
RÁDIO AURIVERDE, A HISTÓRIA (RE) AFIRMADA – UMA LEITURA DO FILME DOCUMENTÁRIO COMO (RE) CONSTITUIÇÃO DO REAL

TOMAIM, Cássio dos Santos¹.

RESUMO: Tendo em vista que o filme documentário, enquanto gênero cinematográfico, apresenta em sua composição diegética um teor de verdade no que é dito (a própria mensagem fílmica), ou seja, é estabelecido entre o espectador e o cinema uma relação em que as imagens são postuladas como perfeitas reconstituições da realidade – no nosso caso, reconstituições históricas – é proposto que se discuta a relação cinema-história tendo como objeto de análise o filme Rádio Auriverde, de Sylvio Back. Diante da construção imagética que o diretor propôs no documentário, em que a ficção e a realidade se mesclam. Rádio Auriverde pode ser interpretado como uma (re) afirmação histórica, enquanto manifestação artística, a respeito da participação da FEB (Forças Expedicionárias Brasileiras) na Segunda Guerra Mundial. Aqui o cinema questiona a História, apresenta um novo ponto de vista.

Palavras-chave: Cinema e história. Filme documentário. Construção fílmica da história.

INTRODUÇÃO

Enveredar pelos caminhos incipientes e tortuosos que contemplam o estudo da história com ênfase no cinema, particularmente no Brasil, é uma tentativa de compreender em um objeto artístico sua dimensão histórica, sua relação com a época que o produziu, que leva o pesquisador não mais a transitar simplesmente pela objetividade deste, como um documento inerte, mas sua busca em decifrar a película concentra esforços na subjetividade inerente ao próprio objeto fílmico. No caso do cinema, ao contrário das fontes textuais sem qualquer vestígio do elemento artístico, temos um documento que dialoga com o historiador, por não ser conduzido pelas magias das imagens em movimento. E é diante desta possibilidade de o historiador ser concomitantemente observador e espectador que, muitas vezes, é negado ao cinema o caráter de documento histórico. Para Oroz, a arte cinematográfica é negligenciada devido a desconfiança de não se poder por meio dela alcançar a objetividade necessária ao cientifismo, como se acredita ser possível em um documento convencional onde o discurso da linguagem escrita permite uma leitura menos conflitiva do objeto, ao contrário do cinema que “impõe” ao pesquisador a subjetividade, uma interação, uma interpretação diante do discurso imagético que lhe é oferecido.

¹ Mestrando em História pela Unesp/ Franca sob a orientação da Prof^a. Dr. Márcia Regina Capelari Naxara. Bolsista Capes.

Segundo a autora:

Antes de mais nada, vale a pena afirmar que o problema da “desconfiança” sofrida pelo cinema como referência e fonte dos processos culturais e históricos reside na resistência em se aceitar, analisar e interpretar a informação, quando esta não responde à transmissão incorporada – ou seja: quando a informação é colocada através do sistema codificado de signos da comunicação escrita, na perspectiva deste trabalho, diria que ao signo escrito foi atribuída uma possibilidade menos conflitiva de leitura, enquanto que o cinema acabou restrito à prevenção da realidade interpretativa que impregna o discurso audiovisual.

Assim, para aquele pesquisador que se propõe a transitar pela relação cinema-história é necessário que conheça, antes de tudo, o objeto que pretende estudar. No caso, compreender o cinema e sua linguagem se torna fundamental ao propormos discutir o filme *Rádio Auriverde* de Sylvio Back (1990), uma obra que permitiu coexistirem elementos distintos da linguagem cinematográfica: a ficção e o documental; é importante neste filme notar como se dá esta coexistência e de que forma o diretor vai criar o seu próprio discurso histórico, o seu ponto de vista da História, ou o que Sorlin definiu como “construção fílmica da história”.

Como podemos perceber, diante da obra cinematográfica escolhida, o cinema atualmente já se tornou uma arte sincrética na qual não há mais o predomínio de uma única linguagem. Elementos da ficção e do documentário habitam uma mesma película sem propiciarem conflitos à sua narrativa. Mas é necessário que se faça a distinção entre ambos os gêneros. Por definição, o documentário é “um filme baseado em situações verídicas, aspectos da natureza e da vida humana, realizado com objetivos principalmente científicos, culturais, informativos e didáticos”. Segundo Penafria, o que distingue o filme documentário do filme ficção é que o primeiro nos oferece acesso “ao mundo” (a realidade) enquanto que o segundo “a um mundo” (imaginário). Ou seja, a característica fundamental do filme documentário está na preocupação com o registro do real, sendo que ao captar a imagem ocorram pouquíssimas interferências no objeto filmado. É o cinema soviético, na figura do cineasta Dziga Vertov, que passa a considerar a linguagem cinematográfica limitada à função de registro do real. Para Vertov, “a câmara deve se colocar diretamente em contato com o real, não se deve construir mentirinha nenhuma na frente da câmara a ser filmada”.

Desta forma, nota-se que há uma certa aceitação da linguagem documental como registro dos fatos, como índice primário do processo histórico, enquanto que a ficção encontra obstáculos para determinar-se como documento, o que leva a ponderar este valor do filme documentário. Aos historiadores que vêem este gênero cinematográfico como único plausível

de uma abordagem histórica, Aumont alerta que o documentário não escapa totalmente da ficção, tendo em vista que qualquer objeto já é um signo de outra coisa e, portanto, já está preso em um imaginário social. Também deve ser destacado que o espectador do filme documentário é o mesmo do filme de ficção: ele suspende qualquer atividade quando diante da tela e, portanto, está sujeito ao mesmo fascínio da imagem em movimento, também integra o espetáculo, o que equivale dizer que o filme documentário também se inscreve como a “porta aberta” para os devaneios do espectador. Entretanto, o ponto que mais nos interessa, quando se trata de discutir a objetividade deste gênero cinematográfico, é o fato de que no documentário, assim como no cinema de ficção, também existe uma preocupação estética em que tende sempre a transformar o objeto bruto (a realidade) em objeto de contemplação (o filme).

