



UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SUAS TECNOLOGIAS
CAMPUS XVIII – EUNÁPOLIS-BA

SÔNIA MENDES AGUIAR

**A ESTRADA 47: UMA ANÁLISE CINEMATOGRAFICA E SUAS
REPRESENTAÇÕES SOCIAIS.**

Eunápolis-Ba

2020

SÔNIA MENDES AGUIAR

**A ESTRADA 47: UMA ANÁLISE CINEMATOGRAFICA E SUAS
REPRESENTAÇÕES SOCIAIS.**

Monografia apresentada na Universidade do Estado da Bahia (UNEB) Campus XVIII – Eunápolis, como requisito à obtenção do grau de Licenciando em História.

Orientadora: Prof.^a. Mariane Santos.

SÔNIA MENDES AGUIAR

MONOGRAFIA: A *ESTRADA 47*: UMA ANÁLISE CINEMATOGRAFICA E SUAS REPRESENTAÇÕES SOCIAIS.

Eunápolis-BA (2020)

Esta monografia foi julgada adequada para obtenção do Título de Licenciatura, e aprovada em sua forma final.

Eunápolis, 13 de Março de 2020.

Banca Examinadora:

Prof. Ma. Mariane Nascimento dos Santos

Orientadora

Universidade do Estado da Bahia (UNEB)

Prof. Ma. Lorena Michele dos Santos

Universidade do Estado da Bahia (UNEB)

Prof. Ms. Marcos Ferreira Gonçalves

Universidade do Estado da Bahia (UNEB)

AGRADECIMENTOS

Primeiramente gostaria de agradecer a minha mãe pelos os valores e princípios que me foram ensinados através do seu amor incondicional dedicado a mim, pelo companheirismo e apoio do meu filho que esteve do meu lado em vários momentos importantes da minha trajetória dentro da universidade. Enfim, a todos os meus familiares para que eu pudesse me encontrar nesse momento, sendo a primeira da família a concluir o ensino superior.

Minha trajetória na universidade demandou mais tempo do que o esperado, pois houveram momentos em que pensei em desistir, chegando a trancar o curso por acreditar que seria incapaz de concluí-lo. Foram vários os motivos que se apresentaram, mas que foram superados a partir do entendimento da importância do conhecimento para o meu crescimento pessoal.

Gostaria também de agradecer a professora Mariane Santos que se dedicou a ser minha orientadora nesse projeto de conclusão de curso, agradeço pelo empenho, dedicação e incentivo, por ela ter acreditado na minha capacidade de alcançar os meus objetivos. Agradeço pela paciência dedicada a mim durante a escrita da monografia.

Presto meus agradecimentos mais que especiais, aos meus professores da graduação, que me estabeleceram as bases da consciência docente que me servirão de fundamentos para o futuro enquanto a professora. Agradeço a professora Célia Santana pela maneira generosidade que ela exercer o seu ofício, a professores Maria Sandra Gama, a Marcio Santana, a Sandra Regina que me ensinou a gostar de política que foram fundamentais para a escolha do meu projeto de conclusão de curso, a professora Ivanice Ortiz, e a professora Joceneide Cunha da qual fui monitora no terceiro semestre, professora que me deu as bases para o meu conhecimento do audiovisual. Enfim, professores que sempre lembrarei com muita gratidão, amizade e carinho.

Meus agradecimentos também aos meus colegas mais próximos que acabaram se tornando meus amigos e que estiveram comigo em momentos importantes para a minha formação, dentre eles estão Ian Lopes, Jaqueline conceição, Marlos Candido Michele Soares e Rafael Ribeiro.

RESUMO

As representações sociais tem sido objeto de estudo na área do conhecimento histórico que se debruça nos mais diferentes aspectos das sociedades que as produziu para compreendê-las. A ampliação e diversificação de abordagens teóricas e metodológicas deu um novo sentido ao uso das fontes para se escrever a História. A historiografia tem demonstrado uma constante emergência na renovação de fontes para a reflexão de sujeitos históricos e de novos temas a serem abordados. Diante da importância de se entender como essas representações sociais são construídas, e de como elas interferem na compreensão do mundo social, esta pesquisa se propõe a analisar o filme *A Estrada 47* (2013), e tem como objetivo identificar quais representações sociais são trazidas pela película do diretor Vicente Ferraz e quais as suas intencionalidades. O filme aborda o momento de participação dos soldados brasileiros durante a Segunda Guerra Mundial. A reflexão desenvolvida nessa pesquisa utilizou-se de autores como Marc Ferro, Marcos Napolitano, Jean Claud Bernardet, Francis Wanoye, Jhoni Langer, Mônica Kornis e Cristina Nova. Esses autores contribuíram para pensar a pesquisa histórica na medida em que permitem ao historiador uma compreensão dos interesses e intencionalidades implícitos e explícitos nas fontes audiovisuais e como elas interferem na leitura da história representada pelo cinema. A metodologia desenvolvida nesta pesquisa segue a perspectiva de estudar a História no cinema a partir de análises sistemáticas dos mecanismos técnicos e estéticos usados na produção do filme como, a escolha do tema, cadeia de produção, direção, discursos, personagens, cenários, fotografia, figurino, público alvo e trilha sonora. Os argumentos contidos na película dialogam com a renovação da historiografia brasileira a cerca da participação do Brasil no conflito, onde autores como Boris Fausto, Ricardo Seitenfus, Israel Foguel, dentre outros, ajudam a entender a construção da narrativa fílmica e fundamentam a compreensão do contexto do Brasil na guerra. As análises elaboradas nesta pesquisa se limitam a identificar a construção dos personagens trazidos pelo olhar do diretor.

Palavras-Chave: A Estrada 47 - Representação Social - Cinema - Segunda Guerra Mundial.

ABSTRACT

Implicit and explicit interests and intentions in audiovisual sources and how they interfere in the reading of the history represented by movie. The methodology developed in this research follows the perspective of studying history in movie from systematic analysis of the technical and aesthetic mechanisms used in the production of the film, such as the choice of theme, production chain, direction, discourses, characters, scenarios, photography, customs, target audience and soundtrack. The arguments contained in the film dialogue with the renewal Social representations have been the object of study in the area of historical knowledge that focuses on the most different aspects of the societies that produced them to understand them. The expansion and diversification of theoretical and methodological approaches gave a new meaning to the use of sources to write history. Historiography has demonstrated a constant emergence in the renewal of sources for the reflection of historical subjects and new themes to be addressed. Given the importance of understanding how these social representations are constructed, and how they interfere in the understanding of the social world, this research aims to analyze the film *A Estrada 47* (2013), and aims to identify which representations are brought by the film of director Vicente Ferraz and what their intentions are. The film addresses the moment of participation of Brazilian soldiers during World War II. The reflection developed in this research was used by authors such as Marc Ferro, Marcos Napolitano, Jean Claud Bernardet, Francis Wanoye, Jhoni Langer, Mônica Kornis and Cristina Nova. These authors contributed to think of historical research to the extent that they allow the historian an understanding of Brazilian historiography about Brazil's participation in the conflict, where authors such as Boris Fausto, Ricardo Seitenfus, Israel Foguel, among others, they help to understand the construction of the film narrative and support the understanding of Brazil's context in war. The analyses elaborated in this research are limited to identifying the construction of the characters brought by the director's gaze.

Key Words: The 47 Street - Social Representation - movie theater- The Second World War.

LISTA DE SÍGLAS

ANCINE	Agência Nacional de Cinema.
FEB	Forças Expedicionárias Brasileiras.
CONCINE	Conselho Nacional de Cinema.
1ºDIE	1º Divisão de Infantaria Expedicionária.
EICTV	Escola Internacional de Cinema e TV de San Antonio de Los maños.
FCB	Fundação Nacional de Cinema.
OND	Órgãos não Divisionários.
ONU	Organização das Nações Unidas.
OTAN	Organização do Tratado do Atlântico Norte.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – Emblema das Forças Expedicionárias Brasileiras (FEB).

FIGURA 2 - Águia.

FIGURA 3 - O exército americano.

FIGURA 4 - O exército brasileiro.

FIGURA 5 - O exército brasileiro.

FIGURA 6 - O exército brasileiro se preparando para o combate.

FIGURA 7 - Personagem Guima.

FIGURA 8 - Personagem Piauí.

FIGURA 9 - Personagem Piauí.

FIGURA 10 - Os soldados desnorteados.

FIGURA 11 - Tenente Penha e Guima.

FIGURA 12 - Discursão entre o sargento Laurindo e o Piauí.

FIGURA 13 - Guima refletindo sobre a condição do soldado na guerra.

FIGURA 14 – Robert o italiano.

FIGURA 15 - O sargento Laurindo.

FIGURA 16 - Os soldados brasileiros no filme.

FIGURA 17 – Registros fotográficos dos soldados brasileiros do período do conflito.

Sumário

1. INTRODUÇÃO.....	10
2.O BRASIL NA GUERRA E O CINEMA NACIONAL.....	14
2.1 A Segunda Guerra Mundial e o Brasil.....	14
2.2 O cinema Ocidental e a Segunda Guerra Mundial.....	18
2.3 A cultura do cinema no Brasil.....	20
3. O FILME: A ESTRADA 47.....	25
3.1 Direção: Vicente Ferraz.....	25
3.2 Roteiro.....	31
3.3 Direção de Arte.....	34
3.4 Fotografia.....	36
3.5 Prêmios.....	36
3.6 Trilha Sonora.....	37
3.7 Ficha Técnica.....	38
4. AS REPRESENTAÇÕES NO FILME A ESTRADA 47.....	40
4.1 Sequencia 1: Introdução.....	43
4.2 Sequencia 2: O ataque de pânico.....	46
4.3 Sequencia 3: O constrangimento.....	51
4.4 Sequencia 4: A questão racial.....	53
4.5 Sequencia 5: Os soldados são iguais na guerra.....	55
4.6 Sequencia 6: A Itália e os brasileiros na guerra.....	55
4.7 Sequencia 7: Refúgio dos horrores da guerra.....	56
4.8 Sequencia 8: O desamparo dos soldados com o fim da guerra.....	57
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	60
REFERENCIAS:.....	62

1.INTRODUÇÃO

A Segunda Guerra Mundial costuma despertar grande interesse no mundo contemporâneo, o tema chega a causar um certo fascínio nos indivíduos muitas vezes influenciados pelas potências cinematográficas hollywoodianas, que dão as duas Grandes Guerras um lugar de espetáculo permeando o imaginário coletivo das sociedades ocidentais. (TEIXEIRA, 2004, p.3).

Com as mudanças ocorridas no universo do historiador a partir da perspectiva da Nova História nas décadas de 1960/70, que teve como base filosófica a ideia de que tudo é culturalmente construído e que toda atividade humanada produz história, a Nova História possibilitou a emergência de novas abordagens e novos objetos como fontes de estudo para se escrever a história. (BURKE, 1992, p.11). Dentre esses novos objetos, destacam-se as fontes audiovisuais que no século XIX causaram grande impacto por conta da criação do cinema e outros meios de comunicação em massa como a televisão. O cinema revolucionou o sistema das artes, como um objeto industrial podendo ser reproduzível e destinado às massas, se consolidou como arte, influenciando de forma direta nas maneiras de os indivíduos perceberem e estruturarem o mundo ao seu redor. (KORNIS, 1992, p.1).

Com a possibilidade de uso do filme como fonte histórica, a base dessa pesquisa fundamenta-se em analisar o documento fílmico de Vicente Ferraz *A Estrada 47*, produzido em 2013 e lançado em 2014 no *Festival de Gramado* no Rio de Janeiro, ano de comemoração do centenário da Primeira Guerra Mundial e dos setenta anos da Segunda Guerra Mundial. A película representa o contexto da II Guerra, especificamente o ano de 1944, momento em que o Brasil participou de forma ativa da guerra enviando mais de 25.000 jovens brasileiros para lutarem na Itália sob o comando dos Estados Unidos.

Esta pesquisa tem como objetivo compreender as representações sociais trazidas na película *A Estrada 47*, através da figura dos soldados das Forças Expedicionárias Brasileiras (FEB). Buscando identificar no olhar cinematográfico de Vicente Ferraz, as possíveis relações entre o momento histórico representado e o momento de produção da película, possibilitando o entendimento das intencionalidades do diretor ao trazer tais representações no contexto de 2014.

A contribuição acadêmica e social desta pesquisa parte da necessidade de se entender a construção da figura do soldado participante da Segunda Guerra Mundial no cinema ocidental, criada a partir do olhar dos países que se consolidaram após a guerra, onde o soldado é representado como uma máquina de guerra sempre pronta para o combate. O filme *A Estrada 47*, contraria essa lógica de representação hollywoodiana, ao apresentar uma perspectiva de um soldado mais humanizado e sensível com emoções próprias dos seres humanos. A problemática do filme fundamenta-se no argumento de que o Brasil enviou para a guerra mais de 25.000 homens despreparados tanto em sentidos táticos quanto em sentidos psicológicos. A película brasileira, apesar de apresentar uma proposta alternativa ao soldado invencível na guerra, também carrega consigo alguns estereótipos calcificados dentro da sociedade brasileira, como a construção da visão pejorativa e generalizada dos indivíduos que vivem na região Nordeste do país, tidos como referências negativas para outras regiões. E a visão construída historicamente que embasa a questão racial no Brasil e de como esta ótica está relacionada ao poder.

Esse estudo contribui para uma reflexão dos mecanismos de funcionamento de estereótipos, criados e disseminados pela indústria cinematográfica com o objetivo de definir interpretações apoiadas em representações sociais elaboradas a partir do olhar do outro, os quais estão embutidos valores e interesses relacionados aos mais variados temas.

