem entrar na discussão sobre o mercado de consumo e o perfil do consumidor desses produtos de higiene, é inegável que, embora fora do poder, a figura de Vargas ainda gozava de prestígio entre os trabalhadores. Logo, é de se supor que a tentativa de popularizar a imagem de Dutra, através das estampas, obedeceu a uma lógica de apropriação do tema pela indústria, que evitava o confronto com o poder recém-estabelecido.

Entendo que esta foi a forma encontrada pelos fabricantes para vender sabonete, aproveitando-se do impacto da chegada dos



Figura 10 – Visita de Churchill (Estampas Eucalol)
Fonte: Gorberg, 2000



Figura 11 – Passagem do 1º Escalão para o Comando do 5º Exército (Estampas Eucalol)
Fonte: Gorberg, 2000

Comentário da autora: Incorporação da FEB pelo 5º Exército americano, com destaque para o general Mark Clark, ao centro, e Mascarenhas de Moraes, à direita.



Figura 12 – Hora do rancho (Estampas Eucalol)
Fonte: Gorberg, 2000

Comentário da autora: Pracinhas são retratados sem expressão facial nesta estampa.



Figura 13 – Pausa na subida para Monte Castelo (Estampas Eucalol)
Fonte: Gorberg, 2000

combatentes em um momento político marcado pela crescente pressão das forças democráticas que se opunham ao Estado Novo.

Não estava em questão — e nem interessava aos produtores da série — demonstrar que Dutra havia sido responsável pela dissolução da FEB ainda em solo italiano, impedindo que fosse mantida na Europa, conforme desejavam os Estados Unidos. E ainda como ministro da Guerra, Dutra não se furrou em determinar que as unidades da FEB fossem realocadas às atividades que exerciam antes da guerra. Este mesmo homem, que se apressou em desmobilizar as tropas expedicionárias — talvez por temer que se constituíssem em uma força leal a Vargas⁸ —, aparece meses depois associado, positivamente, a tais tropas nas estampas, em um nítido controle da representação em favor de sua imagem. Não se pode esquecer que, nesse momento, continuava a censura por parte do DOPS (Departamento de Ordem Política e Social), como aparato repressivo do Estado. Logo, quem ousasse criticar seria censurado.

Na estampa intitulada *Regresso* (Figura 14), constatamos uma cena de glória e heroísmo, em que ,a tropa vitoriosa é recebida de forma festiva pela população:⁹

Os pracinhas cheios de glória voltam ao Brasil. A maior manifestação pública já registrada no país teve lugar quando os nossos pracinhas voltaram da Europa. Massa compacta do povo acudiu às ruas centrais da cidade para dar as boas-vindas aos heróis, que regressavam vitoriosos, inscrevendo outro episódio glorioso, na já gloriosa “Historia do Brasil”.

Essa imagem de heróis, que se apropria das comemorações que se referiam à exalta-



Figura 14 – *Regresso* (Estampas Eucalol)

Fonte: Gorberg, 2000

Comentário da autora: Estampa retrata desfile da primeira leva dos pracinhas, pelas ruas do Rio de Janeiro, em 18 de julho de 1945.

ção da FEB e seus feitos na Itália, não corresponde ao ato da desmobilização dos pracinhas ainda em solo europeu e a quem só foi permitido usar os uniformes e emblemas da FEB durante oito dias após a chegada.

A célebre imagem do desfile de retorno das tropas no Rio de Janeiro — que recebeu grande cobertura pela imprensa nacional durante a volta do primeiro escalão e que, por uma lógica temática, deveria coroar o encerramento da série de estampas — não é um equívoco, mas esconde uma intenção: a de ser uma ferramenta publicitária que se apropriou do discurso oficial e, ao fazê-lo, contribuiu para reforçá-lo. Não à toa, o último *card*

(Figura 6) traz como registro o texto intitulado “Eleito Presidente da República o general Eurico Gaspar Dutra”:

Sucedendo ao Sr. Getúlio Vargas, que governou de 1930 a 1945, foi eleito o general Eurico Gaspar Dutra, ex-ministro da Guerra, organizador da Força Expedicionária Brasileira, e que deverá governar o País até 1950.

Importante considerar que o presidente recém-eleito — este mesmo que não desenvolveu uma política de reintegração do pracinha à sociedade e que, até pouco tempo, fazia parte de um governo que controlava o conteúdo das notícias através do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), extinto em 25 de maio de 1945 — permitiria a veiculação de uma campanha para estimular o consumo de

produtos de higiene, tendo como apelo midiático a imagem das tropas brasileiras quando o conflito já acabara, sem que houvesse a anuência do governo vigente. A menos que a mensagem subliminar contrariasse o discurso oficial.

Nesse sentido, a série da FEB nas Estampas Eucalol tem muito a dizer do Brasil pós-guerra. Mais do que uma ferramenta de estímulo ao consumo, adotada pela empresa Myrta, ela é resultado de uma “montagem” da história, em que a valorização da memória recente foi apropriada por aqueles que estavam interessados em vender o seu produto e, certamente, foi liberada pelos aparatos censores por servir para referendar o poder político vigente no período imediato do pós-guerra. **[REB]**

Referências

- ABREU, Alzira [et al]. **Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro**. 3. ed. Rio de Janeiro: FGV/CPDOC, 2009. [Internet] Disponível em: <www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/dutra-eurico-gaspar>. Acesso em: 21/05/2017
- BALANDIER, Georges. **O poder em cena**. Brasília: Universidade de Brasília, 1982.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- CARNEIRO, Maria Luísa Tucci. Colecionando heróis e inimigos: álbuns, panfletos e manuais de propaganda durante o Governo Vargas (1930-1945). In: RODRIGUES, Alberto Peña e PAULO, Heloisa (Org.). **A Cultura do Poder: A propaganda nos Estados Totalitários**. 1ed. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2016, v. 1, p. 115-144.
- FERRAZ, F.C. **A guerra que não acabou: a reintegração social dos veteranos da força expedicionária brasileira (1945-2000)**. Londrina: Eduel Campus Universitário, 2012.
- GORBERG, Samuel. **Estampas Eucalol**. Rio de Janeiro: Samuel Gorberg, 2000.
- KOSSOV, Boris. **Fotografia & História**. 2ª. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- LE GOFF, Jacques (org.). **Memória-história**. 4. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

RÉMOND, RENÉ. **Por uma história política** (org). Rio de Janeiro: Editora UFRJ/Fundação Getúlio Vargas, 1997.

RIZZO, Wagner A. **Fina(s) estampa(s): o suporte representacional das Estampas Eucalol na encenação cotidiana brasileira e na memória publicitária nacional: 1ª metade do século XIX – tempo presente**. Tese (Doutorado em História). Brasília: Universidade de Brasília, 2009.

N. da R.: A adequação do texto e das referências às prescrições da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT) é de exclusiva responsabilidade dos articulistas.

- ¹ Sobre como o uso da cultura serve para sustentar mitos políticos e o papel da propaganda na exaltação de líderes políticos e legitimação de suas ações, ver CARNEIRO, Maria Luisa Tucci. Colecionando heróis e inimigos: álbuns, panfletos e manuais de propaganda durante o Governo Vargas (1930-1945). In: RODRIGUES, Alberto Peña e PAULO, Heloisa (Org.). **A Cultura do Poder: A propaganda nos Estados Totalitários**. 1ed. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2016, v. 1, p. 115-144.
- ² A Força Expedicionária Brasileira foi criada em novembro de 1943, pelo então ministro da Guerra do governo Vargas, Gen Eurico Gaspar Dutra, após o Brasil declarar guerra ao Eixo.
- ³ Sobre como o poder se transforma em busca da legitimação ver BALADIER, Georges. **O poder em cena**. Brasília: Universidade de Brasília, 1982.
- ⁴ GORBERG, Samuel. **Estampas Eucalol**. Rio de Janeiro: Samuel Gorberg, 2000.
- ⁵ LE GOFF, Jacques (org.). **Memória-história**. 4. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1996, p.545.
- ⁶ Verbete: DUTRA, Eurico Gaspar in ABREU, Alzira et al. **Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro** – 3.ed. Rio de Janeiro: FGV/CPDOC, 2009. Disponível em: <www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/dutra-eurico-gaspar>. Acesso em: 21/05/2017.
- ⁷ BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986, p.93.
- ⁸ Segundo tese de Ferraz, os cidadãos comuns convertidos em soldados também não eram bem vistos pelos oficiais de carreira do Exército em função da experiência que aqueles adquiriram na guerra. Sobre isso, diz o autor: “(...) o incômodo que representava para o ‘exército de Caxias’ esse novo tipo de exército, o ‘exército da FEB’, mais liberal e democrático; o receio de que os oficiais febianos pudessem tornar-se o fiel da balança político-eleitoral; mas, principalmente, o temor de que os praças expedicionários, entre os quais Vargas desfrutava de grande popularidade, pudessem apoiá-lo e empolgar a população para soluções diferentes daquelas do pacto conservador das elites políticas para a sucessão de Vargas”. (FERRAZ: 2012, p. 15).
- ⁹ Sem terem sido submetidos a exames médicos ou psiquiátricos em seu retorno, e sem o devido amparo e ferramentas de reinserção social, houve um choque de realidade. Da noite para o dia, os pracinhas deixavam de ser soldados e deviam voltar à vida anterior à guerra como se nada acontecera. Em muitos casos, faltavam-lhes até recursos para comprar o bilhete de trem da capital federal daquela época, o Rio de Janeiro, a suas cidades de origem. Um contexto muito diferente do narrado.