Por objeto de contemplação não está compreendido apenas o filme que se dirige ao espectador, mas o papel intervencionista do cineasta nesta contemplação, neste exercício prazeroso de consumo da imagem. Portanto, o prazer da imagem é algo inseparável tanto do espectador quanto do realizador do filme, ou seja, a feitura fílmica está imbuída de um prazer de dizer algo, por mais “realista” que se proponha o filme. Assim, pode o documentarista se propor a mostrar o mundo, porém, ele não escapa de revelar um mundo, pois “por qualquer ângulo que seja considerado, o prazer da imagem é sempre, em última instância, o prazer de ter acrescentado um objeto do mundo”.

Tendo em vista esta tendência de um cinema híbrido, Couto ao comentar o festival **Tudo é Verdade**², promovido em 2000, ressalta a dimensão estética proporcionada à arte cinematográfica. “Do ponto de vista da forma, a variedade também não poderia ser maior: entre a sobriedade explicativa de um “Imagens do Inconsciente” (Leon Hirsizam, 1986) – sobre a arte produzida por esquizofrênicos – e o jorro caótico-antropofágico de um “Di” (Glauber Rocha, 1977) – definido por seu ator como um “manifesto da morte” – existe um oceano muito maior que o que separa o documentário da ficção”. Para o autor o bom documentário implica em invenção e intervenção, em vez do registro passivo de um objeto.

Muitos dos recentes documentários caminham para esta tentativa de dialogar com a ficção, seja ela pela necessidade de tornar o gênero mais agradável, atraente para o grande público do cinema de entretenimento, como também uma alternativa à fala de documentos, registros audiovisuais, parte da memória de um Brasil que insiste em negligenciar o passado. Em relação à produção cinematográfica nacional esta despreocupação com a memória, com a

² Festival brasileiro dedicado ao gênero documentário, realizado simultaneamente em São Paulo e Rio de Janeiro, com a direção do crítico de cinema Amir Labaki.

história, é algo relevante, tendo em vista que parte desta produção se perdeu graças ao descuido do Estado. “O Estado, ao não desenvolver uma política de salvaguarda, conservação e restauração de películas, contribui para a perda irreversível de nosso passado. Perderemos a documentação de nosso século e a história de nossa cinematografia. Filmes como **Barro Humano** (Adhemar Gonzaga, 1929), **Moleque Tião** (José Carlos Burle, 1943) – um dos primeiros filmes interpretados por Grande Otelo na Atlântida, **Este Mundo é um Pandeiro** (Watson Macedo, 1947) – protagonizado por Oscarito – não existem mais, juntamente com tantos filmes produzidos nos anos 50.

Segundo Acioli, a união do documentário com a ficção é algo saudável para o próprio cinema. Para ele o processo de filmagem pode ao mesmo tempo apenas registrar quanto influenciar, alterar o instante captado, a ponto de não significar mais uma representação direta do real.

Se filma, por exemplo, um jogo no Maracanã ou uma passeata de protesto, a perturbação causada pela equipe é desprezível e o filme poderá retratar fielmente o evento, no seu aspecto global. Mas dentro desse evento maior poderão existir outros menores, onde a perturbação causada pela filmagem poderá ser acentuada. Se o diretor procura captar as reações psicológicas ou a privacidade dos indivíduos como, por exemplo, a certeza ou incerteza do movimento, o medo de ser preso ou morto, dúvida sobre o futuro de sua família etc., a perturbação será bastante grande e o simples registro fotográfico não refletirá a realidade.

Como vimos, acreditar em uma neutralidade e em uma objetividade do filme de caráter documental, por este se aproximar da realidade, é um risco para o pesquisador. Vale ressaltar que a análise de qualquer objeto artístico não pode desmerecer a subjetividade que a ele é intrínseco. No caso do cinema, isto fica ainda mais evidente, já que é uma obra coletiva produzida nos moldes industriais e, portanto, até mesmo o registro bruto do real está sujeito a constantes alterações no momento da montagem, quando o cineasta escolhe por este ou aquele fotograma. Vale também ressaltar que, pro mais que o discurso imagético do documentário nos leve a acreditar que o que nos é oferecido na tela é a verdade, temos que o registro da realidade não é a realidade, é somente a sua representação, um recorte, um simulacro.

Tendo compreendido o cinema documental no tocante a sua linguagem, temos que o documentarista além de buscar no filme o caráter de registro do real, também se propõe a analisar, a interpretar o instante. Segundo Penafria, é o “ponto de vista” que irá aqui distinguir o documentário das “vistas” dos irmãos Lumière, negando que o documentarista teria nascido com o próprio cinema. Para ela o que nasceu com o cinema foi o princípio de toda a não-

ficção, ou seja, filmar a espontaneidade dos gestos, as pessoas em seu cotidiano, o meio ambiente.

É a escola britânica de documentarismo, na figura de John Grierson, que irá traçar nos anos 30 a identidade do filme documentário. Esta identidade se apóia no tripé “registro in loco”, “ponto de vista” e “criatividade”, como destacou Penafria:

[...] com Grierson ficou definitivamente clarificado que, para chamarmos documentário a um determinado filme, não basta que o mesmo mostre apenas o que os irmãos Lumière nos mostraram: que o mundo pode chegar até nós pelo olhar da câmara. É absolutamente necessário que o autor das imagens exerça o seu ponto de vista sobre essas imagens. É necessário o confronto de um outro olhar: o olhar do documentarista que se constitui como ponto de vista sobre determinado assunto. É, também, necessário que o resultado final – o documentário – seja o confronto entre dois olhares: o da câmara e o documentarista. Para além disso, o documentário deve pautar-se pela criatividade quanto à forma como as suas imagens, sons, legendas ou quaisquer outros elementos estão organizados.