As análises desta pesquisa foram fundamentadas no conceito de Representação Social embasadas pela perspectiva teórica de Roger Chartier, no sentido de compreender como o olhar do outro atribui sentido ao mundo ao nosso redor.

Com a possibilidade de utilização do cinema como fonte histórica, e compreendendo o filme como um produto cultural destinado as massas, o autor Marc Ferro fornece para este estudo uma base de compreensão da relação existente entre o cinema e a história, criada desde o surgimento do cinematógrafo no final do século XIX. Marcos Napolitano foi fundamental para a percepção da importância do audiovisual no mundo contemporâneo, promovendo o entendimento da natureza dessas fontes a partir de seus elementos de composição. Johnni Langer contribuiu para o entendimento da construção de estereótipos em filmes históricos e de como essas construções podem influenciar as maneiras de apreensão do público receptor ao criar modelos de identidades sociais. O olhar de Francis Vanoye possibilitou no entendimento da linguagem audiovisual a partir de seus códigos internos e da necessidade de desmontagem e remontagem do documento fílmico para só assim poder compreendê-lo de acordo com nossos objetivos. Jean Claud Bernardet

estudioso do cinema forneceu subsídios para percepção do cinema nacional, assim como Lúcia Nagib com o Cinema de Retomada, dentre outros autores.

A historiografia do tema da Segunda Guerra Mundial foi elaborada a partir da discussão de autores como Eric Hobsbawm, que lança um olhar panorâmico da guerra no cenário mundial. O historiador Ricardo Seitenfus que nos últimos dez anos ajudam na compreensão das questões políticas e sociais enfrentadas pelo Brasil e trazem uma perspectiva mais recente dos pracinhas na Guerra. Elonir José Savian que analisou o projeto de criação das Forças Expedicionárias Brasileiras e os motivos que levaram o Brasil a enviar os jovens brasileiros à guerra.

A metodologia usada para as análises do documento fílmico, foi baseada no modelo analítico elaborado pela autora Vitória Azevedo da Fonseca, em seu livro *A Monarquia no cinema brasileiro: Metodologia e Análise de Filmes Históricos*. Pensada a partir de planos sequenciais divididos em oito momentos, onde foram exibidos imagens, falas, narração e diálogos, retirados da película em momentos considerados relevantes para as análises e reflexões.

O primeiro capítulo apresenta um breve resumo do contexto político e social brasileiro durante a Segunda Guerra Mundial, versando pelos motivos que levaram o Brasil a abandonar a política de neutralidade adotada diante da eclosão da guerra e chegando a participar de forma ativa do conflito. São apresentados ainda neste capítulo, à relação e o uso do tema da Segunda Guerra pelo cinema ocidental e um breve resumo da cultura cinematográfica brasileira.

O segundo capítulo apresenta uma análise do processo produção do filme ocorrido por trás das câmeras. São apresentadas observações sobre a cinematografia do diretor buscando identificar as possíveis implicações para a construção de um filme brasileiro retratando o tema da Segunda Guerra Mundial no contexto de 2013. Também são elaboradas análises sistemáticas dos aspectos técnicos empregados para a realização da película como, trilha sonora, direção de arte, cenários, fotografia, dentre outros elementos que compõem a película.

No terceiro capítulo são realizadas análises dos quatro personagens centrais do filme, buscando identificar quais representações sociais são apresentadas através dos soldados brasileiros. As análises versaram pelo estudo dos recursos cinematográficos utilizados, buscando identificar as estratégias e os mecanismos de interferência da narrativa com o público receptor da mensagem cinematográfica.

As análises elaboradas nesta pesquisa buscam problematizar o mundo do audiovisual e suas interconexões com a sociedade que o produziu, partindo de uma crítica sistemática dos elementos de composição da produção, como enquadramento da câmera, planos, iluminação edição, dentre outros aspectos que serão analisados.

2.O BRASIL NA GUERRA E O CINEMA NACIONAL

2.1 A Segunda Guerra Mundial e o Brasil

A Segunda Guerra Mundial é considerada até os dias atuais o maior conflito bélico já vivido pelo homem contemporâneo e os seus impactos acabaram por reconfigurar toda a geopolítica do cenário mundial. O historiador Hobsbawm considera que “Em resumo, a catástrofe humana desencadeada pela Segunda Guerra Mundial é quase certamente a maior na história da humanidade”, e teve como algumas de suas principais consequências à modificação de regimes políticos, a remodelação de fronteiras de vários países no mundo e chegou a modificar a própria forma de o homem se conceber como ser humano. (HOBSBAWM, 1995, p.62).

O autor Hobsbawm afirma que o início do século XX trouxe consigo elementos suficientes para o surgimento de modelos ideológicos que buscavam dar conta de resolver os problemas ocasionados pelo período posterior a Primeira Guerra Mundial. Os problemas surgidos levaram ao colapso vários regimes democráticos na Europa e severas convulsões ao sistema capitalista que não estavam mais dando conta de responder as demandas impostas pelo liberalismo econômico trabalhado no sistema.

Para Hobsbawm o Segundo Conflito Mundial foi causado pelas disputas entre três as vertentes ideológicas surgidas do período do entre guerras que passaram a lutar para impor seus modelos de organização político/social, econômico e cultural em todo o globo terrestre. Disputavam entre si, as democracias liberais capitalistas em crise, o comunismo Russo Bolchevique e o nazi-fascismo da Itália e Alemanha.

Quando nos embates internacionais começam a se desenhar a eminência de uma nova guerra mundial, o Brasil prefere a princípio ficar de fora da situação adotando uma postura de neutralidade em relação aos conflitos internacionais. Segundo o pensamento de Ricardo Seitenfus (2000), a política de neutralidade adotada pelo Brasil acontece por conta de alguns fatores que contribuíram de forma direta na decisão do presidente Getúlio Vargas. O país tinha alcançado sua independência política recentemente no início da década de 1930 e encontrava-se mergulhado em problemas de ordem interna. Somado a esses fatores, o Brasil estava no auge de seu processo de industrialização e buscava sua independência

econômica, portanto, para o presidente um conflito sendo travado em solo europeu deveria ser resolvido entre os europeus.

Nos anos de 1940 e 1941 a preocupação dos Aliados aumenta com a intensificação da Batalha no Atlântico, batalha que acabou ampliando o domínio alemão no Norte da África depois de uma disputa acirrada pela ocupação de colônias que se encontravam no domínio de franceses e ingleses. Diante desta situação estabeleceu-se uma enorme vantagem estratégica para que os países do Eixo alcançassem territórios na América do Sul. Para Seitenfus:

Evidentemente, um país de 8.511.000 quilômetros e com 41 milhões de habitantes, dificilmente mereceria a indiferença dos protagonistas de uma guerra que, pela presença de colônias europeias, logo ameaçou a atingir a América. (SEITENFUS, 2000, p.15).

A América Latina era um aglomerado de antigas colônias europeias, que viviam em sistemas políticos assistidos, então participar da guerra naquele contexto não era uma opção, mas uma imposição, pois haviam muito mais interesses globais em relação à América Latina para permitir que esses territórios fossem negligenciados, e mesmo que de forma política, a participação do Brasil na guerra era um fato.

Em 1942 foi firmado um acordo entre Brasil e Estados Unidos onde terras do Nordeste brasileiro foram cedidas para a instalação de bases aéreas e navais localizadas na cidade de Natal para que o exército americano pudesse monitorar o território brasileiro. Com esse acordo estabelecido o Brasil deixa sua política de neutralidade para trás e fica vulnerável a guerra. De acordo com Francisco Cezar (2005), havia uma previsão de invasão alemã ao Nordeste brasileiro, assim o autor acredita que não foi o Brasil quem buscou a guerra, mas a guerra veio de encontro ao Brasil. Em Fevereiro de 1942 navios mercantis e embarcações brasileiras foram atingidos por submarinos alemães, levando o país a posicionar-se no dia 22 de Agosto do mesmo ano, declarando guerra à aliança político-militar criada pela Alemanha, Itália e Japão que formavam os países do Eixo.

Um ano após a declaração de guerra feita pelo então presidente Getúlio Vargas e da comoção nacional gerada pelos ataques alemães a embarcações brasileiras, foi criada em 9 de Agosto de 1943 as Forças Expedicionárias Brasileiras (FEB), o exército brasileiro foi então dividido e uma parte dele combateu na Segunda Guerra Mundial em território italiano ao lado dos Aliados em 1944 no final da guerra. A FEB tinha como objetivo contribuir na luta contra as forças do Eixo e era constituída pela 1º Divisão da Infantaria

Expedicionária (1ºDIE) que participou dos combates ativamente, e pelos Órgãos Não Divisionários (OND) que davam suporte a (1º DIE). (SAVIAN, 2016, p.9).

As Forças Expedicionárias Brasileiras era constituída por uma força militar aérea e terrestre formada por 25.334 homens e mulheres responsáveis pela participação do Brasil na campanha Itália em suas duas últimas fases – o rompimento da Linha Gótica e a Ofensiva Aliada final. O lema de campanha da FEB em solo italiano era *A cobra esta fumando*, uma alusão irônica ao que se afirmava na época de sua criação quando se diziam que era mais fácil uma cobra fumar um cachimbo do que o Brasil participar da guerra europeia, pois a preparação dos jovens para o combate não foi considerada suficiente para que os homens fossem enviados a guerra. (FOGUEL, 2018, p.10).

Figura 1: Emblema das Forças Expedicionárias Brasileiras (FEB).



Fonte: FOGUEL, 2018.

Foguel (2018) aponta que o emblema das Forças Expedicionárias Brasileiras (FEB) foi escolhido como um símbolo das disputas políticas que haviam dentro do exército brasileiro na época da eclosão da Segunda Guerra Mundial. Os militares encontravam-se divididos, enquanto parte deles apoiavam os Aliados a outra era a favorável ao Eixo nazifascista e defendia a neutralidade do país independente das consequências.

Segundo Savian (2016) em seu livro *Dos Apeninos aos Alpes*, são muitas as produções historiográficas relacionadas à atuação das Forças Expedicionárias Brasileiras (FEB) na guerra, o que se constitui num valioso acervo de conhecimento histórico, entretanto há divergências a cerca da importância da participação das tropas brasileiras no conflito. Alguns autores a consideram de pouca relevância se constituindo apenas numa participação meramente simbólica, onde os soldados brasileiros se encontravam despreparados para um combate de tamanhas proporções. Outros autores tratam a FEB de forma ufânica, tomando a participação dos pracinhas como extremamente importante para campanha vitoriosa na Itália.

Entender as circunstâncias em que as tropas brasileiras foram inseridas na guerra europeia em 1944, perpassa pela compreensão do cenário político que envolve a estadia do presidente Getúlio Vargas no contexto do entre guerras. Segundo Boris Fausto (2012), a escolha do comando das Forças Expedicionárias Brasileiras reflete a instabilidade política gerada pela eminência da guerra, portanto, aliar-se a comunidade militar naquele momento seria uma forma de assegurar a manutenção do regime imposto pela Revolução de 1930, pois Getúlio Vargas sendo o único civil a gerir uma ditadura no país estava a todo tempo sendo assistido pelos militares.

A efervescência cultural ocorrida na Europa e o clima intelectual dos anos 1930 atinge o Brasil de forma incisiva, influenciando grande parte da elite política, toda a comunidade militar e outros setores da sociedade brasileira como o tenentismo que tinham papel deliberativo dentro do país, mas que se sentiam atraídos pelos regimes antiliberais. Essas forças políticas passaram a divergirem entre si e o Brasil nesse contexto comportava certa fragilidade de cunho político e uma precária constituição do regime democrático que dava sinais de não conseguir conter as forças comunistas. (BORIS, 2012, p.82).

Alguns militares foram escolhidos pelo presidente para liderarem o comando da FEB por serem considerados como oficiais com pouca força política no cenário apresentado em 1944. Dentre esses militares, estavam o Marechal João Batista Mascarenhas de Moraes escolhido como comandante da 1ªDIE, militar que em 1930 comandou um regime da Cruz Alta (RS), iniciando o movimento revolucionário que levou Getúlio Vargas ao poder. O General Falconière como Inspetor Geral da FEB, o General Zenóbio da Costa comandante da Infantaria Divisionária, O General Cordeiro de Farias comandante da Artilharia Divisionária, Eurico Dutra e Coronel Castelo Branco. (SAVIAN, 2016, p, 21).

2.2 O cinema Ocidental e a Segunda Guerra Mundial

Com a ampliação e diversificação de novos objetos como fontes de estudos a partir da perspectiva da Nova História das décadas de 1960 e 1970, novos problemas, novas abordagens e novos objetos, expandiram os campos da construção do conhecimento histórico fundamentando-se no relativismo cultural onde toda produção humana é considerada história, rompendo com o paradigma tradicional onde a escrita da História era considerada objetiva, com a narração de fatos pelo historiador apresentada em documentação oficial com o objetivo de estabelecer as verdades contidas nestes documentos. (BURKE, 1992, p.9).

Segundo Mônica Kornis (1992) em seu ensaio *História e Cinema*, a Nova História trouxe sentido a documentações de diversas naturezas como as transmitidas pelo som, pela imagem, ilustrações, dentre outros. Kornis destaca a importância da intervenção crítica a cerca desses novos documentos, a autora baseada no entendimento Jacques Le Goff, de que “o documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, mas um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham o poder. Só a análise do documento enquanto documento permite à memória coletiva recuperá-lo e ao historiador usá-lo cientificamente, isto é, com pleno conhecimento de causa”.(LE GOFF, 1988, apud, KORNIS, 1992, p.2).