O imaginário e o real na fala dos pracinhas

Uma análise linguística

*Simone Tostes**

Introdução

A investigação de eventos de fala é uma oportunidade privilegiada de acessar a mente humana. Isso decorre do fato de que, ao contrário do discurso escrito, planejado e pré-organizado, a fala espontânea é a concretização de pensamentos, emoções e impressões que, por vezes, ficam encobertos na modalidade escrita do discurso.

Segundo Castilho (2010), a língua falada

documenta simultaneamente os dois momentos fundamentais da linguagem: o momento de planejamento, pré-verbal, de caráter cognitivo, e o momento de execução verbal, de caráter sociointeracional. (p. 215)

Esse mesmo autor ressalta que,

[n]a língua falada, tudo “vai para o ar”, por assim dizer, fazendo dessa modalidade uma fonte preciosa para a identificação dos processos estruturantes da língua [...]” (Castilho, op. cit, p. 216)

Ao acessar o discurso de dois ex-pracinhas da Segunda Guerra Mundial, percebe-se que algumas escolhas do modo verbal — indicativo ou subjuntivo —, ainda que supostamente contrariem princípios previstos na descrição tradicional, na verdade espelham a situação de proximidade que o falante tem com os eventos e situações narrados.

Dentro desse esquema, confirma-se o postulado funcionalista de que o significado de enunciados é mais do que o resultado do cálculo dos seus constituintes, o que remete necessariamente ao contexto e ao momento da fala. Sendo assim, a língua falada é o resultado da representação icônica da realidade na mente do falante. Sem esse entendimento, usos inesperados como os que estudamos seriam considerados agramaticais.¹

Chamam a atenção do linguista atento à lógica gramatical determinados usos aparentemente “inexplicáveis”. Inscrevem-se nessa categoria enunciados que contrariam a lógica que distingue o real do imaginário, o possível do impossível. Des-

* Ten Cel QCO (Magistério, Língua Inglesa; EsAEx/93; EsAO/99), mestre em Linguística (UFRJ/98), doutora em Linguística (UFRJ/05). Atualmente, serve no DECEX.

se modo, usos do indicativo para descrever fatos hipotéticos no passado, impossíveis de se concretizarem, seriam uma contravenção à norma prescritiva que estabelece graus de codificação de hipóteses num *continuum* que vai do real, passa pelo provável até chegar ao irreal.

Isso posto, coloca-se a seguinte pergunta de pesquisa para estudo, análise e conclusão:

Uma vez que o modo indicativo descreve o que é real, o que indica seu uso em enunciados que descrevem ou relatam o irreal?

Fundamentação teórica

Modo verbal e Teoria dos Atos de Fala

Os enunciados podem ser subdivididos em *modum* (modo) e *dictum* (dito). O modo é a avaliação que o falante faz sobre o dito. Assim sendo, existem três modos na língua portuguesa: o indicativo, o subjuntivo e o imperativo. De maneira simplista, o indicativo refere-se a fatos reais; o subjuntivo, a fatos irreais, e o imperativo a um fato irreal que vai acontecer por força do ato da fala. Castilho (2010) apontou que a escolha do modo verbal constitui-se, por si só, em um ato de fala:

[...] a teoria dos atos de fala [...] separa cuidadosamente os conteúdos proposicionais e os usos que deles podemos fazer: um dos usos que ela estuda é a asserção, pela qual damos fé de que aquele determinado conteúdo se realiza no mundo; outro é a construção de situações imaginárias que não precisam corresponder pontualmente com aquilo que acontecer no mundo, mas podem ser úteis como exercícios do pensamento; outra ação ainda, bem diferente da asserção e da suposição, é a ordem. (p. 438)

Na distinção que faz entre os modos indicativo e subjuntivo, que chama de *conjuntivo*, Said Ali (1964) ressalta que o termo *subjuntivo* não exprime com exatidão o real significado desse modo. Salienta ainda que, já no século XVI, os usos do modo subjuntivo não se restringiam a orações subordinadas, mas ocorriam principalmente em orações principais, sendo este, na verdade, seu uso mais antigo. Convém ainda destacar que a simples oposição entre os dois polos realidade/certeza e irreabilidade/dúvida não são suficientes para dar conta da função do subjuntivo.

Teoria dos Atos de Fala

De maneira bastante simplista, a Teoria dos Atos de Fala pressupõe que realizamos coisas ao utilizarmos a linguagem. Dessa forma, Austin (1962) destaca que dizer é mais do que declarar ou afirmar; trata-se de, efetivamente, realizar uma ação. Austin² foi um filósofo da linguagem. Na Teoria dos Atos de Fala, propõe que todo ato locucionário (o dizer, especificamente) realiza um ato *ilocucionário*. O ato locucionário é, por definição, realizado pela fala. Existem também os atos ilocucionários; equivale a dizer que são aqueles que “têm a força”, isto é, realizam determinada função da linguagem. Entre os atos ilocucionários listados por Austin, está a *declaração*, onde se inscrevem os enunciados considerados na presente análise. As declarações podem apresentar diferentes forças ilocucionárias, tais como o relato de experiência e o relato de opinião. É importante frisar que o ato ilocucionário inclui a intenção do falante. Afinal,

Faz uma grande diferença saber se estávamos advertindo ou simplesmente sugerindo, ou, na realidade, ordenando, se estávamos estritamente prometendo ou apenas anunciando uma vaga intenção, e assim por diante. (p. 88)

O autor destaca que, por muito tempo, houve confusão ao explicar-se um ato ilocucionário como ato locucionário. Austin então enfatiza que, há alguns anos, tem-se percebido que

a ocasião de um proferimento tem enorme importância, e que as palavras utilizadas têm de ser até certo ponto “explicadas” pelo “contexto” em que devem estar ou em que foram realmente faladas numa troca linguística. (p. 89)

O grande diferencial da Teoria dos Atos de Fala para este estudo consiste em que determinados atos ilocucionários somente podem ser compreendidos em referência ao contexto em que são proferidos. Por exemplo, sabemos que uma pessoa insinua determinada coisa sem, contudo, caber utilizar o verbo correspondente ao resultado de seu ato locucionário. Portanto, não faz sentido dizer *Eu insinuo que o chefe está errado* para realizar o ato de fala implicado no proferimento. Isso se explica pelo fato de que o ato ilocucionário de insinuar localiza-se em um terreno alheio ao ato locucionário em si; pode ser explicado por um efeito produzido a partir de determinada habilidade.

Assim, é imperioso que o cálculo do significado final dos proferimentos leve em conta os elementos implicados no contexto, tais como a situação em que se realizam, quem emite o enunciado, em que condições

o enunciado é proferido, o grau de envolvimento do falante com aquilo que apresenta por meio do discurso e assim por diante.

Outro conceito que Austin (1962) apresenta em sua teoria é o princípio de que todo ato de fala deve obedecer a determinadas condições de felicidade. Assim, para que um ato seja considerado “feliz”, ou bem-sucedido, deve atender aos requisitos indicados para alcançar seu valor ilocucionário. Austin associa esses requisitos às “circunstâncias adequadas” em que o enunciado é realizado. (p. 30). O autor denominou esses requisitos de “doutrina das infelicidades.” Assim, de maneira geral, ao relatarmos uma experiência vivida ou apresentar impressões ou opiniões, é fundamental que o falante esteja sendo sincero, por exemplo. Por exemplo, se o falante profere *Este livro é bom* sem o ter lido, ele torna o ato de fala, que tem força ilocucionária de opinião, nulo, pois fere uma das “condições de felicidade”, para uma declaração opinativa — a de ser verdadeiro o conteúdo do proferimento.

A gramática funcional

Para Aristóteles, a linguagem ilustra o pensamento; a linguagem, por sua vez, reflete o pensamento. Esse conceito foi adotado pelos funcionalistas, para quem a linguagem é um processo icônico, que pode representar uma época, uma cultura, um indivíduo. Ao realizarmos funções que exprimem *condição*, normalmente fazemos uso de duas conjunções mais recorrentes na nossa língua: *se* e *caso*; há ainda ocorrências em que os usuários da língua apresentam as duas contiguamente, gerando construções *se caso*.