Assim, visto que o documentário enquanto gênero cinematográfico também não escapa à subjetividade – elemento intrínseco a qualquer manifestação artística – é plausível que possamos também compreendê-lo no âmbito de seu realizador e da época que o produziu, pois o filme “não vale somente por aquilo que testemunha, mas também pela abordagem sócio-histórica que autoriza. O cinema também é historicamente dado. Neste caso, cabe ao pesquisador distanciar-se da obra cinematográfica, é a única saída para que não se caia nas armadilhas fascinantes de uma obra de arte. Deve se entender que, em nenhum momento, a desmistificação corresponde a uma negação do caráter artístico³, ao contrário, é o desvendamento do fascínio cinematográfico, como a obra foi construída, qual a forma encontra pelo cineasta para transmitir uma idéia a respeito de uma temática, seja ela histórica ou não, aos espectadores. Aqui, trata-se de ir além de apontar a qual ideologia o cineasta está servindo, seja de forma explícita ou não, como ressaltou Marc Ferro; trata-se de apresentar qual a “construção fílmica” que nos é oferecida a respeito da História, ou melhor, com esta História é reelaborada em um outro suporte, que não é mais o livro, em um outro discurso, que não é mais o histórico.

Portanto, ao propormos discutir a relação cinema-história e nos determos sobre o documentário como nosso objeto de pesquisa, vimos que existe a necessidade de compreendermos o próprio objeto, sendo este um produto artístico. Considerando a

³ Ao propormos analisar uma obra de arte, no nosso caso, o cinema, negligenciar seu caráter artístico em busca de uma suposta objetividade, como é o caso do documentário, equivale dizer que, desta forma, o cinema passa a ser reduzido a um objeto comum e o verdadeiro motivo que nos levou a tomá-lo como objeto de estudo, ou seja, o fascínio pelo mesmo, por descobrir como esta manifestação artística dialoga com a História, é perdido.

credibilidade que desperta e o caráter de realidade atribuído a este, vimos a importância que o pesquisador deve dar ao cinema documental no momento da análise, de que sua aparente objetividade não o redime de uma parcialidade. Ao contrário, ele contribui para a reflexão e atenção maior do pesquisador em relação ao objeto analisado (o filme documental) e do próprio espectador, que diante da tela é exposto às verdades narradas. Ou seja, o conteúdo do documentário, assim como o do cinema de ficção, deve ser sempre questionado ao invés de ser considerado, *a priori*, a realidade impressa na película, como destaca Jean- Calude Bernadet e Alcides Freire Ramos:

Diante dessa, aparentemente, perfeita reconstituição da realidade, todas as precauções metodológicas devem ser utilizadas, ainda mais que os documentários e cinejornais são comumente associados à atividade histórica. Acredita-se que eles tragam consigo um alto grau de credibilidade, ou melhor, que eles se apresentem como perfeitas reconstituições da realidade.

Assim, não seria incorreto considerarmos o documentário como uma possível interpretação de um determinado fato histórico, um discurso que nos é oferecido sobre a história, tendo que a própria história não é uma ciência estática e concluída. Segundo Penafria, no caso do documentário, temos que compreende-lo como “um filme que se assume como uma leitura sobre este ou aquele tema do mundo, que nos faz pensar sobre o mesmo, em suma, que é, apenas, uma de entre muitas leituras possíveis.”

O filme Rádio Auriverde, de Sylvio Back, aqui proposto como objeto de estudo, é relevante por ser uma película que segue a tendência do cinema híbrido, onde ambas as linguagens – documental e ficcional - se relacionam sem conflito algum. Em nenhum momento temos um desequilíbrio entre as linguagens, os elementos ficcionais não comprometem as cenas de caráter documental, ao contrário, o discurso cinematográfico apresentado atribui a elas uma força simbólica maior do que se fossem apenas oferecidas ao espectador como vestígios imagéticos de uma época. A obra cinematográfica de Back abandona todo o peso da tradição documentarista ao mesmo tempo em que apresenta uma leitura crítica sobre a participação do Brasil na Segunda Guerra Mundial. Mesmo que o documentário busque o cômico, a ironia, até mesmo como forma de alcançar um novo público para o cinema documental, são estes os elementos que irão fazer de Rádio Auriverde um filme inovador e provocador.

A tentativa do diretor é de ir construindo no decorrer das cenas a idéia de que o envio da Força Expedicionária Brasileira, a FEB, à Itália foi um verdadeiro suicídio. Desta forma, podemos compreender Rádio Auriverde como um cinema que promove uma possível (re)

afirmação histórica, mesmo enquanto manifestação artística. O cinema de Back é um constante questionamento à história do Brasil, ou pelo menos àquela que se projeta na necessidade da construção da representação dos heróis nacionais.

Ao remexer em um passado permeado por constantes marcas de terror e sofrimento, do qual os pracinhas foram vítimas, Sylvio Back oferece em película uma contrapartida à “aura pasteurizada que embala a mitologia de uma FEB infalível, Exército de Caxias, de uma FEB reta e impecável a entronizar heróis e vitorias[...]. Segundo o cineasta, Rádio Auriverde contradiz o tom genérico e ufanista que acompanha as narrativas da participação do Brasil na Segunda Guerra Mundial e, para isto, o filme

[...] desce às contingências do dia-a-dia do pracinha e intenta reimaginar o transe político-ideológico e existencial que levou 25 mil brasileiros, em condições humilhantes, a lutar pela democracia tendo às costas uma ditadura feroz que boa parte da oficialidade reverenciava. Uma contradição tipicamente brasileira que o filme promete esmiuçar sustentado por esses fotogramas e sons inauditos, cuja montagem (por que não, colagem?) assimétrica e de olho no sentido oculto do entrevisto, acaba desaguando no limbo das verdades estatuídas.