Conforme o pesquisador Abdala Junior (2008), com a possibilidade de se escrever a história por meio da linguagem audiovisual, o cinema passou a funcionar como um agente social de importância decisiva nas sociedades ocidentais, onde as linguagens audiovisuais:

[...] envolveram-se na construção da realidade, participando ativamente da configuração de identidades individuais e coletivas, dos processos políticos, sociais, econômicos e culturais da história do último século. Além de registrar transformações ocorridas em quase todas as esferas da vida contemporânea, o cinema e a televisão refletiram e até mesmo interviram, na formação do imaginário coletivo [...], criaram e reescreveram personagens, acontecimentos e processos históricos; Enfim, instauraram discursos sobre a história. (ABDALA, 2008, p.3).

A indústria cinematográfica ao se apropriar da relação Cinema/História toma o passado como objeto, ao abordar temas que ocorrem em todas as etapas da vida contemporânea, refletindo e intervindo na construção de um imaginário coletivo em busca de criar identidades. O pesquisador Dennison Oliveira considera que a Segunda Guerra

Mundial é um tema que permeia parte do imaginário coletivo dos indivíduos no mundo contemporâneo por conta da escrita midiática desenvolvida pela cultura cinematográfica ocidental. E segundo Dennison Oliveira (2000), a forma como entendemos o conflito está muito relacionada à maneira como o mesmo foi representado pelas grandes indústrias de tradição cinematográfica tanto na Europa quanto nos Estados Unidos. Para Oliveira, o tema se tornou um campo de disputas ideológicas desde a instauração da Guerra Fria. Portanto, “a memória do Segundo Grande Conflito Mundial, seus combates, massacres e misérias foi decisivamente moldada tanto pela progressiva instauração da Guerra Fria, quanto pelo seu súbito desaparecimento logo no início dos anos de 1990” (OLIVEIRA, 2010, p.2). O tema bélico então passou a servir aos interesses dos países que saíram vencedores da guerra, transformando-o num espetáculo aos seus serviços.

Conforme Oliveira (2000), o caráter oligopólico¹ exercido pela indústria cinematográfica dos EUA, sempre teve estreita relação com os assuntos da política externa do país e com a preservação da memória sobre o papel do país na guerra, sustentando chavões e estereótipos que funcionam para manter a moralidade das ações militares norte americanas, portanto, “A Segunda Guerra Mundial foi uma guerra justa e não cabe dúvida sobre a ética e a justiça exercida pelos que nela foram os vencedores”. (HANSIAN, 2001, apud, OLIVEIRA 2010, p.7).

As representações fílmicas elaboradas pelas grandes indústrias cinematográficas hollywoodianas têm apresentado muito mais continuidades do que rupturas em se tratando do tema da Segunda Guerra Mundial. A Europa tem apresentado grandes transformações na forma de representar o conflito, justamente pelo fim da hegemonia política exercida pela URSS na Europa Ocidental, o que possibilitou o advento de novos grupos sociais na arena cultural, ao se apropriarem do direito de expressarem suas próprias representações no universo cinematográfico. Roger Chartier afirma que “As lutas de representações, tem tanta importância como as lutas econômicas, para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe ou tenta impor, a sua concepção de mundo social os valores que são os seus, e do seu domínio”. (CHARTIER, 1990, p.17). Enquanto as formas hollywoodianas insistem em manter sua tradição no uso do tema que tem acompanhado aos interesses da geopolítica mundial.

¹ Oligopólio é um sistema que faz parte da economia política que caracteriza um mercado onde existem poucos atuantes competindo no mercado para muitos compradores.

2.3 A cultura do cinema no Brasil

Devido às particularidades e complexidades envolvendo os movimentos cinematográficos ocorridos no Brasil, seria negligência tentar simplificar a história da cultura cinematográfica brasileira. Portanto, as discussões expressas nesta pesquisa, se encontram de forma generalizada apenas com o intuito de contextualizar as análises sobre o tema abordado e o objeto de ser analisado.

A história do cinema brasileiro exprime antes qualquer outra questão o desejo de refletir uma identidade nacional em construção na tela. Cinema de vozes múltiplas, que muitas vezes se colidem, mas que convergem na busca por um reflexo multifacetado de nós mesmos, através das nossas contradições, imperfeições, embates políticos, sociais e existenciais que tanto nos caracterizam. (DESBOIS, 2016, p.4).

A década 1930 surge com os primeiros longas-metragens no Brasil classificados como Chanchadas, eram filmes de baixos custos e muitos deles eram patrocinados por produtoras e distribuidoras estrangeiras. Nas décadas de 1940 a 1950, essas películas tornaram-se muito populares fazendo sucesso nas bilheterias brasileiras e resumiam-se a histórias dominadas pelo estilo hollywoodiano como musicais e comédias. Esse movimento acabou sendo estigmatizado, apesar de algumas produções deste período terem repercutido fora do Brasil.

Para Jean-Claude Bernardet (2010) em seu livro *O que é Cinema*, o cinema nacional nas décadas de 1930 a 1950, estava completamente voltado para o mercado estrangeiro e “era totalmente desconsiderado pelas elites culturais; e só o público popular relacionava-se bem com uma parte da produção geralmente conhecida como “chanchada””. (BERNARDET, 2006, p.100 e 101).

O Cinema Novo surgido no Brasil na década de 1960 desponta-se como um movimento que quebra os padrões da narrativa clássica do cinema hollywoodiano. Caracterizado como um movimento de denúncia chegou a ser comparado ao Cinema Marginal outro movimento cinematográfico de contra cultura contemporâneo do Cinema Novo, que também buscava combater a alienação do industrialismo cultural, e preocupava-se em trazer para o palco das discussões as preocupações e mazelas da sociedade brasileira.

Jean Claude Bernardet (2010) considera que o Cinema Novo criou uma nova situação cultural no Brasil, onde as elites ou parte delas passaram a enxergá-lo como uma força cultural que exprimia os seus anseios. Segundo Jean Claude Bernardet “Entre os

vários Cinemas Novos que se desenvolveram pelos anos 1960, o brasileiro foi o que mais se destacou, não só pela importância que teve internamente, como também na repercussão internacional”. (BERNARDET, 2010, p.100). Por se tratar de um país considerado pelas grandes potências como subdesenvolvido conseguiu estabelecer um diálogo cultural com outros países, ao abordar temas que tratavam a problemática brasileira no que se refere às questões políticas, antropológicas e estéticas da cultura brasileira. As produções desse movimento cinematográfico conquistaram mais de oitenta prêmios em Festivais Internacionais de cinema, promovendo discussões nos universos cinematográficos Africanos e Latino-Americanos. Para Bernardet:

Esse esforço para alcançar uma compreensão global do social subdesenvolvimento era algo totalmente novo no Cinema Novo brasileiro. Internacionalmente também, esses filmes deviam levar a um público popular informações que o conscientizasse da sua situação social. (BERNARDET, 2006, p.100,102).

Bernardet (2006) aponta que até o Golpe Militar em 1964, alguns cineastas ligados ao movimento do Cinema Novo no Brasil, que se concentravam mais em retratar as questões sociais e políticas do país através da temática rural, passaram a preocupar-se com temas relacionados à classe média, completamente envolvida com o Golpe Militar no país. Essa mudança temática não estava alinhada com os interesses da nova situação político/social do governo militar. Entre esses cineastas encontravam-se, Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha, Ruy Guerra, Paulo César Saraceni, Luiz Sérgio Person, Carlos Diges, Joaquim Pedro de Andrade, muitos cineastas encontraram dificuldades para produzir filmes depois de 1968 com a implantação do Ato Institucional- 5 (AI-5). Alguns grupos de cineastas preferiram aliar-se ao Estado numa tentativa de se protegerem das políticas do regime militar. O projeto cinematográfico idealizado pelo Cinema Novo incomodava o Estado por apresentar como principais temas, abordagens que versavam pelo universo dos políticos e da relação dos intelectuais com o poder. (BERNARDET, 2006, p.103).

Em 1970 foi instituída uma nova política cinematográfica no Brasil com a criação da Embrafilme. Ela surge nesse contexto como um novo projeto de cinema nacional, sendo regulamentado pelo Conselho Nacional de Cinema (CONCINE), onde as produções de cunho nacionalista estavam mais voltadas para o comércio. Estas produções estavam

carregadas de censuras e apologia ao sistema ditatorial, que não se conformavam com o ideário estético e filosófico da perspectiva cinematográfica do Cinema Novo no Brasil.

Com o Estado financiando a arte submetida a uma política rigorosa de censura e repressão, surgem os primeiros longas metragens conhecidos como Pornochanchadas, um tipo de cinema de caráter pornográfico, inspirados nas comédias italianas dos anos sessenta. Estes filmes estavam voltados para o mercado interno, e o gênero tornou-se muito popular por seu conteúdo que mesclava humor e erotismo. Muitas destas películas eram produzidas por cineastas paulistas e filmadas na “Boca do Lixo”, lugar onde hoje é conhecido como a Cracolândia. Esta vertente cinematográfica entra em crise no final dos anos oitenta com o advento dos filmes pornográficos estrangeiros.

De acordo com a perspectiva de Marcos Napolitano (2000), o cinema como um agente histórico funciona como ferramenta produtora de discursos históricos e ideológicos, “é um espião da cultura histórica de um país, de seu patrimônio histórico. Trata-se de um outro olhar sobre o cinema, como fonte e veículo de disseminação de uma cultura histórica, com todas as implicações ideológicas e culturais que isso representa” (NAPOLITANO, 2000, p.246). Neste momento da história do Brasil no que tange o cinema nacional, revela muito do governo vigente. Um sistema de Ditadura Militar, onde houve grande repressão social, política e cultural e tudo deveria estar alinhado aos ideais e objetivos do Estado que anulava as manifestações culturais e as liberdades individuais.

Este período da história do Brasil acabou por produzir um imaginário coletivo que associa grande parte dos filmes nacionais a cinematografia pornográfica produzida nos anos 1970. É nesse sentido que o autor Jacques Le Goff (1994), afirma que não devemos ignorar o domínio do imaginário social por parte de grupos dominantes fundamentados em um sistema ideológico. Para o escritor medievalista, o imaginário social sempre deverá ser motivo de investigação, por se tratar de um fenômeno coletivo, social e histórico, portanto devemos toma-lo como um campo de disputas construído historicamente por narrativas de poder dentro de uma sociedade.

A crise econômica dos anos oitenta denominada de Crise da Dívida Externa fomentou uma paralização do crescimento econômico brasileiro em uma década inteira e afetou de forma incisiva a indústria cinematográfica brasileira. Segundo Lúcia Nagib (2002), o Brasil vivenciou alguns traumas políticos como, duas décadas de Ditadura Militar, passando pelos anos inflacionários do governo de José Sarnei, derrocando no impeachment Do presidente Fernando Collor de Melo. Quando presidente, Collor de Mello

rebaixou o Ministério da Cultura a Secretaria e extinguiu vários órgãos estatais financiadores e fiscalizadores como a Embrafilme (Empresa Brasileira de filmes S.A.), principal apoiadora do cinema nacional, o Conselho Nacional de Cinema (CONCINE), a Fundação Nacional de Cinema (FCB) e as leis de incentivo a produção. Os dois primeiros anos da década de 1990 se configuraram num auge dos momentos mais difíceis da história do cinema no Brasil. (NAGIB, 2002, p.14).

Com as mudanças no cenário político brasileiro que passava por um processo de redemocratização e devido à implantação de medidas de renúncia fiscal, o cinema nacional surge num movimento de retorno intitulado como o Cinema de Retomada que durou de 1992 a 2003 com a criação da Agência Nacional de Cinema (ANCINE), com uma nova geração de cineastas como Carla Camurati, Valter Salles, Laís Bodansky, José Padilha, Tatá Amaral, Eduardo Coutinho, trazendo uma nova configuração estética para as películas nacionais, com um olhar reflexivo sobre a realidade das mazelas sociais no Brasil, projetando algumas produções ao mercado internacional. (NAGIB, 2002, p.22).

Em 2003, surge o movimento da Pós-Retomada do cinema nacional, onde os filmes brasileiros se consolidam como possibilidades vendáveis para o mercado do audiovisual. Essa nova ideologia cinematográfica no Brasil, permite que os filmes do movimento das Pornochanchadas cedam espaço para produções que se apresentam com uma estética que intermedia entre humor, política e relações sociais, chegando a conquistar grandes públicos em suas apresentações.

Essa nova vertente cinematográfica tem despertado o interesse da indústria do cinema nacional onde produções independentes vêm ganhando cada vez mais espaço nos Festivais internacionais do cinema mundial. Trilhando caminhos alternativos, com filmes de diretores autorais, essa perspectiva do cinema brasileiro segue com o objetivo de transformação da cinematografia brasileira, reivindicando novos discursos e narrativas, momento importante para o cinema nacional, buscando se apropriar dos avanços tecnológicos adotados pelo cinema mundial e ampliando as possibilidades de gêneros na tentativa de alcançar novos públicos ao oferecer novos olhares sobre o mundo.

Estas obras cinematográficas têm provocado grandes reflexões em seus públicos ao trazerem para o campo das discussões, elementos que atravessam a sociedade brasileira de forma incisiva como as inquietações que convivem com os brasileiros nos dias atuais como a insegurança, o desconforto, o estranhamento e perplexidades. Sentimentos do cotidiano, privilegiando os modos de pensar e sentir dos indivíduos de uma época. É nessa

perspectiva de pensamento cinematográfico que o diretor Vicente Ferraz, produz a sua película *A Estrada 47*.