Podemos citar como exemplo uma construção do tipo “*Se caso João vier, vamos sair para jantar*”. Observe que à justaposição dessas conjunções impõe-se uma ordem invariável uma vez que o enunciado “**Caso se João vier, vamos sair para jantar*” soaria estranho aos ouvidos dos falantes da língua portuguesa. Seria outro exemplo de enunciado agramatical, que deve ser objeto de outro estudo.

Gryner (1998) sintetizou os três casos clássicos de condicionais no português do Brasil. Os exemplos a seguir exibem três situações que os ilustram:

- C1: Se ele **chega** na hora, embarca.
- C2: Se ele **chegar** na hora, vai embarcar/embarcará.
- C3: Se ele **chegasse** na hora, embarcaria.

Para a autora, a escolha da forma verbal que acompanha a conjunção *se* reflete uma graduação no que se refere à possibilidade de ocorrência da oração principal: C1 representaria uma chance real de concretização do fato expresso na oração subordinada; C2 ilustraria uma possibilidade potencial de realização do fato ilustrado na oração principal, e C3 demonstraria uma situação irreal, uma vez que a frase da oração principal não tem mais possibilidade de se concretizar.

O estudo realizado por Gryner (op. cit.) conseguiu demonstrar que, em amostras de fala espontânea, em que o falante não realizou um planejamento prévio, seja por meio de texto escrito ou por meio de roteiro de tópicos a serem seguidos, as três categorias têm frequência diferenciada, sendo C1 a forma mais comum, C2, a for-

ma com frequência intermediária, e C3, a forma mais rara de apresentação.

Essa distribuição da frequência de ocorrências remete, segundo a autora, ao conceito de *marcação linguística* (Givón, 1995), segundo o qual estruturas linguísticas mais “custosas” para processar no cérebro são menos frequentes, ao passo que as menos complexas são as mais usuais cotidianamente. Diante dessa perspectiva, é correto admitir que C1 (*chega*) é *menos marcado* e, portanto, mais frequente do que C2 (*chegar*). Já C3 (*chegasse*) representaria o modo mais complexo de expressão de uma condição, sendo, portanto, *mais marcado* do que C1 e C2. C1 e C3 estariam, então, nas extremidades do *continuum*, representando, respectivamente as formas menos marcada e mais marcada.

O “custo” no processamento das condições refere-se à escolha da forma verbal (C1 com morfema 0 – sem alterar a forma de indicativo do verbo); C2 com verbo terminando em *-r* (futuro do subjuntivo) e C3 com final em *-sse* (imperfeito do subjuntivo). Além disso, existe uma distância no pensamento do falante expressa pelos conceitos de real e irreal, estando o primeiro mais próximo da mente do falante, e o segundo, mais distante.

Gryner (op. cit.) sintetiza a graduação expressa na gramática da seguinte maneira:

[...] a forma menos complexa – PI – [presente do indicativo] com morfema zero, é não marcada e se opõe às formas – FS e IS – [futuro do subjuntivo e imperfeito do subjuntivo], crescentemente mais complexas, que são marcadas pelos morfemas (-r) e (-sse). (p. 147)

No que concerne ao aspecto da marcação linguística, a autora estabelece a distinção entre o real e o irreal no imaginário do falante:

A forma estruturalmente menos complexa – PI – refere-se aos eventos *reais*, que são os menos marcados e mais frequentes na comunicação; os dois níveis de maior complexidade formal – FS e IS – correspondem aos eventos *não-reais* (não realizados e/ou não realizáveis), que são os mais marcados e menos frequentes na comunicação. (p. 147-148)

É importante notar que a diferença entre as formas verbais da oração subordinada está na representação mental que o falante tem do evento enunciado. Assim, eventos do tipo C1 representam situações reais, que efetivamente ocorrem ou ocorreram. Na outra extremidade, situações irreais ou impossíveis são codificadas como C3. Gryner (op. cit.) é categórica ao afirmar que essas duas estruturas são “cristalizadas” para expressar o real e o irreal, respectivamente. Entretanto, as ocorrências nas falas dos ex-pracinhas aparentemente contradizem essa asserção.

Metodologia

Para este estudo, seguimos o paradigma qualitativo de pesquisa científica. Em oposição à tradição de investigação quantitativa, a pesquisa qualitativa não pretende chegar a conclusões a partir da generalização estatística dos fenômenos para compor leis universais. Em vez disso, ocupa-se em estudar detalhes de uma situação específica. Outra característica desse tipo de pesquisa é lidar com uma análise hermenêutica dos dados co-

letados. Nesse tipo de análise, o pesquisador interpreta o objeto segundo seu ponto de vista, inculcado de valores, referências culturais e crenças (Appolinário, 2011, p. 145).

Quanto à finalidade, trata-se de uma pesquisa básica ou pura, cujo objetivo é o avanço do conhecimento teórico sobre o fenômeno estudado e, portanto, não resulta em uma proposta de aplicação prática para a realidade. Em relação ao tipo, convém destacar sua natureza puramente descritiva, de maneira que o investigador não interfere na realidade dos fatos que se apresentam. No que concerne à origem dos dados, constitui-se em pesquisa de estratégia documental uma vez que os dados são oriundos de gravação em vídeo, sendo este o documento de consulta que serve para atestar e ratificar os achados desta investigação.

Coleta de dados

A pesquisa considerou o trecho de uma entrevista gravada em vídeo disponível na rede mundial de computadores por meio do canal Youtube (Collela, 2011). A entrevista, com duração de aproximadamente nove minutos, mostra dois ex-pracinhas da FEB, os senhores Geraldo Tavares³ e Joaquim Borges de Souza, residentes em Ribeirão Preto-SP, com 90 e 89 anos de idade, respectivamente, à época da entrevista, realizada em 2010.

A identidade de um dos entrevistados foi confirmada por fontes do Arquivo Histórico do Exército. O senhor Tavares, então cabo Tavares, foi identificado como um dos componentes do primeiro contingente a ser deslocado para a Itália, em julho de 1944, retornando em julho de 1945. Já o senhor Joa-

quim de Souza não teve seu nome registrado nos documentos históricos daquela instituição. Um dos motivos que dificultaram o acesso a informações do outro entrevistado foi a falta de dados adicionais além de seu nome.

Existem almanaque com os nomes de todos os militares envolvidos na Segunda Guerra, alguns dos quais organizados por ano de deslocamento para a campanha, outros organizados por postos (oficiais) ou graduações (praças), em sua maioria em arquivos impressos, o que dificulta a busca minuciosa em curto espaço de tempo. Essa foi uma das limitações encontradas pelo presente estudo, que liga a teoria linguística a dados de história militar: por vezes, informações importantes, que agregariam valor à pesquisa, estão inacessíveis ou se perderam no tempo.

O vídeo foi selecionado para análise por conter elementos que permitem classificá-lo como uma situação real de fala, em que os falantes expressam livremente seus pensamentos, sem seguir um roteiro e sem ensaio. Isso fica evidente nas várias estratégias evidenciadas de manutenção do turno, passagem consentida e assalto ao turno. Além disso, existem indícios de que a fala vai sendo planejada à medida que é expressa, o que, por vezes, fica espelhado nos alongamentos das vogais finais de algumas palavras. Essas características ilustram os aspectos de fragmentação, apontados por Chafe (1982) para tipificar o discurso falado.

Outro conceito elaborado pelo autor diz respeito ao *envolvimento na língua falada*, em oposição ao *afastamento da língua escrita*. Chafe (1985) estabelece, portanto, três níveis de envolvimento: (1) do falante consigo mesmo; (2) do falante com o ouvinte e (3) do

falante com o assunto. O primeiro e o segundo casos refletem-se no predomínio do uso de pronomes de primeira e segunda pessoas do singular, respectivamente. Já o terceiro reflete um envolvimento com o assunto e se aproxima a ponto de utilizar estratégias como exagero, exclamação, presente histórico, citações diretas e vocábulos como “mesmo” e “realmente”.

O entrevistador, embora esteja presente, não se pronuncia durante a realização da gravação, mas é claramente a pessoa a quem ambos os interlocutores se dirigem no momento da fala. Conclui-se que se trata de um relato livre de duas pessoas sobre experiências vividas no período da Segunda Guerra Mundial. Em nenhum momento do segmento analisado, os entrevistados são interpelados ou interrompidos pelo entrevistador para comentários ou pedido de esclarecimentos. É de se supor que o vídeo tenha sido gravado pelo próprio Collela, uma vez que o autor da postagem se identifica como graduado em Cinema.

Realizada a transcrição das sentenças, constatou-se que os enunciados que representam condições são realizados de diferentes maneiras. Além disso, algumas ocorrências do modo indicativo em situações distantes no passado seriam aparentemente inexplicáveis uma vez que o subjuntivo seria o modo verbal que descreve acontecimentos improváveis de se concretizarem — o irreal.