Para narrar o episódio da Segunda Mundial o diretor utiliza de imagens da época registradas, dentre outros, pelos cinejornais *Us Army e Us Signal Corps*, ambos dos EUA, e pelo Cinejornal Brasileiro produzido pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), órgão instituído durante o Estado Novo como forma de produzir e censurar qualquer tipo de comunicação que se referisse ao governo de Getúlio Vargas. A criação do Departamento de Imprensa e Propaganda representou para o regime varguista a segurança da totalização do controle e coerção de todos os interesses alheios que poderiam negligenciar a legitimidade do novo governo que surgia. O Governo de Getúlio Vargas via no DIP, compreendido aqui todos os mecanismos que compunham este órgão de propaganda política (imprensa, cinema e teatro, rádio, festividades, etc.), a forma exata de fazer do Estado Novo algo presente no cotidiano do povo brasileiro. E o cinema, com o Cine Jornal Brasileiro – parte do material fílmico que serviu para a feitura do filme aqui abordado, assim como o rádio, principalmente o programa *A Hora do Brasil*, foi um dos instrumentos adequados para atingir este objetivo. Com o cinema, o Brasil de Vargas se tornava Uno, pelo menos na tela.

Apresentados os documentos fílmicos que compõem o documentário, veremos que a intenção do cineasta é de decompô-los, fazer com que seus discursos enfadonhos, doutrinários percam toda a força simbólica diante do espectador. O que Back propõe é a desconstrução dos documentos. Rádio Auriverde é um cinema de desconstrução do próprio cinema, nos mostra a forma como se constrói um discurso, neste caso, o do Estado Novo que

necessita legitimar o regime ditatorial e a nova aliança com os EUA, tendo anteriormente demonstrado afinidades com a política fascista. A constante interferência nas películas, nas imagens da época, foi o artifício utilizado pelo cineasta para (re) afirmar a sua visão dos fatos históricos sobre o conflito mundial, ou seja, para (re) escrever cinematograficamente a história do Brasil.

O filme se coloca diante do espectador como o inverso do mito heróico dos pracinhas; “dassignifica” as imagens dos combatentes patriotas, o que um dia serviu como elemento de uma construção discursiva em torno do mito do “pracinha brasileiro” encontra, hoje de Sylvio Back um novo sentido, uma “ressignificação”: as imagens, assim como foram justapostas no processo de montagem a fim de compreenderem o seu próprio antidiscurso, são reveladoras de uma “verdade”, antes soterrada – por mais confuso que aparenta – pela credibilidade atribuída aos cine - atualidades. Segundo o diretor “o que se assistia nos cine - jornais internacionais e nos do DIP evitava a todo custo apresentar o verdadeiro rosto, comportamento e envolvimento da FEB no teatro de operações da Itália”. Se estes filmes curtos tinham nas imagens registradas no *front* elementos de credibilidade, de veracidade, o que proporcionava ao espectador uma impressão do real, em Rádio Auriverde as mesmas imagens ainda preservam o seu caráter de verdade, entretanto, servem a um outro discurso, que não é mais aquele que se propunha legitimar a participação do Brasil no combate mundial, ao contrário, a uma construção discursiva que propõe apresentar uma FEB despreparada militarmente e desprovida belicamente que, por ventura, teve uma participação íntima no conflito, resultado apenas em mortos e feridos.

Assim, os artifícios narrativos utilizados no filme nos mostram como os elementos fictícios não comprometem o cinema de caráter documental, ao contrário, novas forças simbólicas são inseridas atribuindo aos cinejornais um outro significado. Em Rádio Auriverde os cinejornais não assumem a intenção dada pelo DIB, a de doutrinar, de conduzir; o que prevalece é a ironia de Sylvio Back ao compor (montagem) as imagens ao seu favor para que possam dizer o que ele quer que seja dito, neste caso, a concepção de que a participação da FEB na Segunda Guerra Mundial foi um verdadeiro suicídio.

Como exemplo das interferências que o cineasta comete nas imagens da época, podemos nos referir a uma seqüência que trata do rompimento do governo brasileiro com as potências do Eixo. Nesta seqüência o diretor é veemente em defender a idéia de que as relações do Brasil com os países fascistas só foram o diretor é veemente em defendera idéia de que as relações do Brasil com os países fascistas só foram rompidas devido um acordo entre o governo brasileiro e o norte – americano, em que o primeiro se comprometeria a

enviar tropas à Itália em troca da instalação de uma indústria siderúrgica. Aqui o discurso de Getúlio Vargas a respeito de sua aliança com os EUA, após navios brasileiros terem sido afundados por submarinos alemães, é apropriado cinematograficamente e tem o seu valor negado para que, em troca, seja sobreposto o enunciado que o cineasta deseja, compondo o seu “ponto de vista”. No filme, Vargas não discursa, é discursado:

O Brasil acaba de fazer um grande negócio. Troquei com os americanos a instalação da Siderúrgica de Volta Redonda pelo envio de uma tropa simbólica para a Europa. Trabalhadores do Brasil, tive que aceitar esta barganha do presidente Roosevelt senão ele jura que afunda todos os nossos navios mercantes. Sacanagem do Tio Sam. Deus salve a América.

Outro exemplo que vale ser evidenciado é a seqüência que se refere à cerimônia da recepção das tropas brasileiras nas fileiras do quinto exército dos EUA. Desta vez o discurso apropriado é a saudação do general norte – americano Mark Clark, lido pelo major Vernon Walters, em português. O general Mark Clark recebe os pracinhas com um simpático “bem vindos”, mas que na concepção irônica de Back se transforma em uma recepção onde prevalece a superioridade norte – americana frente aos brasileiros:

Soldados da Força Expedicionária Brasileira, antes de mais nada, parabéns por cantar o hino nacional dos EUA sem sucesso. É uma pena que vocês só vieram agora quando já liquidamos com os alemães, mas mesmo assim, sejam bem – vindos. Como prova de nossa amizade e admiração pelo valoroso pracinha, os EUA darão a vocês uniformes decentes, armamento decente, alojamento decente, latrinas descentes, hospitais decentes e enterros decentes. O povo norte – americano sente –se orgulhoso em financiar toda esta mordomia aos bravos soldados da FEB.