3. O FILME: A *ESTRADA 47*

Como toda produção cinematográfica, o filme *A Estrada 47* é um produto idealizado e construído por trás das câmeras, o que demonstra que existe um universo muito mais amplo do que o apresentado em seus 1h 45min. Marc Ferro nos diz que o filme é um produto cultural constituído com uma determinada finalidade, e assim como todo produto cultural, ação política e ou industrial, todo filme tem uma história por trás dele que é História. (FERRO, 2010, p.19). Nesse capítulo serão apresentadas reflexões sobre alguns dos aspectos que influenciaram na produção do filme como direção, produção de arte, figurino, fotografia, público alvo, e trilha sonora, por entendermos que a película é apenas um produto final carregado de ideologia.

3.1 Direção: Vicente Ferraz

Nascido no Rio de Janeiro em 1965, o cineasta e documentarista Vicente Ferraz, estudou comunicação na PUC- Rio, onde viveu o final da Ditadura Militar no Brasil. Estudou cinema em Cuba na Escola Internacional de Cinema e TV de San Antonio de Los maños (EICTV), Instituição educacional referência no mercado mundial no ensino de audiovisual. (B FILME, 2015).

Sua carreira filmográfica tem início com o projeto do longa-metragem *Soy Cuba, O Mamute Siberiano* (2005), essa produção foi um tipo de releitura do filme *Soy Cuba* do diretor soviético Mikhail Kalatozov do início dos anos 1960, que tinha como objetivo divulgar a Revolução Cubana pelo mundo, mas que acabou sendo um fracasso e muito criticado pelos governos de Cuba e Moscou. A produção de Vicente sobre o mesmo tema acabou premiada no Festival de Gladalajara, Gramado e Valladolid, o longa também foi indicado oficialmente para o Sundance, Locarno e do IDFA.

Em 2007 o cineasta dirigiu um dos episódios do longa *O Estado do Mundo* chegando a participar da Quinzena dos Realizadores do Festival de Cannes. Também participou em 2010 do Festival de Documentários *É Tudo Verdade: Arquitetos do Poder* produzido em 2010, logo em seguida trabalhou na finalização do longa *O Último*

Comandante, que também participou das seleções oficiais dos Festivais de Chicago, Beijim, Trieste.

Em 2015 Vicente Ferraz iniciou um projeto para produzir o filme *Bastardo*, que conta a história da Instituição acadêmica onde se formou em cinema, localizada na cidade de Havana, a Escola Internacional de cinema e TV de San Antonio De Los manões (EICTV) faz parte da Fundação do Novo Cinema Latino-americano. A Escola foi fundada em 15 de Dezembro de 1986, pelo escritor e jornalista colombiano Gabriel García Márquez, pelo poeta e cineasta argentino Fernando Birri e pelo cubano Júlio García Espinosa.

Diretor e roteirista de diversas produções no Brasil e em outros países, Vicente Ferraz demonstra forte interesse por assuntos relacionados à política, geopolítica, relações diplomáticas e personalidades marcantes. Em entrevista realizada em 7 de Junho em 2015 pelo canal *Estúdio Móvel* na *TV Brasil*, Ferraz afirmou no passado que nunca iria produzir algo relacionado ao exército brasileiro, pois se encontrava muito marcado pela história da Ditadura Militar no Brasil e o tema ainda o incomoda.

Em 2013 Vicente Ferraz mudou de ideia e engajou-se na construção de um longa-metragem de ficção para contar uma parte da história dos brasileiros que considera desconhecida dentro e fora do país e principalmente pelos cineastas estrangeiros. Para ele mais um motivo para um cineasta brasileiro levar essa história para as telas do cinema.

O cineasta se declara apaixonado pela cultura brasileira, para ele depois de passados trinta anos do final do período da Ditadura no Brasil, o país está vivenciando um outro contexto histórico, assim achou ser o momento oportuno para falar sobre exército brasileiro. (TV BRASIL ESTÚDIO MÓVEL, 2015).

Ferraz em entrevista diz que *A Estrada 47* não se trata de um típico filme de guerra e sim de um drama sobre pessoas na guerra. A película conta a história de brasileiros, italianos e alemães que se encontraram durante o maior conflito do século XX, e para ele a produção é uma homenagem aos pracinhas e o povo brasileiro. (PUC-RIO TV, 2015).

Vicente Ferraz explica que o motivo para contar essa história, foi a possibilidade de poder lançar um olhar mais humanizado e mesmo politizados sobre os ex combatentes das Forças Expedicionárias Brasileiras (FEB), buscando evidenciar o legado deixado por esses homens e o que eles representam para a história do nosso país.

Ferraz acredita que a história dos brasileiros na guerra não pertence só ao exército brasileiro, mas ao povo brasileiro, pois os pracinhas estavam lutando contra o fascismo na guerra. (PUC-RIO TV, 2015).

Podemos observamos na fala de Ferraz uma crítica à forma como as Forças Armadas Brasileiras se posicionaram até 2013, em relação à memória dos mais de 25.000 jovens que combateram no conflito. Para o diretor existe um ocultamento da história desses homens que carregavam valores antifascistas e democráticos e que ele gostaria que o filme reafirmasse aos espectadores. A crítica apontada por Vicente Ferraz no filme se constitui num importante elemento de percepção da consciência histórica nacional em relação ao contexto de participação dos brasileiros na guerra. A forma como o passado se apresenta no presente, pode revelar um projeto ideológico de um peso do passado muito mais complexo do que o que se aparenta. (LE GOFF, 1990, p.203).

O cineasta menciona que na guerra existem várias dimensões a serem abordadas, mas optou por explorar as questões emocionais dos soldados, se apropriando de alguns relatos e diários de ex-combatentes das Forças Expedicionárias Brasileiras (FEB) para construir personagens que pudessem demonstrar aspectos inerentes à natureza humana, como medo, culpa, incertezas, afeto, esgotamento emocional, solidão, amizade, angustias, altruísmo. (TV BRASIL - ESTÚDIO MÓVEL, 2015).

Para Ferraz, a escolha por um filme de ficção o possibilitaria muito mais liberdade para contar a história dos brasileiros na guerra, por poder expressar o seu olhar se utilizando dos recursos tecnológicos oferecidos pela indústria do cinema, capaz de transmitir o mundo de maneira mais real. Seguindo o pensamento de Jean Claude Bernardet, essa impressão de realidade é provavelmente a base do grande sucesso do cinema, pois:

Donde a necessidade de apresentar o cinema como sendo expressão do real disfarçar constantemente que ele é artifício, manipulação e interpretação. A história do cinema é em grande parte a luta constante para manter ocultos os aspectos artificiais do cinema e para sustentar a impressão da realidade. O cinema, como toda área cultural, é um campo de luta, e a história do cinema é também um esforço constante para denunciar esse ocultamento e fazer aparecer quem fala. (BERNARDET, 2006, p.20).

Vicente Ferraz dessa forma desempenha um papel ativo estabelecendo uma narrativa alternativa ao que vem sendo apresentado pelo cinema ocidental em relação à temática da Segunda Guerra Mundial. Ele estabelece uma visão de mundo que compete no campo das disputas intelectuais ao se utilizar dos mesmos instrumentos tecnológicos oferecidos pela

indústria cultural, para narrar à história de homens, de sujeitos embutidos de toda sorte e atributos que compõem os seres humanos. Essa imagem vai de encontro com o herói de guerra que sempre sobrevive, que é imbatível e vitorioso, e que em algumas produções norte americanas tem superpoderes ao ponto de se apresentarem como imortais.

Ou seja, ficam perceptíveis os princípios, os valores morais e humanistas do diretor em aversão aos posicionamentos políticos extremistas como os fascismos e princípios antidemocráticos, embutidos em sua obra numa forma de representação social. Chartier (1990) nos afirma que essas representações do mundo social são fundamentadas numa razão, e serão sempre determinadas pelos interesses dos grupos que as constituem.

A opção pelo tema perpassa pelos vários questionamentos do cineasta ao buscar os porquês do distanciamento do cinema nacional em relação à participação do Brasil na Segunda Guerra Mundial. Percebemos que são raras as produções cinematográficas brasileiras, existindo apenas um filme de ficção produzido na década de 1960, *Sangue Amor e Neve*, produção adaptada do romance homônimo de Valdir Magalhaes pires de Geronimo Jeberlot, e alguns poucos documentários, como *Áudios inéditos da BBC com pracinhas brasileiros da (FEB) na Segunda Guerra Mundial: Os sons esquecidos dos pracinhas*, produzido pela *BBC Brasil (BBC Word Reino Unido) 2014*, apontando 443 mortos na campanha dos brasileiros na Itália. Outro documentário produzido por brasileiros foi *O caminho dos heróis- A verdadeira história das Forças Expedicionárias Brasileiras na Segunda Guerra Mundial 2014*, dirigido por João Alberto Barone Reis e Silva, lançado e exibido pela *The History Channel*, em 2014 durante as comemorações do centenário da Primeira Guerra Mundial.

E em 2014 foi lançado o filme *A Estrada 47*, uma co-produção entre Brasil, Portugal e Itália, o filme já chega aos cinemas premiado. Foram vários os prêmios recebidos inclusive o de Melhor longa de ficção no Festival de Gramado no Rio de Janeiro em 2014, no Festival Iberoamericano Cine Ceará o em 2014 e no Festival de Hawana também em 2014. A produção teve início no dia 7 de Fevereiro de 2011, e quando começaram as filmagens tinham previsão para durarem por seis semanas, mas acabou levando dois anos para ficar pronta.

A Estrada 47 foi produzido pela Europa Filmes, uma produtora independente desde sua criação em 1990. Essa empresa tem um papel de destaque no cinema internacional e nacional, com produções premiadas em festivais de cinema no mundo inteiro, tendo como alguns títulos, *O Paciente Inglês 1996*, *O Pianista 2002*, *Menina de Ouro 2004*, *O Segredo*

de Brokeback Mountain 2005, O Segredo de Seus Olhos 2009 e Quem Quer Ser Um Milionário? 2008. Ficando ao lado de destaques do cinema nacional, como *Central do Brasil 1998, Olga 2004, O Invasor 2001, Tainá 2000, Os Normais 2003, A Grande Família 2007, Lula – O Filho do Brasil 2009 e Tropa de Elite 2 2010.*

Para a construção dos personagens fictícios abordando um campo emocional e humano dos pracinhas, o cineasta se apropriou de fontes como relatos em cartas, diários, entrevistas e fotografias cedidas por ex-combatentes, por familiares dos ex-pracinhas, por colecionadores particulares e pelo Museu das Forças Expedicionárias Brasileiras (FEB) localizado na cidade de Petrópolis no Estado do Rio de Janeiro.

As reflexões do historiador Marc Ferro, incidem sobre a importância da análise dos aspectos não visíveis presentes em um documento fílmico que o relaciona ao seu contexto de produção, o autor alerta o pesquisador de que o filme precisa ser observado:

[...] não como uma obra de arte, mas sim como um produto, uma imagem-objeto, cujas significações não são somente cinematográficas. Ele não vale somente por aquilo que testemunha, mas também pela abordagem sócio-histórica que autoriza. A análise não incide sobre a obra em sua totalidade: ela pode se apoiar sobre extratos, pesquisar “séries”, compor conjuntos. E a crítica também não se limita ao filme, ela se integra ao mundo que o rodeia e com o qual se comunica, necessariamente. (FERRO, 2010, p.32).

O filme foi produzido no ano de 2011, ano que apresentou um cenário bastante reflexivo em relação aos acontecimentos ocorridos mundialmente. Analisando as políticas internacionais, podemos perceber que o ano de 2011 começou com o fim do conflito entre os Estados Unidos e o Afeganistão iniciado em 2001, com o anúncio da retirada das tropas americanas depois da morte de Osama Bin Laden. O momento também propiciou no Oriente Médio uma onda de manifestações civis denominadas de Primavera Árabe, que tomaram as ruas de países como Tunísia, Egito, Líbia e Síria, essas manifestações protestavam contra as ditaduras instauradas nesses países há décadas.

Vicente Ferraz em entrevista destaca a importância dos cidadãos lutarem por governos democráticos, revela que “devemos lutar pelos nossos direitos e liberdades através de governos democráticos”. O cineasta justifica a escolha do tema por achar que “a guerra representou um momento da história do Brasil onde muitos brasileiros estavam lutando do lado certo, e estavam fazendo a coisa certa ao enfrentarem uma guerra que

combatia os governos nazifascistas que pretendiam dominar o mundo e escravizar os povos”. (TV BRASIL-ESTÚDIO MÓVEL, 2015). O filme demonstra alguns anseios da sociedade brasileira, em busca de um país mais democrático, igualitário e com mais liberdade.

O diretor diz que seu filme é um tipo de homenagem simbólica aos soldados anônimos e de baixas patentes que vieram de vários lugares do Brasil para ajudarem a construir a história do país. Para ele os soldados deveriam ser reconhecidos no Brasil, no entanto suas memórias caíram no esquecimento. (PUC-RIO TV, 2015). Segundo Paul Ricoeur (2003), seja qual for a ligação da história com a memória, relacionado ao esquecimento, que é tido como uma condição histórica de sermos humanos e nesse caso o filme funciona como um mecanismo para a memória fazer uma reapropriação do passado histórico, instruída pela história trazida pela narrativa.

A grande maioria dos jovens que compuseram o efetivo do exército brasileiro fazia parte de uma estatística brasileira onde em 1940, dois terços da população eram compostos por analfabetos e 70% viviam em áreas rurais, advindos dos seringais, dos cafezais, e dos campos dos pampas, e poucos vieram dos grandes centros urbanos. Os sistemas de comunicações e transportes eram muito escassos e rudimentares, grande parte da nação ficava alheia aos acontecimentos externos. O país era dividido em áreas mais desenvolvidas como o Rio de Janeiro e São Paulo, o restante um imenso território subdesenvolvido que compreendia o interior do país. (LOCHERY, 2014, p.10).