Dessa forma, realizou-se a análise de base qualitativa, em que foram destacados os enunciados que expressam condições para classificá-los e analisá-los à luz da abordagem funcionalista e da Teoria dos Atos de Fala. Após essa fase, buscaram-se na litera-

tura estudos sobre orações condicionais e modos de expressão da realidade que explicassem o uso tão singular do modo indicativo para expressar uma condição impossível de se realizar.

Análise dos dados

O foco de análise desta pesquisa concentra-se na interpretação de enunciados que representam a imaginação do que não se realizou ou do que não é mais possível de acontecer — são representações do irreal, imaginário, portanto. As sequências que merecem destaque na presente análise são as transcritas a seguir, divididas em duas categorias:

Irreal com conectivo

- (a) **Falante 1:** [...] Porque se ficar em pé,
ah, _ [assalto ao turno]
- (b) **Falante 2:** Ela pega. Se não *pega*, o
inimigo pega a gente.
- (c) **Falante 2:** Ele já (es)tava todo minado;
eles tinham minado ele porque
ali se ali qualquer um *pusesse* a mão
ali, *explodia* tudo [...].
- (d) **Falante 2:** Mas se o companheiro
morre ali, (vo)cê *segue* pra frente,
(vo)cê “num” vai parar pra tomar
conta dele não.

As construções (b) e (d) configuram períodos compostos por subordinação com conjunção condicional *se*. São exemplos categóricos de eventos não realizados e impossíveis de se realizar haja vista que os falantes encontram-se distantes no tempo e no espaço em relação às situações narradas. Ainda assim, o Falante 2 elege a forma de condicional C1 (*Se*

ele **chega** na hora, embarca), que abordamos no início deste trabalho, onde as duas cláusulas — a oração principal e a subordinada (com a conjunção *se*) — se realizam com verbos no presente do indicativo.

Em princípio, essas ocorrências aparentemente contrariam os achados de Gryner (1998), que apresenta a cristalização das formas de representação do *real* e do *irreal*, isto é, trata-se de aparente subversão às formas reconhecidas e recorrentes na língua falada. É, no entanto, a própria autora quem desata o suposto nó que se formou com essas ocorrências ao evocar princípios da teoria funcionalista de análise linguística.

A autora resolve o aparente paradoxo ao se referir às atitudes dos falantes em relação aos eventos narrados. Gryner (op. cit.) resolve a equação ao definir a escala epistêmica de acordo com o grau de envolvimento do falante com os eventos narrados; assim, a autora estabelece que a escolha da modalidade real representa a “adesão absoluta” à situação, que é codificada pelo uso categórico do presente do indicativo. (p. 151)

A ocorrência (c) ilustra um caso típico de situação irreal prevista na gramática. Embora o uso da forma verbal prescrita pela gramática normativa seja a forma de futuro do pretérito, a realização do verbo da oração principal na forma de imperfeito do indicativo (*explodia*) já vem sendo aceita há bastante tempo, sendo utilizada até mesmo por usuários com alto grau de instrução e escolaridade (cf. Said Ali, 1964).

Deixamos por último a ocorrência (a) uma vez que a mesma não foi concluída pelo falante, que sofreu um assalto ao turno, ficando impossibilitado de encerrar o enunciado. Mesmo incompleta, trata-se do planejamento

de uma sentença que descreve um fato irreal, conforme previsto no nível intermediário de probabilidade das orações condicionais (C2 – Se ele **chegar** na hora, embarcará). Assim, o uso do futuro do subjuntivo (*ficar*) tinha como expectativa a conclusão com uma oração com tempo verbal futuro.

É relevante ainda resgatar do trabalho de Gryner (1998) a distinção de duas tipologias de orações condicionais que expressam noções semânticas distintas: a generalização e a exemplificação. No que concerne às orações que expressam generalização, a autora distingue dois tipos — as [+ genéricas] e as [- genéricas]. Ao contrário das [- genéricas], que não se prestam a codificar generalizações, enunciados de traço [+ genérico] refletem “princípios universais,” “verdades eternas” ou “intemporais.” Podem ser parafraseadas por “todas as vezes que”, “sempre que.” (p. 152).

A autora sintetiza o significado da tipologia das condicionais que expressam generalização:

A proximidade conceptual entre condicionais genéricas e reais vem expressa pela proximidade formal [simbolizada pelo uso do PI – presente do indicativo]: as reais são codificadas categoricamente pelo PI, as genéricas são codificadas pela mesma forma, mas apenas preferencialmente. (p. 153)

Irreal sem conectivo

- (e) **Falante 1:** (Vo)cê tinha que (es)tá(r) alerto, muito vivo porqueeee *escutou* qualquer barulhinho, deitasse, seja onde for.
- (f) **Falante 1:** [...] (Vo)cê via um cacho de uva, só tem uva, alguma coisa [inini-

teligível], (vo)cê via um cacho de uva bonito, fica com aquela vontade... não pode pegar uma. *Não mexa não, que é melhor pra você.*

- (g) **Falante 1:** Eles [os ingleses] *pode(m) passar em cima de você, nem olha(m) na tua cara.*

Castilho (2010) fez a seguinte ressalva em relação às condicionais: “No período hipotético propriamente dito, a ideia de condição ou hipótese se exprime não só pela conjunção, mas ainda pelo tempo e o modo dos verbos” (p. 375). O enunciado (e) se enquadraria nesse enfoque uma vez que representa como a condição um fato imaginário para que o verbo da oração principal seja possível, sendo, portanto, ainda mais impossível de se realizar.

Curioso é o fato de que o falante produz uma sentença (e) do padrão irreal (tipo C3) com características deslocadas — a forma verbal que deveria expressar a condição é alçada à oração que encerra o resultado da condição. Aparentemente agramatical, o enunciado exprime o significado de condição, ainda que quebre os parâmetros previstos e “cristalizados” (Gryner, 1998) para expressar a condição irreal.

Ao se referir às orações condicionais, Austin (1962) as classifica como “dúbias”, o que pode indicar que se trata de um campo vasto para pesquisa e análise de sua evolução. Esse autor dá conta de explicar a produção do enunciado (f) com a formulação do conceito de *implicatura*. Isso significa que a frase *Não mexa não, que é melhor pra você* traz embutido o significado de que *Se mexer, vai ser/será pior pra você*, podendo ser considerada como um tipo de condicional C2.

Por sua vez, o enunciado (g), que se refere ao povo inglês de maneira geral e relata uma impressão do falante, apresenta uma generalização, conforme prevista por Gryner (1998). Seria equivalente ao que a autora se refere como “omnitemporais”, podendo ser parafraseadas como “todas as vezes que” ou “sempre que.” (p. 152). Trata-se de uma assertão que o falante faz sobre os ingleses baseada em sua experiência convivendo com militares daquela nacionalidade. A escolha do presente do indicativo mais uma vez indica comprometimento total — nesse caso, com implicações afetivas — com o que é enunciado.

Por fim, cabe uma reflexão acerca da ausência de marcas pronominais de primeira pessoa do singular. Em nenhum momento da sequência analisada, os entrevistados se referem a si mesmos como partícipes de um evento específico; em vez disso, reportam situações ocorridas com terceiros. Ao se referirem a eventos que expressam uma experiência vivida, utilizam o pronome indefinido “você.” Fica óbvio que a escolha não se refere ao interlocutor, que, nesse caso, é o entrevistador. A entidade “você” representa em seu imaginário a crença em uma verdade absoluta, inquestionável. Nessa medida, se aproximam do enunciado ao escolherem o modo indicativo, que espelha sua adesão e concordância total ao que está sendo proferido.

Considerações finais

Perscrutar eventos de fala espontânea constitui-se em oportunidade privilegiada de acessar informações sobre o funcionamento da mente humana. Assim, a pesquisa com eventos de fala de dois ex-pracinhas

da Segunda Guerra Mundial permitiu a verificação de impressões e valores advindos da participação no conflito. Chamaram a atenção para o estudo as escolhas inusitadas que os falantes realizam ao relatar fatos imaginários do conflito no modo indicativo.

Estudos anteriores apontam que a expressão de condições no passado configura a irrealidade — os fatos que não podem ser mais concretizados. Trata-se, então, de um dos extremos do *continuum* que vai do real, passa pelo provável até chegar ao irreal. Portanto, diante da irrealidade dos fatos que vão sendo narrados ao longo da entrevista, o modo subjuntivo seria a forma preferida. Entretanto, ao longo da interação, não é isso que se verifica.

O estudo captou ocorrências de fatos irreais realizadas por condicionais com e sem conectivo. A possibilidade de ausência do conectivo (conjunção *se*) já havia sido apontada por Said Ali (1964), que indicou que as orações condicionais não são expressas exclusivamente pelo modo subjuntivo ou mesmo por condições, podendo ser realizadas, inclusive, na oração principal.