Nestas duas passagens, vemos que o cineasta utiliza o mesmo artifício ideológico que a propaganda estadonovista usufruiu para buscar legitimar o Governo Vargas diante das multidões. Como sabemos, a consolidação do imaginário em torno da figura de Vargas não se deu de forma brusca, nasceu de uma operação calcada na apropriação das diversas simbologias do imaginário dos trabalhadores. A sistemática do regime era pautada pela “dessignificação” e “ressignificação” dos símbolos operários. Uma das mais importantes alterações se deu na data de Primeiro de Maio. Um marco na história das lutas operárias, o Primeiro de Maio representava um momento de mobilização dos trabalhadores para reivindicar melhores condições e direitos de trabalho, mas com o governo Vargas o sentido assume um outro caráter: o da festividade. No Estado Novo não há mais espaço para protestos, greves e conquistas, é a hora de festejar o novo regime e as doações feitas aos trabalhadores pelo líder. Nota-se, o que ocorre é uma nova interpretação dada às comemorações do Primeiro de Maio que ocupa um novo lugar no imaginário do trabalhador,

sendo que antes a data predominava como um dia de lembrança e de luto pela morte de dois operários em uma greve em Chicago no ano de 1886 e, como tal, não podia ser comemorada com festas, mas somente com protestos. Assim, durante o Estado Novo o Primeiro de Maio, assim como tantas outras datas cívicas (7 de setembro, 10 de novembro, etc.), serviu ao regime como um momento festivo para agradecer e idolatrar ao responsável pela justiça social, àquele que conduzia onipresente e onipresente a Nação: Getúlio Vargas. A data que nasceu no cerne do movimento operário como símbolo de uma luta de classe era reelaborada pelos ideólogos estadonovistas e devolvida aos trabalhadores na forma de um tempo festivo, em que reunidos no Estádio de São Januário comemoravam o novo e a possibilidade da felicidade, significações de que o projeto nacionalista do regime de 1937 não cansará de difundir por meio dos diversos mecanismos de propaganda do “famigerado” DIP.

Assim, para construir suas proposições a respeito da decisão do governo brasileiro em enviar tropas à Itália para o confronto com os fascistas, Sylvio Back se enveredou nos caminhos da “dessignificação” e “ressignificação”; um percurso de apropriação simbólica que Roland Barthes especificou ao atribuir ao mito o caráter de fala “roubada” e “reconstituída”. Se a propaganda do Estado Novo vislumbrou no Primeiro de Maio, ou melhor, na restituição do significado desta data, que ao invés de simbolizar o momento de protestos e reivindicações dos trabalhadores assumiu um caráter festivo, a forma de alcançar a mobilização social das multidões, Sylvio Back pediu poética e ideológica para “roubar” a fala (a voz *off*) de Vargas e do general norte – americano, assim como em outras seqüências do filme, e as oferecer – às multidões de espectadores da sala de cinema – restituídas, imbuídas de um novo significado, enquanto o significante permanece o mesmo. Vale destacar que esta “fala roubada” e restituída no filme é um valioso artifício narrativo que colabora para a efetivação do discurso proposto pelo cineasta, pois a voz *off* no cinema toma a dimensão de uma voz do Saber e do Poder.

Outro recurso fictício do filme que podemos destacar é a criação de um ambiente radiofônico para o enredo cinematográfico. Neste caso, o diretor opta por substituir aquela tradicional figura do narrador (voz *off*) por uma locução semelhante aos estilos de noticiários radiofônicos da década de 40, mesmo ainda que os locutores permaneçam como narradores ocultos. O que temos durante toda a exibição do documentário é a impressão de estar ouvindo a um programa de notícias veiculado em uma rádio da época, ou melhor, a uma emissora radiofônica nazista que era transmitida no *front* de batalha aos soldados. Assim, Sylvio Back faz referência a um dos meios de comunicação mais popular no período da guerra, pelo qual, provavelmente, vários brasileiros acompanharam aflitadamente a atuação de seus compatriotas

em terras européias, como também um eficaz meio utilizado pela propaganda ideológica alemã.

O diretor nos apresenta a “Rádio Auriverde”, de onde origina o título do filme, uma rádio clandestina da época, tema tabu entre os pracinhas. Na verdade, o programa radiofônico “Hora Auriverde”, assim como foi intitulado, era um programa da Rádio Vitória, emissora pertencente ao Ministério de Propaganda e Informação do governo nazista, que transmitia, em português, mensagens de caráter ideológicas para as linhas de batalha brasileiras, a fim de fragilizar os soldados. A utilização deste artifício perpassa todo o documentário e é pro meio deste que o cineasta irá exercitar sua sátira; todo o potencial irônico se concentra em contrapor as imagens dos cinejornais e as manchetes da rádio imaginária com a finalidade de apresentar a FEB apenas como um objeto a satisfazer os interesses imperialistas do EUA.