O diretor apresenta uma perspectiva de representação da sociedade brasileira que não contempla todo o Brasil, exibindo alguns personagens que dão continuidades a estereótipos perpetuados dentro da sociedade brasileira. Optando por exibir como protagonistas do seu filme, o personagem do soldado Piauí, através do qual o diretor tenta representar a região nordestina do país. O cineasta também apresenta um sargento Laurindo, negro e sambista com o intuito de representar a identidade afrodescendente brasileira, e dois personagens para representar os grandes centros urbanos do país o personagem Guima engenheiro e o Tenente Penha.

O filme *A Estrada 47* é um documento que apresenta a visão do diretor sobre o Brasil na guerra, e busca transmitir uma representação de mundo social a um alvo no contexto de 2014.

A produção do filme busca alcançar notoriedade em um mercado tão competitivo como o audiovisual, apresentando uma proposta que evidencia alguns elementos da

linguagem cinematográfica como, a fotografia, a sonorização, a iluminação e o uso de câmeras de alta resolução, na tentativa de criar uma realidade próxima da vivida pelos soldados durante o conflito, tendo como objetivo transmitir emoções que possam ser compartilhadas entre os espectadores. Com a apropriação desses recursos técnicos, o filme se enquadra nas perspectivas cinematográficas da indústria de produtos esperados pelo grande público que consome o cinema norte americano.

O jornal *A Folha de São Paulo* em uma de suas colunas publicou um artigo sobre o filme de Vicente Ferraz, onde o crítico de cinema Ricardo Bonalume Neto realizou em 10 de Junho de 2015. O colunista chegou a questionar se a produção fílmica era realmente brasileira, pois a forma “impecável” na utilização dos aspectos técnicos empregados na película não deixam nada a desejar para os filmes norte americanos. O crítico elogia a iniciativa do diretor e diz que demorou muito tempo para que o cinema nacional abordasse o tema, mas classificou a película como mais um clichê semelhante a produções hollywoodianas, com a reprodução de tipos vendidos pelo cinema dos Estados Unidos. O colunista aponta como única diferença entre o filme brasileiro e as produções norte americanas, a questão racial, que abordar um negro ocupando um posto de sargento, já que nos filmes norte americanos os pelotões são segregados por raças.

O *Adoro Cinema*², em 15 de Julho 2015, publicou um artigo escrito pelo crítico Francisco Russo, onde o mesmo se refere ao filme de Vicente Ferraz como sendo “impressionante e ambicioso”, e chama a atenção de imediato pelo apuro técnico empregado na produção. Francisco Russo destaca que o mérito do filme foi fazer uma abordagem humanizada dos pracinhas brasileiros na guerra e falou sobre esquecimento dos feitos do Brasil durante sua participação na guerra. O desempenho dos atores também foi muito bastante elogiado pelo crítico de cinema no site.

3.2 Roteiro

Roteirizado por Vicente Ferraz, o projeto *A Estrada 47* segue numa perspectiva mais realista e não ufanista, contemporizando com a renovação historiográfica brasileira dos últimos dez anos a cerca das Forças Armadas Brasileiras.

² Adoro Cinema é um website brasileiro de base de dados de informação sobre notícias, matérias sobre cinema, premiações, catálogo geral de filmes, atores e diretores. O site está no ar desde 1 de abril de 2000. Atualmente pertencente ao grupo francês Allo Ciné.

O roteiro gira em torno de um grupo de quatro soldados das Forças Expedicionárias Brasileiras (FEB), que saíram do Brasil para lutar na Itália durante a Segunda Guerra Mundial. O grupo é formado pelo engenheiro Guima (Daniel de Oliveira) que narra o filme através de uma carta enviada ao pai no Brasil, pelo soldado Piauí (Francisco Gaspar), pelo Tenente Penha (Júlio Andrade) e pelo Sargento Laurindo (Togun Teixeira). No decorrer da trama juntam-se ao grupo o jornalista Ruy (Ivo Canela), o italiano desertor Roberto (Sérgio Rubini), e o coronel alemão Mayer também desertor (Richard Sammel), estabelecendo uma dinâmica tensa nas relações desenvolvidas a partir desses encontros.

O filme tem início com a chegada dos quatro pracinhas na Itália que recebem a missão de desarmar minas nas proximidades do Monte Castelo. Mas o inesperado acontece. Os soldados ao se depararem com o inimigo sofrem um ataque de pânico e fogem cada um em uma direção. Ao se reencontrarem enfrentando o frio europeu e a fome se sentem envergonhados e temem serem expulsos do exército como desertores. Desorientados e sem saber o que pode acontecer a partir do ocorrido, os brasileiros precisam decidir se voltam a enfrentar o inimigo alemão ou encaram a Corte Marcial ao voltarem para o Brasil.

No caminho os brasileiros encontram o jornalista Rui (Ivo Canelas) e são informados pelo da existência de uma estrada chamada 47. Nessa viagem os brasileiros encontram o italiano Roberto (Sergio Rubini), e capturam o coronel alemão Mayer (Richard Sammel). Juntos, os pracinhas resolvem assumir uma nova missão, a de limpar a estrada 47 das minas escondidas para que tropas americanas consigam chegar a um vilarejo prestes a cair no domínio dos alemães. Limpar a estrada 47 funcionará como uma segunda chance para o grupo de brasileiros.

Segundo a historiadora Carmen Lúcia Rigoni em seu livro *Diários de Guerra: Anjos de branco, o serviço de saúde na FEB na Itália 1944 a 1945*, o filme retrata a tomada do Monte Castelo³ pela ação dos brasileiros junto aos Aliados. O fato que se constituiu em um dos maiores desafios das tropas brasileiras na guerra. O Monte Castelo chamado pelos brasileiros de o Fantasma situa-se próximo de Bolonha, um baluarte alemão que compunha a Linha Gótica fortemente armado com mais de 200 mil minas. Nessa montanha estava

³ Trata-se de burgo medieval localizado nos contrafortes dos Apeninos, sua capital Modena está localizada a 58 quilômetros de Bolonha. Em 21 de fevereiro a “Operação Encore” a FEB conquistou o território que tinha uma posição estratégica na guerra por se encontrar no caminho para Bolonha, cidade representava uma importante conquista para as forças aliadas. A tomada do Monte Castelo ficou conhecida como a mais importante missão da FEB no Conflito Mundial.

situada a estrada 64 que ligava o Norte ao sul da Itália, local de grande importância para o escoamento de armamentos e suprimento para as tropas Aliadas, e que precisava ser tomado do domínio dos alemães.

A missão de tomar o local foi passada aos brasileiros com o objetivo de dividir as forças nazistas, os pracinhas recém-chegados a guerra e mal preparados para o combate, foram influenciados por notícias desalentadoras que minavam os jovens recrutas sem o amadurecimento psicológico para tal enfrentamento. Foram necessários cinco tentativas para se alcançar êxito na tomada do território. A pesquisadora aponta que, são muitas os registros documentais que fazem referências aos brasileiros no Monte Castelo, desde fontes oficiais, periódicos registrados por correspondentes na guerra, a memórias dos pracinhas registradas em cartas e diários. A experiência ocorrida no dia 2 de Dezembro 1944 soldados do 1º batalhão do 11º. Regimento de São João Del Rey, conseguiram tomar a montanha. (RIGONE, 2010, p.35).

A *Estrada 47* foi filmado em solo italiano com locações nas cidades de Friuli-Veneza, Giulia e no Norte da Itália, que faz fronteira com a Eslovênia e Austrália. A escolha do local para as filmagens foi estabelecida pela Itália que cedeu um apoio financeiro junto com o Ministério da Cultura, para que o filme fosse produzido, e toda a película foi financiada em euro. A situação de dependência financeira para a produção do filme revela uma rede de interesses mútuos empregados na constituição de um mesmo produto cultural destinado a indústria do entretenimento.

A película *A Estrada 47* mescla registros fílmicos do período do conflito em 1944, com imagens do período da produção do filme em 2011. As utilizações desses recursos pela produção têm como um possível objetivo sensibilizar o público a cerca do que foi a Segunda Guerra Mundial e em quais circunstâncias os mais de 25.000 jovens brasileiros foram levados a participarem de uma guerra que exigia muito mais dos soldados do que uma simples preparação tática, mas exigia principalmente uma preparação em sentidos psicológicos. Podemos observar que a película se utiliza de referências da nossa memória nacional para promover uma discussão da relação existente entre a história e a memória no público receptor. Pierre Nora (1993) enfatiza que a necessidade de acessar a memória é também uma necessidade de acessar a história. Para o autor à memória tem a necessidade desses suportes exteriores como um filme que se tornasse referência.

O movimento que começou com a escrita termina na alta fidelidade, e na fila magnética. Menos a memória é vivida no interior, mais ela tem a necessidade de suportes exteriores e de referências tangíveis de uma existência que só vive através delas. Daí a obsessão pelo arquivo que marca o contemporâneo e que afeta, ao mesmo tempo, a preservação integral de todo o presente e a preservação integral de todo o presente. (NORA, 1993, p.14).

Por esse motivo a indústria cultural nos bombardeia a todo o momento com imagens e informações tendo como objetivo de disseminar seus interesses e valores aos seus receptores.

A escolha por abordar personagens considerados comuns, deixando de lado o enfoque em personagens que remetam a grandes homens e grandes feitos, cria uma espécie de reconhecimento por parte do público. Encontram-se presentes na narrativa fílmica, questões referentes à dinâmica das relações sociais no Brasil, dos dias atuais. A abordagem fílmica nos permite confrontar o olhar do diretor com outras fontes fílmicas e outras linguagens como a literatura brasileira a cerca dos temas, e perceber como os discursos na sociedade brasileira criam distanciamentos e as aceitações na forma de se conceber o outro.

3.3 Direção de Arte

Em entrevista Ferraz relatou que muitos dos objetos usados na produção do filme foram conseguidos através de locações em museus e acervos históricos, numa operação conjunta entre Brasil, Itália e Portugal. A figurinista Elizabetta Antico e toda a equipe de direção de arte do projeto movimentaram um aparato logístico bastante complicado em relação aos objetos usados na produção do filme, dentre esses objetos, estavam incluídos dois tanques de guerra, armas utilizados no próprio conflito e vestimentas também do período do conflito, cedidos pela parceria existente entre a Itália e museus italianos por conta do histórico de produções cinematográficas realizadas por este país. O vestuário dos pracinhas brasileiros representados no filme foram cedidos pelas Forças Expedicionárias Brasileiras (FEB), os mesmos uniformes usados no combate, e objetos cedidos por colecionadores particulares no Brasil. (EXÉRCITO IME_, 2015).

Para Ferraz, todos esses esforços funcionaram como uma tentativa de resgatar o passado vivido pelos soldados ao se encontrarem no inverno europeu em meio a Segunda Guerra Mundial.

Fazer um filme de guerra, na neve num país distante, com uma equipe de sessenta pessoas compondo várias nacionalidades como brasileiros, alemães, portugueses, colombianos e costa riquenhos, foi uma logística desafiadora. Todas as filmagens foram feitas em locações externas nas cidades de Friuli-Veneza, Giulia e no Norte da Itália, em meio a Primavera Árabe, e por conta de todo o aparato de guerra movimentado pela equipe de direção de arte do projeto, o diretor relatou que numa dessas locações no Norte da Itália, ocorreu um episódio bastante tenso com a equipe de sessenta pessoas do filme.

O hotel onde a equipe estava hospedada fica em frente a uma das principais bases da Organização e Tratado do Atlântico Norte (OTAN) na Europa, a base de Aviano. A base estava se preparando para atacar a Líbia mergulhada em uma guerra civil, desencadeada pelas manifestações populares que atingiu o Norte da África. A intervenção militar por parte da OTAN na Líbia foi realizada através da *Operação unified protector*, operação que evocou a responsabilidade de proteção dos civis na Líbia diante da crise gerada pelas manifestações populares em 2011. A responsabilidade de proteção dos civis era do governo de Muammar Kadaf que não a assumiu, e diante dos conflitos o Órgão responsável por manter a paz mundial teria que intervir de alguma maneira. A intervenção foi iniciada em Março de 2011 e dada como terminada em Outubro com a morte Muammar Kadaf.

Essa narrativa intervencionista militar adotada tanto pela União Europeia quanto pelos Estados Unidos através da OTAN, sustenta-se em um discurso proferido pela Organização das Nações Unidas (ONU) como resultado do triunfo das democracias liberais do pós Guerra Fria, portanto são os valores liberais que vem sendo reafirmado sob forma de imposição de proteção dos civis e de um novo discurso humanitarista que submete os governos que se opõem a esse paradigma com o objetivo de legitimar os seus propósitos liberais no cenário mundial. (PUREZA, 2012, p.3).

Segundo Vicente Ferraz em entrevista, para a OTAN estava tudo muito estranho à chegada de uma equipe produzindo um filme sobre a Segunda Guerra Mundial com todo aquele aparato de guerra onde os brasileiros seriam os protagonistas, e a equipe sem ter conhecimento do que estava acontecendo, passou a ser investigada pelo setor de Inteligência da OTAN, mas logo o mal entendido foi desfeito. O desconhecimento por

parte da OTAN em relação à participação de soldados brasileiros na Segunda Guerra Mundial evidencia o quanto essa parte da história do Brasil precisa ser repensada, não somente através de discussões provocadas em campos acadêmicos pela revisão na historiografia brasileira nos últimos anos, mas em outros meios culturais como a indústria do entretenimento de massas podendo pensar propostas de visibilidade dessa parte da história dos brasileiros como agentes ativos na Segunda Guerra Mundial. (PUC-RIO TV, 2015).