De maneira geral, constatou-se uma preferência do modo indicativo sobre o subjuntivo para expressar situações irreais e imaginárias, impossíveis de se concretizarem. No mesmo estudo, Gryner (1998) aponta que a forma de expressar o irreal é “cristalizada”, sendo obrigatoriamente realizada no subjuntivo. Todavia, a própria autora resolve o impasse do uso do modo indicativo para expressar o irreal ao lançar mão de princípios funcionais da língua. Por isso, os usos de indicativo detectados nesta pesquisa podem ser explicados

como situações de generalização e de envolvimento ou adesão total ao enunciado sendo proferido. De fato, constata-se a adesão do falante ao expressar seus sentimentos e julgamentos a respeito do tema que permeia toda a conversa: “sobreviver ao inimigo”.

Essas generalizações são ratificadas por meio do uso do pronome de 3^a pessoa do singular neutro (você), referindo-se a “qualquer um”, visto que se trata de uma generalização considerada como verdade absoluta para o falante. Dessa forma, apesar de relatar o aprendizado das lições da guerra, o entrevistado o faz a partir de um patamar “distanciado”. São duas funções linguísticas que se complementam: ao mesmo tempo em que adere de forma irrestrita ao conteúdo dos enunciados, apresenta-o a partir de uma perspectiva superior,

distante, uma vez que atribui o *status* de verdade inquestionável e imutável.

Por último, vale apontar que os estudos linguísticos podem ser o ponto de partida para trabalhos interdisciplinares, com a Psicologia e a Psicolinguística, em casos de situações de estresse pós-traumático, agregando valor, por exemplo, a estudos pictóricos⁴ já desenvolvidos. Assim como o desenho, a fala espontânea, não planejada, reflete a estrutura afetivo-cognitiva correspondente. Na situação específica de soldados egressos de situações de combate ou beligerantes, estudos linguísticos disponibilizam janelas que podem auxiliar no processo de desmobilização e posterior atendimento e tratamento a fim de superar situações extremas vivenciadas, resolvendo traumas e conflitos inconscientes. ■REB

Referências

- APPOLINÁRIO, F. **Dicionário de metodologia científica**. 2. ed. São Paulo: Atlas, 2011.
- AUSTIN, J. L. **Quando dizer é fazer**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.
- CASTILHO, A. T. de. **Nova gramática do português brasileiro**. São Paulo: Contexto, 2010.
- CHAFE, W. Linguistic differences produced by differences between speaking and writing. In: Olson, D. R.; Torrance, N. & Hildyard, A. (Eds.) **Literacy, language and learning. The nature and consequences of reading and writing**. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
- CHAFE, W. Integration and Involvement in Speaking, Writing, and Oral Literature. In Tannen, D. **Spoken and Written Language: Exploring Orality and Literacy**. Norwood: Ablex, 1982. p. 35-53.
- COLLELA, A. **Relatos de ex-combatentes da Segunda Guerra** - (2010) - Pracinhas – FEB. YouTube. 11 fev. 2011. Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=uZKmJ1hNr1E&t=23s>. Acesso em: 5 jun. 2017.
- GIVÓN, T. **Functionalism and grammar**. Philadelphia: John Benjamins Publishing, 1995.
- GRYNER, H. Variação e iconicidade: a representação morfossintática de uma hierarquia semântica. **Revista Estudos Linguísticos**. Belo Horizonte, v. 7, n. 2, p. 139-160, jul./dez. 1998.

MINISTÉRIO DA DEFESA. Exército Brasileiro. Arquivo Histórico do Exército. **Listagem de embarque da FEB**, 1968.

MINISTÉRIO DA DEFESA. Exército Brasileiro. Arquivo Histórico do Exército. **Listagem dos assentamentos militares**. s.d.

MONTEIRO DA SILVA, A. M.; NEVES, L. C. Vivências de forças militares de paz no Haiti: um estudo pictórico. In: Soares Filho, D. e Tostes, S. C. (Orgs.) **Humanis**. Rio de Janeiro: Centro de Estudos de Pessoal e Forte Duque de Caxias, 2013.

SAID ALI, M. **Gramática histórica da língua portuguesa**. São Paulo: Melhoramentos, 1964.

N. da R.: A adequação do texto e das referências às prescrições da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT) é de exclusiva responsabilidade dos articulistas.

¹ O termo agramatical refere-se a sentenças mal construídas e, portanto, rechaçadas por qualquer falante nativo da língua em questão. Essa noção não está relacionada ao conceito de “certo” ou “errado” da gramática normativa, mas, ao conceito de aceitável de acordo com as regras de funcionamento da língua. Como exemplo, de acordo com as regras da língua portuguesa, um enunciado como O gato comeu o peixe é considerado aceitável, enquanto *Gato o comeu peixe o, inaceitável e, portanto, agramatical.

² Austin foi militar e serviu ao corpo de inteligência britânico durante a Segunda Guerra. Deixou as fileiras do exército em 1945 no posto de tenente-coronel.

³ Falecido em 2011 na cidade de Ribeirão Preto-SP.

⁴ Cf. Monteiro da Silva & Neves, 2013.

Aviação de Patrulha na Campanha do Atlântico Sul

Da imaginação popular ao estado da arte em três anos

João Rafael Mallorca Natal*

Introdução

“**O** Brasil, durante a Segunda Guerra Mundial, era um ‘arquipélago’.”

A frase acima, de autoria do almirante Senna Bittencourt, à época, diretor do Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha, revela uma realidade do país no início os anos 40. Àquela época, a insuficiência e deficiência das estradas de ferro e de rodagem bem como a aviação comercial ainda em estágio embrionário faziam com que a ligação das regiões Sul e Sudeste do Brasil com as regiões Norte e Nordeste fosse feita, basicamente, por mar, através da chamada navegação de cabotagem. Praticamente todo o transporte de carga e de passageiros era executado por meio da cabotagem, sendo muito conhecidas as empresas Lloyd Brasileiro e Navegação e Companhia Costeira.

Por tal motivo, a ofensiva submarina levada a efeito pelos países do Eixo, em agosto de 1942, causou prejuízos de grave monta à economia brasileira, além de forte comoção junto à opinião pública, não apenas pelos prejuízos de ordem material, mas também (e principalmente), pela perda de

vidas ocasionada pelos ataques dos submarinos alemães e italianos.

A nação exigia alguma forma de retaliação, de maneira a reafirmar a sua soberania, ante os ataques realizados. Na imaginação popular, a Marinha do Brasil e a Força Aérea Brasileira deveriam ser as forças a cargo dessas ações retaliatórias. Na ocasião, particularmente, a Força Aérea Brasileira, recém-criada, não dispunha de quaisquer meios antissubmarinos. Destarte, havia uma dialética entre o desejo popular, que visava à ação imediata contra os submarinos inimigos, e a realidade da nova Força Aérea, carente dos meios para esse tipo de ações.

Assim, a FAB, com apoio da Aviação Naval dos EUA, iniciou sua preparação para tornar-se operacional no emprego antissubmarino.

Este trabalho tem por objetivo, portanto, identificar os principais meios aéreos ligados ao emprego da Aviação de Patrulha na Campanha do Atlântico Sul, dentro do contexto da imaginação popular da época.

Em decorrência do objetivo acima descrito, este trabalho terá um caráter eminentemente pictórico, sendo amplamente utilizadas figuras, gravuras, recortes de jornais e outras fontes primárias e secundárias.

* Cel Inf Aer R/1 (AFA/84, EAOAR/92, ECEMAR/03), com especialização em História Militar (UNISUL/2013) e mestrado Profissional (UNIFA/15-). É sócio titular do IGHMB.

Navio	Data do afundamento	Mortos	
		Tripulantes	Passageiros
Baependi	15-agosto-42	55	215
Araraquara	15-agosto-42	66	65
Aníbal Benévolo	16-agosto-42	67	83
Itagibe	17-agosto-42	10	26
Arará	17-agosto-42	20	-
Jacira	19-agosto-42	-	-
Subtotais		218	389
Total			607

Tabela 1 – Navios mercantes brasileiros afundados no litoral NE do Brasil, 1942
Fonte: Lavanére-Wanderley (1975)

1942 e os afundamentos

O Alto-Comando alemão orientava a guerra submarina de modo a concentrar ataques nas áreas onde a respectiva defesa não estava ainda organizada. Hitler, numa conferência com o Almirante Raeder, no dia 15 de junho de 1942, decidiu desencadear uma ofensiva submarina contra a navegação marítima nas costas do Brasil. (LAVANÉRE-WANDERLEY, 1975, p. 258)

Conforme a citação acima, uma flotilha de dez submarinos alemães e italianos foi despachada para iniciar a ofensiva nas costas do Brasil. Em 15 de agosto de 1942, foram torpedeados os navios mercantes designados na **Tabela 1**, todos com perda de vidas.