“Rádio Auriverde” é também uma forma encontrada pelo cineasta de sempre estar retornando ao tema principal do enredo: a participação da Força Expedicionária Brasileira na Segunda Guerra Mundial; este recurso cinematográfico é denominado de *leitmotiv* (reiteração do tema) que, segundo Pudovkin, é um dos principais métodos de “direção psicológica”, que pro meio da montagem consiste em causar uma determinada impressão no espectador; no caso do plano que se refere à “Rádio Auriverde”, é o indicador de que nos será apresentada a revelação dos “verdadeiros” significados que envolveram a participação dos brasileiros neste conflito mundial, as máscaras do discurso oficial e eufanista contido na película propagandística do DIP caem diante dos olhares dos espectadores. Assim, este plano toda vez que aparece, seguido do *slogan* “Esta é a Rádio Auriverde, a voz da verdade. A emissora da FEB, em transmissão especial para a gáudio do pracinha brasileiro”, é o anúncio da (re) afirmação histórica proposta pelo diretor, como podemos notar no trecho que se segue abaixo:

Chega a Nápoles o primeiro contingente de cinco mil homens da Força Expedicionária Brasileira, de um total de 25 mil homens que integrarão o V Exército aliado como tropa auxiliar dos Estados Unidos. Desorganizados, sem liderança, mal vestidos e mal alimentados, doentes de corpo e cabeça, sem instrução e sem treinamento – é esse o Exército de Caxias, como se alto intitula a FEB, que o Brasil envia para o teatro de operações da Europa. Na fase de organização da força expedicionária, muitos filhos de gente rica e classe média influente conseguia furtar-se à convocação, até simulando tuberculose e sífilis. Deixando para trás a ditadura de Vargas, ironicamente, o pracinha faz profissão de fé anti-fascista pela voz de militares que sustentam o regime, vários deles, conhecidos pelas suas simpatias ao nazismo e pelo seu anti-semitismo. O Brasil – para receber as benesses dos Estados Unidos – promete o envio de 100 mil homens. Acaba com apenas 15 mil soldados na linha de frente – os últimos guerreiros a entrarem na Segunda Guerra Mundial quando ela já estava no fim.

Rádio Auriverde pode ser considerado um documentário que renega as convenções cinematográficas do gênero, se não inaugura pelo menos traz consigo uma nova essência. O

filme é a tentativa de marcar no documentário os traços do cinema autoral, como já prevalece no de ficção. Ao invés de tentar oferecer ao espectador a objetividade do tema abordado na película, como também sua distância do mesmo, buscando uma certa “imparcialidade”, ou pelo menos não deixando transparecer suas visões, Sylvio Back prefere realizar um cinema em que deixa as suas intenções e opiniões, mostra de imediato para que veio o filme. A relação que pretende com o espectador é de estar lhe oferecendo suas idéias para uma possível reflexão, cabendo a este decidir pela veracidade das mesmas. Rádio Auriverde é um cinema de desmistificação, é um antiilusionismo, rompe com o ritual de passividade em que está mergulhado o espectador do “cinema clássico”. Enquanto o espetáculo ilusionista esconde todos os traços do trabalho cinematográfico, reveste o produto de uma máscara que garante a perfeição da magia, da ilusão, o filme de Back envolve o espectador no processo de criação, permite que o que deveria ser invisível (a ideologia, a intencionalidade do filme) se torne visível na tela, as marcas do trabalho humano sugerem diante dos olhares dos espectadores. O cinema de Back lembra constantemente ao espectador de que ele é cúmplice da ilusão artística.

Como um verdadeiro “desmancha – prazeres”, o cineasta procura construir o filme nos moldes de um cinema antiilusionista, diante do público ele desvenda o processo de sua construção fílmica e, conseqüentemente, aponta para o caráter autoral da obra, que encontra nos créditos finais sua confirmação: “as opiniões, interpretações e conclusões inseridas neste filme são de única e exclusiva responsabilidade do diretor. Assim, ficam isentos colaboradores e instituições que tornaram possível a realização de Rádio Auriverde.”

Fazendo uma leitura deste filme com base em seu período de produção, o primeiro ano da década de 90, veremos que ele é o reflexo de um cinema que é colocado à margem pelo governo do presidente Fernando Collor de melo ao destruir a Embrafilme, órgão estatal que criado em 1976 e vinculado ao Ministério da Educação e Cultura era carregado de estimular a produção – através de financiamentos, empréstimos e c0 – produções – e a distribuição do cinema nacional, como também promover a divulgação deste no país e no exterior. Pensando em FERRO, temos que Rádio Auriverde ao dialogar com sua época assume o papel de instrumento de alerta da presença do imperialismo norte – americano no Brasil ao conceber que o envio da Força Expedicionária à Itália foi um suicídio, tendo em vista que os pracinhas foram os últimos soldados a entrarem na guerra. Com uma abordagem cômica do tema, Back introduz, a cada cena, uma pitada de sátira, buscando em seu cinema a crítica de um Estado que se esforça em construir seus mitos e heróis como forma de mascarar os interesses econômicos e políticos que ditam a política governamental.

Em Rádio Auriverde o diretor apresenta ao espectador, logo de início, o inimigo da pátria, até mesmo como uma forma de sustentar o discurso cinematográfico que ele propõe em seguida. No filme o “americano imperialista” é a figura que representa e justifica a morte de inúmeros pracinhas patriotas, como evidenciado: “Quem é o verdadeiro inimigo do Brasil ? É o americano imperialista que quer fazer do Brasil uma colônia. O Brasil é um papagaio enjaulado na gaiola de ouro dos EUA.”

Para caracterizar e (re) afirmar a presença da FEB na Itália apenas como resposta aos interesses norte – americanos, o cineasta adota, entre outros recursos imagéticos, a apropriação dos cinejornais brasileiros que retratam a passagem de celebridades como Wall Disney e Orson Welles pelo Brasil. Novamente Back desconstrói o documento fílmico em seu favor, as cenas dos cine – atualidades, que se referem à política de boa vizinhança dos EUA com o Brasil, em Rádio Auriverde assumem a representação do desvio da atenção da opinião pública nacional para as atrações da Terra do Tio Sam, enquanto que o país enciava tropas para lutarem no *front* europeu.