3.4 Fotografia

A Direção de fotografia é de Carlos Arango de Montis que nos apresenta imagens dignas de apreciação. A predominância da cor branca e acinzentada evidenciada na presença opressiva da neve e de tons que salientam o frio dos Alpes italianos e da luz natural. Montis também trabalha com os tons esverdeados e amarronzados ressaltados pela vegetação afetada pela circunstâncias do frio. Alguns poucos tons de amarelo também são utilizados quando as imagens fogem do ambiente gelado. O cenário da guerra é manifestado através de pontos escuros, que mais lembram sujeiras, que tentam interferir na paisagem do Monte Castelo. Observa-se pouca ou nenhuma utilização de tons avermelhados ou alaranjados geralmente usados nos cenários de guerra para representar fogo, explosões e sangue. Essa ausência vai de encontro aos cenários de guerra onde a morte é elemento essencial.

O recurso usado por Montis, na composição dos cenários, tem como objetivo transmitir uma sensação de frieza espiritual, somados a predominância de pontos escuros nos dando uma dimensão das sensações vividas pelos personagens do filme e do estado emocional expresso por cada um deles diante da situação da guerra.

3.5 Prêmios

Festival de Gramado no Rio de Janeiro (2014)

Troféu Kikito - Melhor filme de longa-metragem

Melhor Menção honrosa - Francisco Gaspar.

Melhor direção de arte - Sérgio Tribastone.

Melhor Som - Branko Neskov.

Melhores Efeitos Visuais - Robson Sartore.

Festival Iberoamericano Cine Ceará (2014)

Melhor Filme.

Festival de Hawana (2014)

Seleção Oficial Signis.

Recebeu uma medalha das Forças Expedicionárias Brasileiras (FEB). (2014)

3.6 Trilha Sonora

A música no cinema é considerada um dos principais fios condutores que levam o espectador para aos caminhos da subjetivação, portanto destacar a trilha sonora no cinema é também discutir a importância dos aspectos mais relevantes da relação entre o som e imagem. (REPETO, 2011, p.15).

A trilha sonora da película foi elaborada por Luiz Avelar e em sua composição se encontram presentes canções que remetem a cultura popular brasileira como o samba, músicas nordestinas e Hinos da FEB, sendo complementada por músicas instrumentais intercaladas pelos sons da guerra como os tiros e balas de canhões, refletindo os momentos de tensão e melancolia expostos pelo filme. O dispositivo sonoro muitas das vezes podem ser empregados como um artifício no sentido de atribuir um significado diferenciado ao real e de contrapor uma emoção que o discurso imagético provoca. (ABDALA, 2008, p.6).

O samba *Coisas que o tempo levou*, criado por Candido das Neves, no início do século XX, embala o filme quando cantado pelo personagem do sargento Laurindo em alguns momentos do filme.

As músicas que remetem ao universo da cultura nordestina são instrumentalizadas deixando em evidência a presença marcante de elementos que simbolizam a cultura como a sanfona, a zabumba, o triângulo e a flauta. Tanto o samba quanto a música nordestina, aparecem em momentos peculiares no filme como os momentos de fuga da realidade da

guerra se apresentando como elementos de identidade nacional. Os hinos das Forças Expedicionárias Brasileiras (FEB) aparecem na abertura e final do filme, em momentos onde são apresentadas as imagens dos arquivos ao mostrar partes dos brasileiros que participaram do conflito no ano de 1944.

Na edição do canal *Cine Brasil - Cultura & Ação* exibido no dia 21 de Julho de 2018, o crítico de cinema Diego Cardoso chama atenção para as possíveis referências escondidas no filme. O personagem Piauí ao se encontrar desnortado na neve depois de sofrer o ataque de pânico, cantarola o samba *Quem vem descendo a ladeira?* A música foi criado em 1945 por Ari Monteiro e José Gonsalves, para contrariar o heroísmo e a glória personagem Cabo Laurindo representado no samba para fazer alusão aos pracinhas das Forças Expedicionárias Brasileiras (FEB). No mesmo ano, o personagem Cabo Laurindo surge em outro samba brasileiro enaltecendo a campanha política brasileira em 1945 na voz de Jorge Veiga.

A música presente na trilha sonora do filme pode ter uma relação com a escolha do nome do personagem do Sargento Laurindo fazendo uma alusão ao momento em que os soldados descem o Monte Castelo correndo. (CULTURA & AÇÃO – CINE BRASIL, 2015).

3.7 Ficha Técnica

Gênero: Drama, Histórico, Guerra.

Ano: 2014.

Duração: 1h 45min.

País: Brasil.

Diretor: Vicente Ferraz

Elenco: Daniel de Oliveira, Francisco Gaspar, Thogum Teixeira, Júlio Andrade, Ivo Canelas, Sérgio Rubini, Richard Sammel.

Co-Produção: Brasil, Itália e Portugal.

Distribuição: Europa Filmes.

Roteiro: Vicente Ferraz.

Fotografia: Carlos Arango de Montis.

Figurista: Elizabetta Antico.

Trilha Sonora: Luiz Avelar.

Montagem: Mair Tavares.

Classificação: 12 anos.

4. AS REPRESENTAÇÕES NO FILME *A ESTRADA 47*

Análises elaboradas a partir de filmes considerados históricos demandam ao historiador um conhecimento prévio bibliográfico dos fatos a serem analisados e conhecimento das técnicas e métodos empregados na leitura da linguagem das fontes audiovisuais. Será necessário ao pesquisador, reconhecer a importância dos múltiplos códigos próprios destas fontes se quiser contorná-las. Pois, o trabalho consistirá numa desmontagem da película, no sentido de reconstruí-la de acordo com os seus objetivos. (VANOYE, 2008, p.10).

As definições de filmes históricos tomadas nesta pesquisa vão de acordo aos pensamentos de Langer (2004) que define como filmes históricos aqueles que possuem em suas narrativas conteúdos ligados a fatos históricos, podendo sê-los, obras biográficas, de reconstituição histórica, quadrinísticas, adaptações literárias com fundo histórico e ficção histórica. Ferro também chama atenção para as reconstituições de fatos históricos em filmografias, pois se “constituem somente a transição fílmica de uma visão da História que foi concebida por outros”. (FERRO, 2010, p.21).

Seguindo a perspectiva de Cristina Nova ao mencionar que “um filme diz tanto quanto for questionado”, tentarei privilegiar uma abordagem que dê conta de identificar no produto final da filmografia algumas representações sociais presentes na sociedade brasileira. (NOVA, 2004, p.2).

Na tentativa de reconstituir o cenário de guerra enfrentado pelos pracinhas brasileiros durante o combate, a produção do filme se apropriou dos mesmos recursos tecnológicos empregados pela indústria do entretenimento das massas, utilizados pelo cinema norte americano com o intuito de atender o público consumidor desse cinema. Chartier (1990) nos explica que toda essa preocupação de instancias coletivas ou individuais, ao elaborar um produto cultural na tentativa de reproduzir o mundo de maneira mais real, está relacionada à problemática do mundo como representação:

A problemática do <<mundo como representação>>, moldado através das séries de discursos que o apreendem e o estruturam, conduz obrigatoriamente a uma reflexão sobre o modo como uma figura desse tipo pode ser apropriada pelos leitores dos textos (ou imagens) que dão a ver e a pensar o real. (CHARTIER, 1990, p.23,24).

As análises do filme foram fundamentadas nos dramas vividos pelos quatro pracinhas brasileiros que protagonizam a obra. A película apresenta como personagens centrais, o soldado Guima interpretado pelo ator Daniel de Oliveira, que vive um engenheiro especializado em desarmar minas. O soldado Piauí vivido por Francisco Gaspar que aparece na trama como sendo um representante da cultura nordestina do país. O personagem do sargento Laurindo interpretado pelo ator Thogun Teixeira, personagem que promove uma reflexão sobre a questão racial presente na película. E por fim, o personagem do Tenente Penha interpretado pelo ator Júlio Andrade, é possível que este personagem represente o posicionamento do exército brasileiro diante do apagamento da memória dos pracinhas na história do país.

Três outros personagens ainda compõem o elenco do filme, o personagem do italiano desertor Roberto, vivido pelo ator Sérgio Rubini, o personagem do Coronel Mayer interpretado pelo ator alemão Richard Sammel, e o personagem do jornalista Ruy vivido pelo ator Ivo Canelas. Esses três personagens ajudam a formar o enredo do filme e são importantes para a compreensão da narrativa.

O filme é narrado pelo personagem Guima, que durante a apresentação da película realiza a leitura de uma carta enviada ao pai no Brasil, a narração desse personagem atravessa toda a narrativa fílmica. Identifica-se nessa configuração o uso da *voz em off*, mecanismo através do qual são apresentadas as intervenções da subjetividade do diretor sobre o tema. A utilização desse recurso tem o propósito de intervir na relação direta dos personagens com o espectador no sentido de comandar a leitura, apreensão e compreensão da narrativa, orientando a percepção do espectador, sugerindo a existência de uma verdade em uma realidade da qual o filme está apontando. Para o autor Bill Nichols (2005), o estilo adotado por alguns diretores ao fazerem uso metodológico da *voz em off* em filmes de ficção “deriva principalmente da tradução que o diretor faz da história para a forma visual, dando a essa manifestação visual da trama um estilo distinto de sua contrapartida escrita na forma de roteiro, romance, peça ou biografia”. (NICHOLS, 2005.p.74). Vicente ao fazer uso desse mecanismo fornecido pelo audiovisual tenta reproduzir uma realidade demonstrada através da sua visão de mundo social, expressada através de uma representação dos jovens brasileiros que participaram da guerra.

Com o objetivo de facilitar as análises do filme, as transcrições foram elaboradas a partir de planos sequenciais divididos em oito momentos, onde foram expostos imagens e diálogos, falas e narração, retirados da película em momentos considerados relevantes para

fundamentação dos argumentos analíticos. O modelo metodológico usado nesse estudo foi adotado a partir da perspectiva da autora Vitória Azevedo da Fonseca, em seu livro *A Monarquia no cinema brasileiro: Metodologia e Análise de Filmes Históricos* (FONSECA, 2017, p.84).

O critério usado para a divisão do filme em planos sequenciais tem como propósito uma análise descritiva dos elementos estruturais da narrativa, como a composição dos cenários, posicionamento da câmera, diálogos, sons, iluminação, leitura corporal dos personagens, etc. A dividir o filme em fragmentos selecionados, busquei estabelecer um elo entre eles que me dessem bases para evidenciar na película a problemática central da narrativa do filme. Para Wanoye, esse mecanismo de desconstrução do filme “consiste, em seguida, em estabelecer elos entre esses elementos isolados, em compreender como eles e se tornam cúmplices para fazer surgir um todo significativo: reconstruir o filme ou fragmentos”. (VANOYE, 2008, 15).

A sequência 1: foi intitulada de *Introdução*, parte do filme onde o diretor expõe a problemática central a ser discutido na trama, as cenas são conduzidas para afirmar o despreparo do exército brasileiro diante do exército americano. Nesse momento são apresentados registros fílmicos do contexto de 1944 que mostram a hegemonia bélica dos Estados Unidos em contraste com a chegada dos jovens brasileiros frente à guerra. A sequência 2: *O ataque de pânico*, momento de grande tensão do filme, onde os protagonistas são apresentados ao espectador em meio um ataque de pânico sofrido pelos soldados durante uma missão mal sucedida no Monte Castelo. Nestas cenas serão analisados dois dos protagonistas do filme, o soldado Guima e o soldado Piau. A sequência 3: *O constrangimento*, estas cenas acontecem a partir do reencontro do grupo, depois de se encontrarem desorientados na neve por conta do ataque de pânico sofrido na montanha. Nesse momento, os soldados se sentem envergonhados por não conseguirem agir como os heróis que deveriam ser. E os soldados são proibidos a tocar no assunto pelo sargento Penha que prefere agir como se nada tivesse acontecido.

A sequência 4: *A questão racial*, momento onde acontece uma discussão entre o sargento Laurindo e o soldado Piau, abordando o racismo presente na película. A sequência 5: *Os soldados são iguais na guerra*, esse momento evidencia o argumento do diretor ao demonstrar que independente da nacionalidade, os soldados são iguais diante da guerra por se tratarem de homens, sujeitos a qualquer tipo de reação próprias dos seres humanos. A sequência 6: *A Itália e os brasileiros na guerra*, esta sequência discute a visão

da Itália sobre a participação dos pracinhas brasileiros na guerra. A sequência 7: *Refúgio dos horrores da guerra*, é um momento de descontração no filme desenvolvido partir das relações estabelecidas entre os soldados brasileiros e o prisioneiro alemão o Coronel Mayer, o momento propicia uma aproximação entre o soldado Piauí e o Coronel Mayer criando entre dois uma relação de companheirismo, amizade e empatia . A sequência 8: *A sensação de desamparo dos soldados com o fim da guerra*, são as cenas que finalizam a obra, e que deixam transparecer uma dos argumentos centrais da trama, o esquecimento da história da participação dos soldados brasileiros na guerra.

4.1 Sequencia 1: Introdução

O diretor inicia sua obra apresentando uma sincronia entre alguns dos elementos evidenciados na película. São exibidos simultaneamente uma propaganda fílmica produzida pelo exército americano no período da guerra, registros fílmicos dos pracinhas brasileiros ao chegarem à Itália em 1944, somados a intervenção subjetiva do diretor expressa na narração do personagem Guima ao fazer algumas indagações. A propaganda americana esboça alguns dos símbolos da cultura bélica dos Estados Unidos, apresentando uma águia (fig.2) abaixo, e o exército americano (fig.3) também abaixo, tendo como objetivo demonstrar a imponência e perspicácia do país ao apresentar um exército organizado de forma impecável e pronto para a guerra. Toda essa apresentação evidencia a superioridade tática e bélica da superpotência norte americana no contexto da II Guerra.