Figura 1 – Concepção de ataque feito por submarino
Fonte: Brasil (1991)

Todos os afundamentos acima explicitados ocorreram no litoral de Sergipe e da Bahia. A intensa comoção popular causada por esses ataques foi registrada pela imprensa da época. Essa comoção transformar-se-ia em revolta, à medida que eram divulgadas as notícias dos cadáveres que iam dar à praia, especialmente no litoral sergipano. Em diversas localidades brasileiras, instituições de origem alemã, como consulados, casas de comércio, escolas e empresas de navegação, foram atacadas e vandalizadas.



Figura 2 – Manchete do *Jornal do Brasil*
Fonte: *Jornal do Brasil* (1942)



Figura 3 – Manchete do *Diário de Notícias*
Fonte: *Diário de Notícias* (1942)

Os meios aéreos da FAB

Até o ano de 1941, a jovem Força Aérea Brasileira, criada a 20 de janeiro daquele ano, não dispunha de aeronaves modernas, à altura das exigências tecnológicas de Segunda Guerra Mundial. Apesar disso, com os parcos meios de que dispunha, ainda em 1939 foram iniciados alguns voos de patrulha do litoral, usando-se para isso, principalmente, as aeronaves Vought Corsair e Focke Wulf.

Somente a partir de fevereiro de 1942, em decorrência da Lei Lend-Lease,¹ e em decorrência da hipótese de guerra, a qual já se



Figura 5 – Aeronave Focke Wulf
Fonte: Barros e Barros (2012)

avizinhava do Brasil, o governo dos EUA iniciou a fornecer aviões de guerra modernos ao Brasil. A princípio, os aviões fornecidos eram os B-25 Mitchell e A-28 Hudson, aviões relativamente modernos, mas ainda não no “estado da arte”, isto é, ainda não dotados de todas as inovações tecnológicas que já eram usadas pelos EUA e Grã-Bretanha, na luta antissubmarino (LAVANÉRE-WANDERLEY, 1975).

Evolução tecnológica

À medida que a guerra prosseguia, a evolução tecnológica na guerra submarina e



Figura 4 – Aeronave Vought Corsair
Fonte: Lavanére-Wanderley (1975)



Figura 6 – Aeronave B-25 Mitchell
Fonte: Barros e Barros (2012)



Figura 7 – Aeronave B-25 Mitchell
Fonte: Brasil (1991)

antissubmarino também progredia aos saltos. Do lado dos Aliados, novas aeronaves e, sobretudo, novos equipamentos de detecção eram construídos.

Dentre essas aeronaves, a mais utilizada nas ações de Patrulha Marítima e Guerra Antissubmarino foi o PBY-5 Catalina. Em versões hidroavião e anfíbio,² sua autonomia, capacidade de carga útil e possibilidade de pouso na água tornavam-no a aeronave ideal para patrulhar, detectar e engajar os submarinos, em especial quando estes vinham à tona, para recarregar suas baterias. Foram fornecidos à FAB a partir de 1943.

Em meados de 1943, através de subscrição popular, coletada entre a população do Rio de Janeiro, a FAB adquiriu uma aeronave Catalina, a qual foi batizada, em cerimônia



Figura 9 – Aeronave PBY-5 Catalina
Fonte: Brasil (1991)

pública, com o nome de Arará, de forma a homenagear um dos navios mercantes brasileiros afundados pelo Eixo.

Mas o estado da arte da evolução tecnológica, na Guerra Antissubmarino, só chega para a Força Aérea Brasileira em março de 1944. A partir desse mês, o Governo dos



Figura 10 – PBY-5 Catalina “Arará”
Fonte: Brasil (1991)
Figura 11 – Cerimônia de batismo do Catalina “Arará”
Fonte: Brasil (1991)



Figura 8 – Aeronave PBY-5 Catalina
Fonte: Barros e Barros (2012)



Figura 12 – Aeronave Ventura PV-1
Fonte: Barros e Barros (2012)

EUA passa a fornecer ao Brasil as suas mais modernas aeronaves: os Lockheed Ventura PV-1 e Harpoon PV-2. Essas aeronaves, diferente das anteriores, eram dotadas de um equipamento até então secreto para os militares latino-americanos: o radar.

Esse equipamento permitia às aeronaves e navios detectar os submarinos inimigos à noite, ou sob neblina, ou quaisquer situações de baixa visibilidade, quando a belonave inimiga emergisse, normalmente à noite, para recarregar suas baterias.

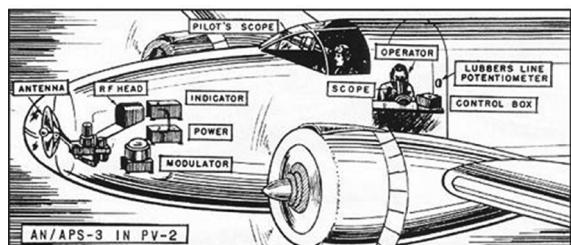


Figura 14 – Vista do equipamento radar AN/APS-3 do Harpoon PV-2
Fonte: Brasil (1991)

A noite não seria mais um “santuário” para o submarino agressor.

A inovação da doutrina

Desde o início da participação da FAB na guerra, o treinamento dos pilotos e demais tripulantes era essencialmente informal, isto é, ministrado pelos tripulantes norte-americanos aos brasileiros em aulas isoladas, muitas vezes de forma improvisada, e durante o voo propriamente dito. Essa fase durou até setembro de 1943;

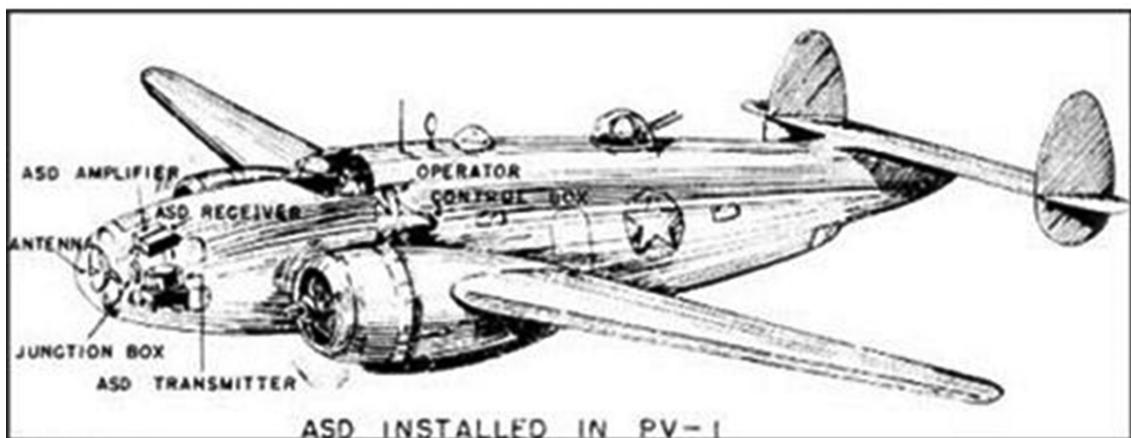


Figura 13 – Vista do equipamento radar ASD do Ventura PV-1
Fonte: Brasil (1991)

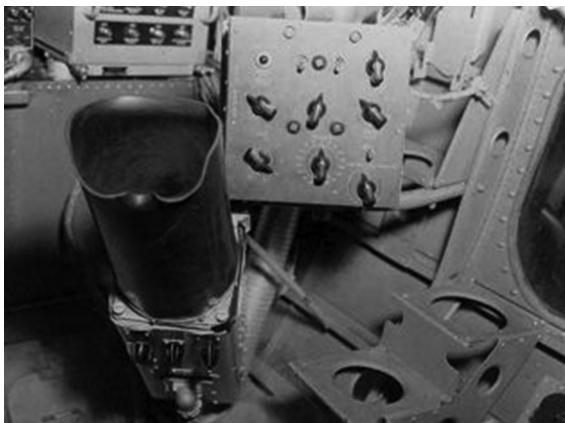


Figura 15 – Scope do radar AN/APS-3 do Harpoon PV-2
Fonte: Brasil (1991)

a partir de outubro daquele ano, foi instalada, pela Marinha dos EUA, uma escola em Natal-RN, denominada USBATU (United States-Brazil Air Training Unit – Unidade Aérea de Treinamento Brasil-Estados Unidos). O curso da USBATU era ministrado para pilotos, demais tripulantes e pessoal de manutenção, em seis semanas de treinamento, voando-se um total de 100 horas nas aeronaves Ventura PV-1 (LAVANÉRE-WANDERLEY, 1975).