Entre outras seqüências que prezam por ridicularizar o exército brasileiro, com o quando o diretor contrapõe as imagens dos pracinhas, que sentados, tranqüilamente, desfrutam de um refrigerante, acompanhadas do “*off*” as atividades são intensas”, podemos notar que o filme vem ressaltar a participação ínfima do Brasil no conflito mundial e, que, a imagem descontraída dos pracinhas vem colaborar com idéia de que o soldado brasileiro não sabia o motivo por estar na guerra e que estes arriscavam suas vidas em um conflito que não tinha nenhum interesse ao país. Seguindo a mesma linha cômica estabelecida em todo o documentário, as imagens do Brasil dos anos 40 reforçam a idéia de que o soldado brasileira deixou para trás uma vida feliz repleta de “mulheres, praia, futebol, muito sol e farra.”

Para concluir a defesa de sua tese cinematográfica, o cineasta sobrepõe às imagens de um Brasil “vitorioso”, em festa pelo retorno de seus heróis de guerra, a afirmação de que em terras italianas o heroísmo sucumbiu diante da morte. Mais uma vez Back contradiz o material fílmico para oferecer ao espectador um novo significado, como podemos notar na seqüência: “Dentre todas as nações que derrotaram os nazistas, o pracinha brasileiro foi o único soldado a levar ao pé da letra o lema da cidade de Nápoles – porto de entrada dos expedicionários na Itália, há um ano: “Ver Nápoles, depois morrer [...]”

Além do artifício fictício de interferir na película, outro elemento do discurso cinematográfico de Rádio Auriverde deve ser evidenciado. As seqüências inéditas de Carmem Miranda são utilizadas pelo diretor como um recurso de representação do nacionalismo do Estado Novo, tendo em vista que a artista na época foi um símbolo de brasilidade, apesar de

ser nascida em Portugal. Mas na visão de Sylvio Back até mesmo a brasilidade é corrompida pelo imperialismo norte – americano. Carmem Miranda também integrou os mecanismos da política de boa vizinhança que os EUA insistia em manter com o Brasil, como forma do povo brasileiro ir simpatizando com a nova aliança. As imagens da artista compõem um elemento cíclico para a narrativa fílmica, elas iniciam e encerram o filme, mas não como um retorno, ou um recomeço. Ao contrário, o que temos é a alternância simbólica por qual passa todo o filme, ou seja, o filme inicia com uma Carmem Miranda que cantando “Tico Tico no Fubá” é a pura representação da nação brasileira, mesmo que de forma estereotipada para muitos críticos, mas que ao término assume o caráter de “americanizada”, ao se apresentar e cantar em inglês. Assim, a narrativa conduzida pelo diretor é concluída, a americanização, anunciada como uma ameaça no início, é vitoriosa em terras tupiniquins, o ciclo é fechado.

Como podemos notar, todos os elementos diegéticos⁴ que compõem Rádio Auriverde são propositais para conduzir o espectador a uma reflexão, mesmo que para muitos aparentam também uma forma de doutrinação. Claramente, a sátira que perpassa todo o filme consegue atribuir ao discurso cinematográfico o caráter de verdade. Assim, um documentário que, inicialmente, é um deboche da participação da FEB na guerra, demonstra que a diversão não descaracteriza o potencial crítico e reflexivo de um produto artístico. O cinema de Sylvio Back é o exemplo de como se pode usufruir da mesma arma pelo qual pode ser consumido acriticamente.

Por mais que Rádio Auriverde tenha sido condenado por ridicularizar os pracinhas e por impor uma leitura totalmente parcial sobre os fatos que envolveram o Brasil na Segunda Guerra Mundial, o documentário não deve ser concebido apenas como uma ameaça ao patriotismo dos soldados brasileiros, mas como uma alternativa ao discurso histórico que prevalece, pois iremos concordar que a aliança do Brasil como os EUA durante o conflito é, na sua essência, uma ironia, principalmente, para um governo autoritário que assume tendências fascistas e que o próprio presidente Getúlio Vargas anuncia publicamente a sua afinidade e admiração pelo nazi – fascismo, nas figuras emblemáticas de Hitler e Mussolini.

Desta forma, diante do filme de Sylvio Back, compreendemos que a relação cinema – história, que se refere aqui aos documentários, não se deve permitir a uma leitura superficial, objetiva do documento fílmico, como se este se assemelhasse a uma documentação padrão. O

⁴ Diegese: “A palavra provém do grego *diegesis*, significando narração e designava particularmente uma das partes obrigatórias do discurso judiciário, a exposição dos fatos. Tratando-se do cinema, o termo foi revalorizado por Étienne Souriau; designa a instância representante do filme – a que um Mikel Dufrenne oporia à instância expressa, propriamente estética – isto é, em suma, o conjunto da denotação fílmica: o enredo em si, mas também, o tempo e o espaço implicados e outros elementos narrativos, desde que tomamos no seu estado denotado” (MERTZ, Christian. A significação do cinema. São Paulo: Perspectiva, 1977.p.118).

exercício de desconstrução simbólica feito por Back evidencia o poder das imagens cinematográficas e, portanto, comprova que mesmo ao propormos analisar documentários e cinejornais, gênero que se detêm ao registro *in loco* como forma de aproximar-se da realidade, é necessário que compreendamos a linguagem cinematográfica para que possamos abdicar do estágio de simples espectadores e escapar dos encantos da magia do cinema.

Diante desta desmistificação do filme documentário que a obra de Back nos proporciona, podemos concluir que a Rádio Auriverde é uma “escritura fílmica” da História, ou seja, aqui o cinema, compreendido enquanto linguagem, deve ser visto como uma forma discursiva de representar o passado. O cineasta encontra no cinema o meio ideal para compor sua visão da sociedade, neste caso, sua interpretação de um fato histórico. Rádio Auriverde autorizou nas telas a compreensão do que Sorlin evidenciou como a pergunta que o historiador deve fazer diante de um documento fílmico: como a construção fílmica filtra e reorganiza o mundo exterior?. Para Solin, o cinema deve ser compreendido como o espaço que reserva uma revelação do mundo exterior, o que leva a dizer que

[...] la construcción fílmica es el proceso por el cine de una época capta un fragmento del mundo exterior, lo reorganiza, le da una coherencia y produce, a partir de esse continuo que es el universo sensible, un objeto determinado, cerrado, discontinuo y transmisible; en otros términos, la construcción funda la imagen cinematográfica de la sociedad, la sociedad, tal como se la muestra en le cine.