Pensar o panorama que culminou na eclosão desse grande conflito da Era Moderna, é pensar nas elucidações do autor Hobsbawm (1995), que analisa a Segunda Guerra Mundial como uma continuação da Primeira Guerra, portanto, uma única guerra onde o mundo em que as grandes estruturas eurocêntricas estavam fracassadas no final do século XIX e os Estados Unidos surgem como uma verdadeira superpotência mundial mudando as regras do jogo. Portanto, toda essa demonstração em forma de espetáculo se configurava como uma forma de afirmara sua nova posição perante a geopolítica mundial.

Figura 2: Águia.



Fonte: *A Estrada 47*, 2014, DVD.

Figura 3: O exército americano.



Fonte: *A Estrada 47*, 2014, DVD.

Os registros fílmicos dos mais de 25.000 das Forças Expedicionárias Brasileiras (FEB) mostram a chegada dos pracinhas que tinham acabado de cruzar Atlântico para combaterem na Itália sob o comando do Exército norte americano. As imagens escolhidas pela produção do filme, exibidas nas (fig.4) e (fig.5) abaixo, representam soldados expressando as inseguranças e incertezas relacionadas à experiência de participarem de uma guerra muito distante de suas realidades. A grande maioria dos homens levados a participarem do conflito viviam no campo, em áreas consideradas interior do país localizadas as margens dos acontecimentos políticos ocorridos nos grandes centros como São Paulo e Rio de Janeiro. Em sua maioria eram jovens das camadas pobres da sociedade que mal sabiam das reais circunstâncias da guerra, pois a ligação com o mundo exterior era praticamente inexistente. (LOCHERY, 2014, p.11).

Figura 4: O exército brasileiro.



Na sede da Itália, o general Mark Clark,

Fonte: *A Estrada 47*, 2014, DVD.

Figura 5: O exército brasileiro.



Fonte: *A Estrada 47*, 2014, DVD.

Segue abaixo a narração do personagem Guima na introdução do filme:

(Guima) - Pai já cheguei aqui na Itália, fomos parar do outro lado do mundo para dar o que temos de mais caro e que ninguém quer perder. Nem sei por que fazemos parte disso. Tudo por causa desse teu orgulho que me fez voluntário, agora estou aprendendo a morrer e a matar pela pátria. Nem sei se vou conseguir ser o herói que o senhor imagina.

(Fonte: *A Estrada 47* aos 2min 36s aos 3min 11s).

É possível perceber as intencionalidades do diretor ao iniciar sua obra fílmica evidenciando as discrepâncias existentes entre os dois exércitos, o americano e o brasileiro respectivamente. Ao fazer uso dos registros fílmicos do contexto de 1944, a narrativa

sugere uma ideia de uma verdade de que os jovens brasileiros foram enviados para lutarem na guerra sem nenhum tipo de preparação para enfrentarem o combate. Analisando (fig.6) abaixo, percebemos a escolha do cineasta por demonstrar um exército brasileiro composto por jovens ainda se preparando para o combate. O autor Elonir Savian (2016), em seu livro *Dos Apeninos aos Alpes*, menciona que “as tropas brasileiras ao desembarcarem na cidade de Nápoles em 16 de Julho de 1944, foram deslocadas para o Norte da Itália a fim de complementar seu treinamento”. (SAVIAN, 2016, p.19).

Figura 6: Exército brasileiro se preparando para o combate.



inspeciona as tropas
da Força Expedicionária Brasileira,
Fonte: *A Estrada 47*, 2014, DVD.

A perspectiva adotada pela produção do filme segue uma renovação na historiografia brasileira em relação à participação dos brasileiros na Segunda Guerra Mundial, onde autores como Ricardo Seitenfus (2000) afirma que depois de firmado um acordo entre Brasil, Estados Unidos e Inglaterra para enviar soldados brasileiros à guerra, e da liberação do reforço em armamentos - mesmo que em condições precárias - pelos Estados Unidos, a preparação dos pracinhas acontece em apenas um ano antes que as tropas fossem enviadas a Itália em 5 de Novembro de 1944.

4.2 Sequencia 2: O ataque de pânico.

As imagens sequenciais aos registros filmicos apresentados no inicio da película são substituídas de forma brusca levando a câmera para as cenas de maior tensão do filme, onde os protagonistas são apresentados ao público através da narração do Guima (Fig.7) abaixo. Estas cenas retratam o ataque de pânico sofrido pelo grupo e apresenta uma outra concepção do ambiente da guerra e dos sujeitos envolvidos. As cenas tentam transmitir um

ambiente de insegurança, isolamento e abandono, onde o medo se torna uma constante no filme. A composição das cenas conduz o espectador a se sensibilizar com ao desespero dos soldados, onde a escolha por planos que enquadram individualmente os rostos dos personagens potencializam os seus desespero evidenciados nas expressões faciais dos atores iluminadas em meio à escuridão do cenário.

Figura 7: Personagem Guima.



Fonte: A Estrada 47, 2014, DVD.

Expressando um discurso inquietador, a narração do filme busca interferir constantemente na relação de identificação do espectador como os personagens, relação sujeita a uma submissão mecânica da memória imposta pela forma como os soldados da II Guerra são representados no cinema norte americano. A obra se dispõe a levar o público a refletir sobre essas construções, em sua grande maioria baseadas em um ideário dualista de disputas entre o bem e o mal e mocinhos e bandidos da história, onde os soldados são vistos como máquinas de guerra e idolatrados como heróis.

O filme ao representar os soldados com uma sensibilidade emocional e vulneráveis a situação limite imposta pela guerra, nos possibilita pensar esses indivíduos sobre outra perspectiva, passando a enxergá-los como sujeitos históricos com seus conflitos, expostos às mais variadas situações inerentes à condição de seres humanos. Sentimentos como medo, incertezas, inseguranças, covardia, dentre outros, são discutidos constantemente em toda a narrativa de forma natural. Essa tentativa de reivindicação de uma interpretação particular da figura do soldado da Segunda Guerra Mundial, demonstrada na filmografia de Vicente Ferraz, é definida por Chartier como sendo:

[...] tentativas para decifrar de outro modo as sociedades, penetrando na meada das relações e das tensões que constituem a partir de um ponto de entrada particular (um acontecimento importante ou obscuro, um relato de vida, uma rede de práticas específicas) e considerando não haver prática ou estrutura que não seja produzida pelas representações contraditórias em confronto, pelas quais os indivíduos e os grupos dão sentido ao mundo que é deles. (CHARTIER, 1989, p.177).

O diretor ao se apropriar dos mecanismos disponibilizados pela indústria cultural, afirma-se enquanto agente produtor de representações, podendo intervir de forma direta nas maneiras de apropriação de sentidos.

Ferro (2010), afirma que desde que o cinema se tornou uma arte passou a intervir na leitura da História, os agentes produtores do cinema conscientes ou não, sempre estarão a serviço de uma causa ou ideologia de forma explícita ou vedada sobre algumas questões. A produção *A Estrada 47* manifesta uma independência em relação ao monopólio estabelecido pelo cinema norte americano, ao propor uma leitura que desmistifica a figura soldado da II Guerra.

Os agentes da produção do documento fílmico o tornaram um produto eficaz e operatório àqueles que o recebem, pois levaram em consideração elementos que pudessem subsidiar nas disputas estabelecidas nos campos ideológicos e cultural como, forma de comercialização, o público receptor, o regime político e escolha do tema, no sentido de buscar referências culturais inerentes à sociedade brasileira.

Outra figura central no drama é o personagem Piauí (fig.8) abaixo, interpretado pelo ator Francisco Gaspar, ele aparece no filme como uma tentativa de classificar toda a região nordestina por suas possíveis características e peculiaridades construídas historicamente por narrativas discursivas com finalidades separatistas. Durval Muniz (2011) aponta que o discurso narrativo instituído sobre a região Nordeste passou a ser desenvolvido a partir de meados do século XIX, à medida que se dava a construção da nação brasileira. Elaborado por meio de práticas, discursos e imagens escolhidas de forma aleatória, “trazida à luz, para dar materialidade a cada região”. (ALBUQUERQUE JR, 2011, p.61).

Figura 8: Personagem Piauí.



Fonte: A Estrada 47, 2014, DVD.

As características relacionadas aos grupos nordestinos se encontram muito associadas a elementos estereotipados, que contribuíram para a formação de uma identidade cultural fundamentada em um discurso regionalista onde a seca, as tradições, a religiosidade, o coronelismo, o cangaço, o messianismo, cristalizaram-se na memória do país como verdadeiras. Para o teórico Chartier, a construção de identidades sociais nesse sentido funciona como “estratégias simbólicas que determinam posições e relações que constituem, para cada classe, grupo ou meio, um ser percebido constitutivo de sua identidade”. (CHARTIER, 1989.p.184). O Brasil possui identidades regionais distintas que muitas vezes têm mais força do que a unidade nacional.

O autor Langer aponta que os estereótipos “se constituem em representações de uma realidade social e histórica, tomadas como verdadeiras, mas que se constituem quase sempre em fantasias ou produtos da imaginação”. (LANGER, 2004, p.2,3). É nesse sentido, que o personagem Piauí, carrega uma série de elementos estereotipados trazidos na filmografia *A Estrada 47*. Piauí é visto na cena do pânico, como um fio condutor e desestruturador para que o restante do grupo tivessem tido o ataque de pânico, criando uma situação de medo e desespero para o restante dos soldados que no momento se encontravam vulneráveis. O personagem Guima ao apresentar o Piauí ao expectador através da narração chega a questionar a sua presença do Piauí naquele ambiente, como se ele fosse um tolo.

(Guima) - E esse doido aí resmungando, será que ele sabe o que é pátria?

(Fonte: Narração do filme A Estrada 47 aos 4min 36s).

Depois de sofrer o ataque de pânico no Monte Castelo e ficar vagando desorientado pela neve, Piauí (Fig.9) abaixo aparece reproduzindo um chamado de um vaqueiro como se estivesse no campo guiando um gado. Piauí nesse momento encontra uma maneira de fugir da realidade da guerra, buscando em suas memórias referências de sua terra natal. A iluminação demonstrada pelo cenário apresenta uma fotografia branca, se contrastando com as cenas anteriores que retratam o medo como uma reação do corpo refletido nas cores escuras usadas no cenário, à claridade da neve e da iluminação natural buscam transmitir uma estratégia para suportar o ambiente hostil causado pela guerra.

Figura 9: Personagem Piauí.



Fonte: *A Estrada 47*, 2014, DVD.

O próprio diretor explicou em entrevista, que sua intenção seria a de “trazer uma caatinga invertida” para o filme. (TV ESTÚDIO MÓVEL, 2015). Tentando fazer uma alusão à realidade nordestina inspirada na filmografia *Deus e o Diabo na Terra do Sol* 1964 de Glauber Rocha, norteadada pelo Cinema Novo antes do golpe. Segundo Jean Claude Bernart (2006), nesse período o cinema brasileiro concentrava-se na temática rural, onde exprimia uma força cultural, onde questões políticas e estéticas da sociedade brasileira eram expressadas pelo cinema nacional.

Também é possível perceber nos elementos de composição do personagem Piauí, um comportamento cômico promovendo uma relação de empatia do público com o personagem.

4.3 Sequencia 3: O constrangimento.

A cena a seguir demonstrada na (fig.10) abaixo, exibi o despreparo e a fragilidade dos soldados brasileiros ao se encontrarem totalmente desnorteados depois do pânico. Os elementos de composição do cenário somam-se com o intuito de transmitir os dramas vividos pelos soldados. Os sons transmitidos expressão a confusão mental sofrida principalmente pelo soldado Guima e o soldado Piauí, a música instrumentalizada uma marcha fúnebre, que intensifica o ambiente desconforto psicológico. A narração do Guima endossa os argumentos das cenas, ao se lamentar ao pai na carta pela sua condição humana na guerra, que ao se expor a uma situação de extremidade como a guerra, não conseguiu agir como o herói que o pai espera que ele seja.

(Guima)- Agora não tem volta, e aparecem todas as coisas que o senhor sempre disse que eu não deveria sentir, medo, culpa, incerteza, sem rumo, sem sentido.

(Fonte: *A Estrada 47* aos 16min 03s).

Figura 10: Os soldados desnorteados.



Fonte: *A Estrada 47*, 2014, DVD. Figura 10:

A (fig.11) abaixo apresenta a cena onde ocorre um diálogo entre o tenente Penha e o soldado Guima. O Tenente se sente na obrigação de reagir de forma agressiva, uma outra forma de expressar as circunstâncias daquele momento diante dos soldados, negando a existência do ataque de pânico sofrido por eles, repreendendo o soldado quando ele tenta mencionar a situação ocorrida na montanha. A partir do posicionamento do Tenente, fica subentendido entre o grupo a negação do pânico visto como constrangedor para os

soldados que simplesmente baixam suas cabeças trocam olha-lhes desconcertantes e se afastam do Tenente. Nos trechos expostos no diálogo abaixo é notório o posicionamento do tenente que impõe sua autoridade para evitar falar sobre o pânico. Possivelmente, o comportamento do Tenente no filme pode fazer referência ao posicionamento do exército brasileiro em relação ao silenciamento da memória dos soldados brasileiros que participaram do conflito, elemento apontado pelo cineasta como um dos motivos que o levou a produzir o filme.

(Guima) - E o que vai acontecer com a gente agora? Essa coisa toda?

(Tenente Penha) - Que coisa?

(Guima) - Essa coisa da gente sair correndo?

(Tenente Penha)- Do que você tá falando soldado?

(Fonte: Dialogo do filme *A Estrada 47* aos 19min 46s).

Figura 11: Tenente Penha e o soldado Guima.



Fonte: *A Estrada 47*, 2014, DVD.