Assim referiu-se Lavanére-Wanderley acerca da USBATU:

Dada a excelência da instrução recebida na USBATU, dado o elevado potencial dos aviões utilizados e o alto nível de experiência de aviação dos oficiais-aviadores brasileiros, com vários anos de profissão, o Grupo de Patrulha de aviões Ventura, da Base Aérea de Recife, passou logo a operar com grande sucesso, conquistando um alto conceito entre as autoridades brasileiras e norte-americanas. (LAVANÉRE-WANDERLEY, 1975, p. 271)

Com o término dos cursos da USBATU, em março de 1944, finalmente, a Aviação de Patrulha da Força Aérea Brasileira



Figura 16 – Tela do radar AN/APS-3 do Harpoon PV-2
Fonte: Brasil (1991)

atingiu a condição do “estado da arte”, estando capacitada, em termos de equipamento, treinamento e doutrina de emprego, a cumprir a missão que, desde os acontecimentos de agosto de 1942, inflamava a imaginação do povo brasileiro, qual seja, de erradicar a presença dos submarinos do Eixo no litoral brasileiro. **[REB]**



Figura 17 – Aula da USBATU
Fonte: Brasil (1991)

Referências

ALVES, V.C. **O Brasil e a Segunda Guerra Mundial**: história de um envolvimento forçado. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2002.

BARROS, M.L. e BARROS, F.L. **O Museu Aeroespacial no Campo dos Afonsos**. Rio de Janeiro: Adler Editora, 2012.

BRASIL. Presidência da República. Decreto-Lei nº 3.642, de 25 de julho de 1941. Autoriza a Panair do Brasil S.A. a construir, melhorar e aparelhar os aeroportos em Amapá, Belém, São Luiz, Fortaleza, Natal, Recife, Maceió e Salvador. Rio de Janeiro, 1941e.

_____. Ministério da Aeronáutica. Instituto Histórico-Cultural da Aeronáutica. **História Geral da Aeronáutica Brasileira Vol. 3**: da criação do Ministério da Aeronáutica ao final da Segunda Guerra Mundial. Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991.

_____. Comando da Aeronáutica. Instituto Histórico-Cultural da Aeronáutica. **História Geral da Aeronáutica Brasileira Vol. 4**: janeiro de 1946 a janeiro de 1956. Após o término da Segunda Guerra Mundial até a posse do Dr. Juscelino Kubitschek como Presidente da República. Rio de Janeiro: GR3, 2005.

_____. Comando da Aeronáutica. Escola de Comando e Estado-Maior da

LAVANÉRE-WANDERLEY, N.F. **História da Força Aérea Brasileira**. Rio de Janeiro: Editora Gráfica Brasileira, 1975.

MOURA, G. **Relações Exteriores do Brasil 1939-1950: mudança das relações Brasil-Estados Unidos durante a após a Segunda Guerra Mundial**. Brasília: FUNAG, 2012.

N. da R.: A adequação do texto e das referências às prescrições da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT) é de exclusiva responsabilidade dos articulistas.

¹ Lei aprovada pelo Congresso dos EUA, antes da entrada desse país na Segunda Guerra Mundial, que permitia que equipamentos militares fossem arrendados ou cedidos a países em guerra, desde que tal cessão tivesse influência na segurança dos EUA.

² Anfíbio: refere-se à aeronave capaz de pouso e decolar de pistas de pouso ou de superfícies líquidas (rios, mar etc.).

Iconografia da Guerra
Fotografias, ilustrações e imaginário da FEB

Cláudio Skora Rosty
Francisco José Mineiro Júnior
Jorge Rodrigues Lobato
Maristela da Silva Ferreira
Cristina de Lourdes Pellegrino Feres

Nesta seção, oferecemos ao leitor a história de nossos pracinhas em imagens. As fontes iconográficas reunidas para essa narrativa são fotografias, ilustrações, e, como bem já nos apresentou Cristina Feres, em artigo desta edição, as Estampas Eucalol.

Na primeira parte, dedicada às fotografias, dispensamos as legendas, pois acreditamos que as imagens apresentadas evocam, por si, a narrativa referenciada. Assim como um texto, e na sequência em que foram dispostas, apresentam roteiro para leitura, destacando início, meio e fim daquela heroica jornada. Selecionadas a partir de arquivo pessoal de Cláudio Skora Rosty, coronel pesquisador do CEPHiMEx, especialista na história da Força Expedicionária, estão entre as célebres imagens que marcaram essa história. Agradecemos, ainda, a consultoria de Francisco José Mineiro, também coronel pesquisador e historiador do CEPHiMEx, cujos conhecimento e assessoria indicaram o caminho para as escolhas iconográficas desta parte.

As ilustrações de Carlos Scliar compõem a segunda parte desta seção. O artista registrou, em seus momentos de folga, cenas do cotidiano, companheiros de farda, moradores e paisagens da região. São seus Desenhos de Salvação, que deram origem, mais tarde, à publicação Caderno de Guerra de Carlos Scliar.

Por fim, as Estampas Eucalol. Uma coleção que certamente alimentou o imaginário de muitas gerações com desenhos que retrataram, de forma didática e atrativa, a entrada do Brasil na 2ª Guerra Mundial. Nessa parte final, apresentamos para o leitor 24 das 42 estampas que integram a Série História do Brasil – História da FEB.

Rio de Janeiro, maio de 1944¹



Rio de Janeiro, julho de 1944¹



Alto-Mar, julho de 1944²



Nápoles, julho de 1944¹



Nápoles, julho de 1944²



Vale do Serchio, setembro de 1944³



Vale do Serchio, outubro de 1944¹



Região de Monte Castelo, Dez-44/Jan-45³



Monte Castelo, fevereiro de 1945²



Montese, abril de 1945²



Fornovo di Taro, abril de 1945¹



Fornovo di Taro, abril de 1945⁴



Rio de Janeiro, julho de 1945¹



Rio de Janeiro, julho de 1945¹



Rio de Janeiro, julho de 1945³



Origem das imagens

- 1 – Coletânea do organizador.
- 2 – Arquivo Histórico do Exército.
- 3 – A II Guerra Mundial: O Brasil e Monte Castelo: por quê? como? pra quê? Memória do Exército Brasileiro e do Jornal do Brasil. Coordenação geral: Maria Izabel Branco Ribeiro. Curadoria: Sérgio Roberto Dentino Morgado. São Paulo: Museu de Arte Brasileira; Fundação Armando Álvares Penteado, 2005.
- 4 – SULLA, Giovanni; TROTA, Ezio. Heróis do Brasil: história fotográfica da Força Expedicionária Brasileira (1944-45). Itália, Modena: Edição Il Fiorino, 2005.

Desenhos de Salvação

Carlos Scliar

A respeito desses desenhos, que, como o próprio artista diz, “o salvaram”, o retiraram das mazelas da experiência vivida, reproduzimos abaixo excerto de depoimento sobre a incrível transformação por ele sofrida, que nos faz ver, de forma ainda mais definitiva, o valor das imagens que escolhemos registrar.

Foi na guerra, em contato com a miséria que ela produz, vivendo aqueles instantes derradeiros que banham de uma luz nova tudo o que nos cerca, que se iniciou uma nova etapa em minha pintura. Eu era, senão um pessimista, quase um céítico: me descobri então um lírico, um lírico visceralmente otimista — com uma tremenda confiança na humanidade. Na humanidade que tomava consciência e aprendia a se defender. (Scliar, em depoimento para Roberto Pontual, 1970)



Figura 1 – Desenhos de salvação

Estes desenhos foram realizados nas minhas horas de folga, de minha função de controle horizontal na central de tiro na artilharia da FEB, nos 11 meses em que permaneci na Itália, durante a Guerra e a bordo do navio D. Pedro I, na volta. [...] Foram esses desenhos que me salvaram.

Scliar, 1995

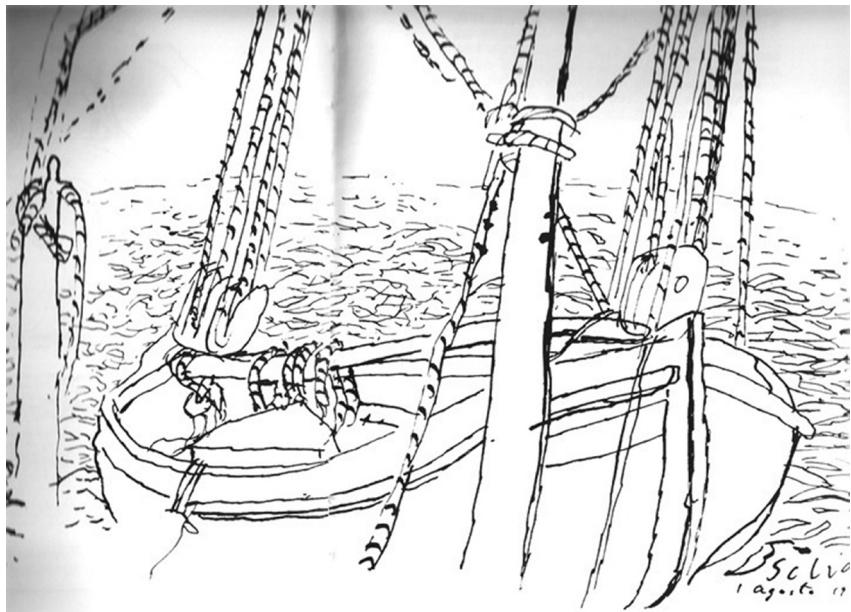


Figura 2 – Bote salva-vidas



Figura 3 – Transporte

São esses desenhos, apontamentos do meu entorno: os companheiros, as famílias italianas que nos hospedavam, os interiores, as paisagens, tudo o que me cercava.