Por tanto, se as imagens e as sonoras captadas em uma película são fragmentos de uma realidade e que, por ventura, serão reordenados durante o processo de montagem para oferecer a imagem total da sociedade, ou melhor, o “efeito de verdade” proposto pelo cineasta, caberá ao historiador definir não o que o filme pretende dizer, mas o que ele diz e como diz. Ou seja, o historiador que pretende se enveredar pelos caminhos incipientes e tortuosos – como mencionados no início – que contemplam o estudo da relação cinema – história deve compreender que “los filmes son proposiciones sobre la sociedad” e, portanto, cabe a ele revelar “como se construyen esas proposiciones.”

Assim, apenas para concluir, se em todo o momento o cinema se compromete em comunicar com seu espectador, mas espera deste um estado de passividade, Rádio Auriverde ao abandonar o documentário de caráter científico, cultural, informativo e didático, como deseja o documentarismo clássico, vem contradizer esta tendência exigindo de seu espectador um comportamento ativo e, porque não, atípico. Como bem lembrou Stam, “a constituição atual da sociedade clama por ilusões, clama pelo iluminismo. Portanto, como se referiu convencionar a ida às salas de cinema como um passatempo, um espaço em que o homem

moderno possa escapar de seus dilemas rotineiros, descansar o corpo surrado pelo trabalho em um deleitar-se de um “novo mundo”, ao invés de contemplação e fruição da obra de arte, a experiência cinematográfica encontra respaldo na diversão, na distração, em que o tempo consumido diante da tela basta apenas como um esforço em entreter. Assim, o cinema ilusionista veio para ficar.

Se o cinema ilusionista é aquele que oferece os sonhos ao público, ou melhor, permite que ao apagar das luzes os espectadores se acomodem em uma “nova realidade”, vivenciem as projeções de seus sentimentos mais íntimos, *Rádio Auriverde* é o exemplo da contrapartida a este modelo dominante. Ao invés de simplesmente desfrutar de um sonho por apenas algumas horas, encantamento que se dissipará logo que o espectador invadir as praças de alimentação dos shoppings, o público em *Rádio Auriverde* é levado a refletir, a construir um novo significado para a sua realidade. Nos moldes de um cinema antiilusionista, o filme de Back ao “desmontar” os cinejornais que serviam como instrumentos de propaganda política do Estado Novo e atribuí-los uma nova significação, revela a necessidade de discutir a trincheira ideológica que perpassa todo o tema da participação do Brasil na Segunda Guerra Mundial.

Portanto, se “o cinema dominante força o espectador a uma posição de passividade voyeurística” e o “confronto uterino da sala, a imunidade à interrupção exterior, o banho amniótico de impressões e a escuridão relativa são todos fatores estimulantes da ausência narcisista e de auto-indulgência onírica, encontramos em *Rádio Auriverde* o oposto, um cinema que “deseja pensar com o espectador, nem antes ou depois, nem por ele” e um cineasta que “filmo (o Sylvio Back) e monto imagens para abrir a cabeça das pessoas, não para fazê-las. [...] Nunca me pareceu ser esse fim (e os meios) da arte, do cinema, que nasceu aquém e além da ideologia, embora freqüentemente instrumentalizado por ela”. Assim, o filme de Sylvio Back não veio para agradar ou cortejar, ao contrário, surge como um incômodo aos olhos daqueles que acreditam no heroísmo dos pracinhas brasileiros.

FILMOGRAFIA

Rádio Auriverde. Sylvio B. TV CULTURA (Fundação Padre Anchieta), 1990, 70 min., son., pb., NTSC, VHS.

REFERÊNCIA

ACIOLI. O princípio da incerteza e o realismo do documentário cinematográfico. **Revista Humanidades**. Brasília, n. 40, p. 41-44, 1995.

AUMONT, et al. **A estética do filme**. Campinas: Papyrus, 1995.

_____. **A imagem**. Campinas: Papyrus, 1993.

BACK, S. **Rádio Auriverde** (A FEB na Itália). Curitiba: Secretaria de Cultura do Estado do Paraná, 1997.

BARTHES. **Mitologias**. Lisboa: Edições 70, 1972.

BERNADET. **O que é cinema?** São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. RAMOS. **Cinema e história do Brasil**. São Paulo: Contexto, 1988.

COUTO. Seleção comprova “vocação documental”. **Folha de São Paulo**, 21 mar 2000. Ilustrada, p. 3.

FERRO. **Cinema e história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

MENDES. Cinema e memória. **Revista Humanidades**. Brasília, n. 40, p. 7, 1995.

OROZ, S. Cinema e história: o centenário do jogo de relatividade e pluralidade. **Revista Humanidades**. Brasília, n. 40, p. 7, 1995.

PARANHOS. **O roubo da fala**: origens da ideologia do trabalhismo no Brasil. São Paulo: Boitempo Editorial, 1999.

PENAFRIA. **O filme documentário, história, identidade, tecnologia**. Portugal: Cosmos, 1999.

PUDOVKIN, V. Métodos de tratamento do material. In: XAVIER, I. **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Graal, 1983, p. 56-73.

RABAÇA, A. **Dicionário de comunicação**. São Paulo: Ática, 1987.

SORLIN. **Sociologia del cine**: la apertura para la historia de manana. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

STAM. **O espetáculo interrompido**: literatura e cinema de desmistificação. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

VANOYE, GOLIOT-LÉLÉ. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papyrus, 1994.