Scliar, 1995

(Figuras de 4 a 11)



Figura 4 – Os companheiros



Figura 5 – Os companheiros



Figura 6 – Os companheiros (Porreta Terme)



Figura 7 – Os companheiros (Gaggio Montano, março de 1945)



Figura 8 – Os Italianos e sua hospedagem (Gaggio Montano, 16 e 17 de março de 1945)



Figura 9 – Os italianos e sua hospedagem (Gaggio Montano)



Figura 10 – A paisagem (Gaggio Montano)



Figura 11 – A paisagem



Figura 12 – Na central de tiro



Figura 13 – Hora do rancho



Figura 14 – Autorretratos



Figura 15 – O comandante



Figura 16 – O retorno, a bordo do Pedro I (19 de julho de 1945)

Carlos Scliar (Santa Maria-RS, 1920 – Rio de Janeiro-RJ, 2001) serviu como cabo de Artilharia no 2º Escalão da FEB. Pintor, desenhista, gravador, ilustrador, cenógrafo, roteirista, *designer gráfico*.

Caderno de Guerra de Carlos Scliar/apresentação de Manuel Araújo; texto de Rubem Braga. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1995. (fac-símile do original)

COSTA, Octavio. **Trinta anos depois da volta**. Rio de Janeiro: Expressão e cultura, 1975.

PONTUAL, Roberto. **Scliar, o real em reflexo e transfiguração**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

Estampas Eucalol

Willy Von Paraski

A memória publicitária promovida para os consumidores dos produtos Eucalol (sabonete e creme dental), em magistral jogo de marketing, disparou a venda daqueles itens e gravou, na memória e no imaginário da nação, cenas e episódios vividos por nossa gloriosa FEB. O colorido dos desenhos de Parasky e o cruzamento de imagens e texto, arte e história promoveram um sobrevoo histórico nos principais acontecimentos da FEB, garantindo, em pedacinhos coloridos de papel, lembrança perene na memória afetiva de muitos de nós.



**EUCALOL – O Sabonete do Brasil
CREME DENTAL EUCALOL – O melhor para higiene
da bôca e conservação dos dentes.**

9 – VIII – 1943

Força Expedicionaria Brasileira

Declarada a guerra, ao Eixo, tornou-se necessário enviar forças militares para combater o inimigo, na Europa. Ao então Ministro da Guerra, Gal. Eurico Dutra, coube a incumbência de organizar a Força Expedicionária Brasileira, tropa selecionada do nosso Exército e que se tornou mundialmente famosa como "FEB".

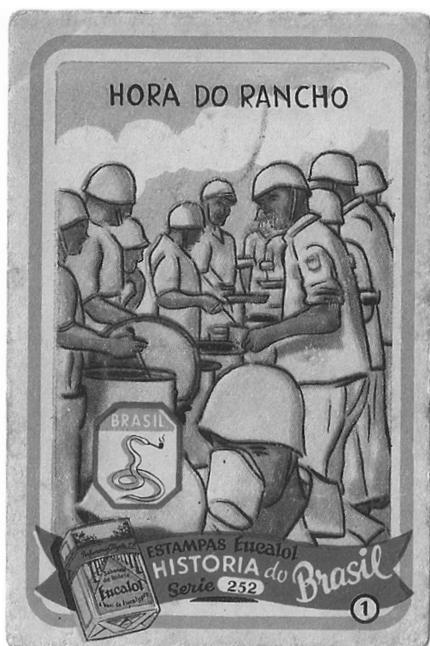
Talco EUCALOL para a epiderme delicada da criança e para o bem-estar dos seus pais.

QUINOLEO o fixador ideal do cabelo – Água de Colônia **ORVERT**

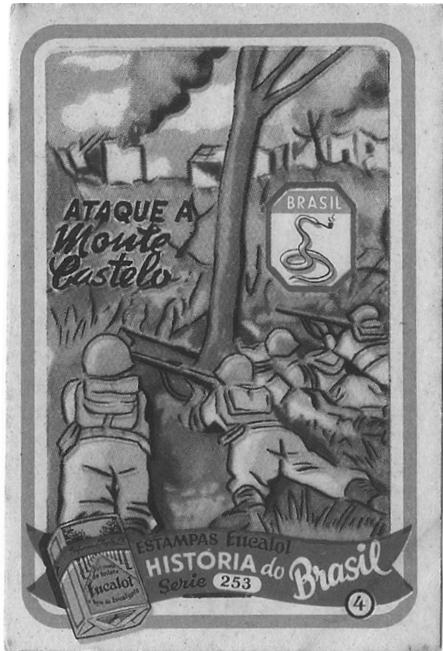
PERFUMARIA MYRTA S. A. – RIO DE JANEIRO – CAIXA 1866



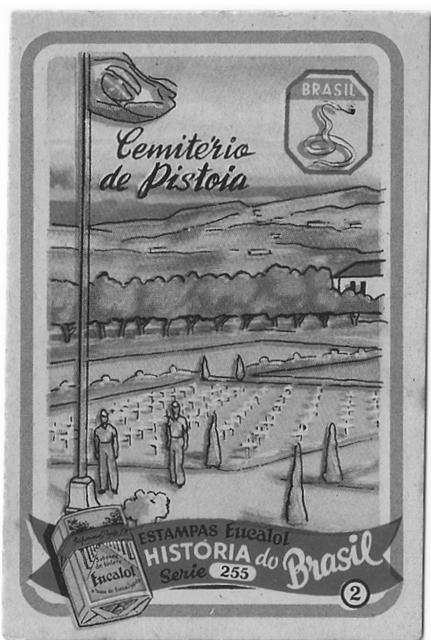


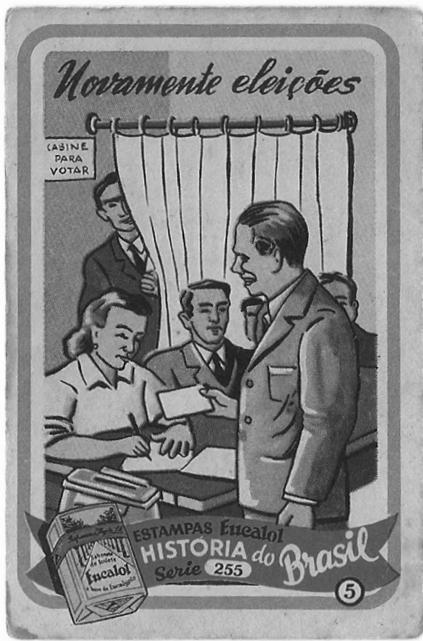












Referências

- GORBERG, Samuel. **Estampas Eucalol**. Rio de Janeiro: Samuel Gorberg, 2000.
- PARASKI, William Von. **Estampas Eucalol - Série História do Brasil – História da FEB**. São Paulo: Gráfica F. Lan-zarra; Rio de Janeiro: Litográfica Rebizzi e Gráfica Mauá. 1945-1946.
- RIZZO, Wagner A. **Fina(s) estampa(s)**: o suporte representacional das Estampas Eucalol na encenação cotidiana brasileira e na memória publicitária nacional: 1^a metade do século XIX – tempo presente. Tese (Doutorado em História). Brasília: Universidade de Brasília, 2009.

CONSÓRCIO

PLANEJOU, LEVOU!

IMÓVEL • CARRO • MOTO • BICICLETA • SERVIÇOS

QUEM PODE

Militares; servidores civis da administração direta e indireta da área federal; funcionários do Banco do Brasil; pensionistas, cônjuges e filhos de integrantes desses públicos; e outros mediante convênio

DIFERENCIAIS

- ✓ excelente Taxa de Administração
- ✓ alto índice de contemplação
- ✓ agilidade na liberação da carta de crédito
- ✓ grupos financeiramente equilibrados

Mais informações
0800 61 3040
www.fhe.org.br

Sujeito a alteração sem aviso prévio
Consulte as normas e condições vigentes



FHE

FUNDAÇÃO
HABITACIONAL
DO EXÉRCITO

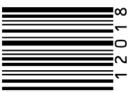


Biblioteca do Exército

Cada vez mais a serviço dos ideais,
dos valores e das necessidades da
cultura militar brasileira.

www.bibliex.eb.mil.br

ISSN 0101-7184



9 770101718401 12018