O Tenente designado para liderar o destacamento, tenta a todo custo impor a sua autoridade diante dos soldados, e aparece sempre na narrativa exigindo ao restante do grupo que se refiram a ele pela sua patente e não pelo seu nome.

4.4 Sequencia 4: A questão racial.

A cena exibida na (fig.12) abaixo, mesmo retratando um contexto histórico do início da década de 1940, o drama nos chama atenção por fazer uma discursão pertinente em relação ao racismo praticado no Brasil até os dias atuais. A abordagem se desenvolve a partir de uma discursão entre o sargento Laurindo e o soldado Piauí. No diálogo abaixo, o soldado Piauí ao ser designado a uma missão dada pelo sargento, questiona sua autoridade usando uma frase que faz referencia ofensiva à raça. O comportamento do soldado Piauí na película, não pode ser limitado a uma concepção individualista do racismo praticado no Brasil, mas pode ser compreendido a partir de aspectos históricos, socioeconômicos, políticos, jurídicos e instrucionais.

Figura 12: Discursão entre o sargento Laurindo e o Piauí.



Fonte: A Estrada 47, 2014, DVD.

(Piauí) - Tu é o único aqui que não seria confundido com um tedesco, onde é que já se viu alemão crioulo.

(sargento Laurindo) - Vai você mesmo paraíba, você quem fez essa cagada, foi você quem começou assustando todo mundo.

(sargento Laurindo) - Tá decidido, vai o paraíba.

(Piauí) - Nego filho da puta, nego filho da puta, ele vai pagar.

(Fonte: A Estrada 47 aos 23min 43s).

O diálogo presente no filme evidencia como o racismo continua se afirmando e sendo reproduzido na sociedade brasileira nos dias atuais, através da manutenção de

práticas e comportamentos legitimados por um sistema institucional que molda os sujeitos inseridos numa conjuntura de sentidos preconcebidos pela organização da estrutura social brasileira, delegando cargos aos indivíduos dentro das instituições a partir da raça.

Para o autor Silvio Almeida o racismo no Brasil é estrutural, e tem no poder o seu elemento central, portanto as sociedades contemporâneas não podem ser compreendidas sem o entendimento das formas de dominação existente por trás da construção das noções de raça no Brasil. Almeida afirma que por se tratar de um conceito relacional e histórico sempre haverá conflito, poder e decisão, envolvendo a questão racial que “está atrelada a circunstâncias históricas de meados do século XVI que forneceram um sentido específico à ideia de raça”. Portanto, o comportamento racista do Piauí é uma forma sistemática de discriminação racial, manifestada por meio de práticas sociais que tomam como fundamento a raça, no sentido de garantir o funcionamento de instituições que atuam numa dinâmica indireta objetivando de conferir privilégios e desvantagens a partir da raça. (ALMEIDA, 2018, p.26).

No diálogo o sargento Laurindo também pratica um tipo de preconceito regional em relação ao soldado Piauí (analisado na sequência 2) ao xingá-lo de Paraíba e delegando a ele a culpa pelo pânico sofrido pelos soldados no Monte Castelo, ao taxá-lo de covarde e medroso. Tanto o racismo praticado pelo Piauí quanto o preconceito praticado pelo sargento, são elementos construídos historicamente, que continuam se afirmando através de práticas, ligadas as representações sociais apontadas por Roger Chartier (1989), enfatizando que as representações sociais se transformaram numa máquina de fabricação de submissão e de respeito.

Os diálogos estabelecidos nesta cena refletem como são persistentes à memória coletiva em uma sociedade, demonstra também, que modelos prontos de representações são construídos historicamente por grupos sociais de acordo com seus interesses, negando a existência de uma diversidade cultural, étnica e indentitária que não estejam pautadas em visões estereotipadas e generalizadas. Pierry Nora identifica que estas imposições à memória são construções resultantes da relação estabelecida entre a escrita da história e da criação da memória:

“A memória é a vida, sempre carregados por grupos vivos, e nesse sentido, [...] aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e de repentinas revitalizações. [...] A memória, é um

fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente, à história uma representação do passado.” (NORA, 1993, p.9).

4.5 Sequencia 5: Os soldados são iguais na guerra.

A cena exposta na (fig.13) abaixo funciona como um alento para o personagem Guima. O grupo de soldados brasileiros ao encontrarem um posto abandonado por soldados americanos se permitem perceber que os soldados são iguais na guerra por se tratarem de seres humanos, portanto, sujeitos aos mais diversos comportamentos humanos, inclusive o medo. Esta cena promove a compreensão principalmente pelo soldado Guima de que a reação sofrida pelo grupo de brasileiros foi completamente humana e que deve ser entendida como algo natural.

Figura 13: Guima refletindo sobre a condição do soldado na guerra.



Fonte: A Estrada 47, 2014, DVD.

(Guima) - Deu formigamento nos americanos também, o tormento dos soldados é igual em qualquer exército.

(Fonte: Narração do filme A Estrada 47 aos 25min 3s).

4.6 Sequencia 6: A Itália e os brasileiros na guerra.

Esta sequencia apresenta outro personagem que compõem o elenco do filme, o personagem do Roberto vivido pelo ator italiano Sérgio Rubini, que aparece no filme

depois de fugir de um pelotão alemão que o mantinham preso por ele ser considerado um desertor. Robert encontra o grupo de brasileiros e mesmo sem sentir confiança nos soldados, se vê obrigado a segui-los para encontrarem *A Estrada 47*. Os argumentos contidos na cena exibida na (fig.14) abaixo seguem com o objetivo de demonstrar que a representação do soldado brasileiro trazida pelo filme, não se enquadra nos padrão de representação do soldado adotado pelo cinema norte americano. Essa ideia é reforçada através da fala do personagem Roberto, direcionada ao grupo de brasileiros.

(Roberto) - Brasileiros de merda, você é estúpido demais para essa guerra, soldados de merda.

(Fonte: Fala do filme *A Estrada 47* às 1h 4min).

A fala acima acontece de forma tensa onde o italiano revela aos brasileiros que eles não poderiam estar participando da guerra daquela forma, pois o tema da Segunda Guerra Mundial, por conta de sua dimensão, tornou-se uma ferramenta ideológica nas mãos da indústria do entretenimento de massas nos países ocidentais, onde se não permite lugar para as fraquezas apresentadas pelo grupo. Toda essa ideia é posta de forma ofensiva pelo representante italiano na trama.

Figura 14: Roberto o italiano.



Fonte: *A Estrada 47*, 2014, DVD.

4.7 Sequencia 7: Refúgio dos horrores da guerra.

Esta sequencia exibida na (fig.15), reforça a ideia da narrativa em fazer uso do tema da Segunda Guerra Mundial para discutir a dinâmica das relações humanas desenvolvidas no drama. A cena é protagonizada pelo soldado Piauí, pelo sargento Laurindo e pelo

Coronel Mayer. O Coronel alemão foi ferido em um confronto com os soldados brasileiros e transformado em prisioneiro ficando totalmente vulnerável ao grupo.

Esse momento do enredo funciona como uma fuga dos horrores provocados pela guerra e se transforma num alívio para os personagens envolvidos na cena. Os homens se permitindo olhar entre si, percebem-se como indivíduos que tem suas histórias, que carregam valores e princípios que as circunstâncias tentam apagar com o intuito de transformá-los máquinas de guerra. O momento promove o entendimento de que lutam em uma guerra que não foi idealizada por eles e deixam aflorar emoções e sentimentos fomentados pela memória de seus familiares, mecanismos utilizados para o desenvolvendo uma relação de empatia, amizade e companherismo desenvolvidos entre o soldado Piauí e o Coronel Mayer. O momento permite ao expectador refletir sobre verdadeiros os sentidos da guerra, numa cena desenvolvida em meio aos sons da guerra mas posta de forma leve que logo é interrompida pela autoridade do Tenente Penha chamando-os de volta a realidade da guerra.

Figura 15: Sargento Lairindo.



Fonte: *A Estrada 47*, 2014, DVD.

4.8 Sequencia 8: O desamparo dos soldados com o fim da guerra.

A produção é finalizada com a mesma soma de recursos usados no início da película. São apresentadas imagens do contexto de produção da película (fig.16) e registros fílmicos e fotográficos do contexto de participação dos pracinhas na guerra (fig.17) também acompanhados da narração.

(Guima) - Por aqui termino essa carta pai. Mas não se preocupe, guardei na memória tudo que passamos por aqui, quando eu chegar vou contar várias vezes um dia atrás do outro até vocês se cansarem, e depois imagino que vai chegar o dia em que tudo isso será esquecido.

(Fonte: *A Estrada 47* às 1h 41min).

As cenas que se seguem a partir desse momento, tem o propósito de transmitir ao espectador uma sensação de vazio e falta de acolhimento por parte dos soldados em relação à sociedade brasileira. A produção fílmica nos leva a refletir sobre a falta de conhecimento da população brasileira em relação à memória dos soldados, denunciando o anonimato desses jovens. Fica evidente na constituição do cenário, das expressões faciais dos atores, da forma como se apresentam largados no chão e do enquadramento da câmera compondo o grupo de soldados junto ao jornalista, sugerindo a omissão de muitas informações pela comunidade dos militares brasileiros em relação a esses homens. A presença dos americanos na película demonstrando como os holofotes da guerra se voltaram para as superpotências beligerantes, negligenciando a participação de nações menores na guerra.

Deste a eclosão do conflito, são enormes as produções de imagens e textos escritos sobre a guerra. *A Estrada 47* se apresenta como mais uma ferramenta da indústria do entretenimento que compete na arena das interpretações desse momento da história da mundial que desperta tanto interesse no mundo contemporâneo e se apresenta como possibilidade de reflexão desse fato histórico.

Figura 16: Os soldados brasileiros no filme.



Fonte: *A Estrada 47*, 2014, DVD.

Figura 17: Registros fotográficos dos soldados brasileiros no período do conflito.



Fonte: *A Estrada 47*, 2014, DVD.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A importância do estudo das fontes audiovisuais para realização da pesquisa histórica, tem se feito cada vez mais necessário se percebermos o cinema como uma arte de massas que funciona como um veículo de apropriações de sentidos por parte de seus receptores e de disseminação de interesses ideológicos por parte dos grupos que domina essa arte.

Com as possibilidades de análises de filmes, enquanto documento histórico esse trabalho se propõem a realizar um estudo sobre as representações sociais trazidas pela película de Vicente Ferraz *A Estrada 47* produzido em 2013. A pesquisa teve como principal objetivo, analisar a representação elaborada da figura dos soldados das Forças Expedicionárias Brasileiras (FEB), na Segunda Guerra Mundial. As representações sociais abordadas pela película de Vicente Ferraz se apresentam sob o seu olhar cinematográfico do diretor sobre a participação dos brasileiros na guerra, e devem ser entendidas como representações carregadas de valores ideológicos e princípios morais que o diretor tentou transmitir ao elaborar o seu documento fílmico. O filme, portanto, ao se apresentar como uma perspectiva diferente das disseminadas pelo cinema norte americano ao demonstrar um soldado humanizado em detrimento do soldado máquina sem sentimentos, a película ainda continua disseminando alguns estereótipos que insistem em permanecer na sociedade brasileira de forma velada e que devem ser identificados e combatidos.

Dessa forma, essa pesquisa pode contribuir para mensurar a importância da percepção dos confrontos de representações sociais construídos e propagadas pelo cinema ocidental, que cristalizam identidades sociais dentro dessas sociedades.

A película se particulariza por exibir elementos como, registros fílmicos realizados no período em que os pracinhas brasileiros participaram do confronto, somados as imagens do contexto de produção em 2011. As adaptações e omissões apropriadas pelo filme são capazes de propor ao público consumidor um realismo nitidamente manipulado, buscando constantemente interferir nas interpretações do passado pelo presente, ao projetar por meio de seus personagens, cenários, figurinos e trilha sonora, os conflitos e os dramas vividos no enredo ressaltando a falta de preparação dos soldados para a guerra.

Esse estudo exemplifica as infinitas possibilidades de abordagens que o pesquisador pode realizar ao fazer uso do cinema como objeto de pesquisa para analisar os mais variados aspectos da Segunda Guerra Mundial e dos brasileiros na guerra.

As análises elaboradas a partir desta pesquisa, não esgotam outras possibilidades de estudos deste documento. *A Estrada 47* pode fomentar discussões mais aprofundadas dos aspectos abordados até aqui. Os estudos podem se voltar para o tratamento dado à memória dos pracinhas por parte das Forças Armadas Brasileiras, na tentativa de identificar os porquês do comportamento adotado pela comunidade militar, buscando entender os caminhos que levaram ao esquecimento da história do país. Outra possibilidade de estudo, poderia seguir os caminhos para entender os mecanismos de persuasão exercidos sobre os jovens brasileiros usados pelas propagandas da época que os levaram a se alistarem no exército para participarem de uma guerra na Europa. Enfim, problemáticas que possam oferecer a pesquisa histórica outros olhares sobre a participação do Brasil na guerra.

REFERENCIAS:

ABDALA, Roberto Junior: **Cinema e História**: elementos para um diálogo. O olho da História. n. 10, abril. 2008

ALBUQUERQUE JÚNIO, Durval Muniz de: **A invenção do Nordeste e outras artes** / Durval Muniz de Albuquerque Júnior; prefácio de Margareth Rago. – 5. ed. – São Paulo: Cortez, 2011.

ALMEIDA, Silvio Luiz de. **O que é racismo estrutural?** Belo Horizonte (MG): Letramento, 2018.

BARROS, José D'Assunção: **A Nova História Cultural**: considerações sobre o seu universo conceitual e seus diálogos com outros campos históricos- cadernos de História, Belo Horizonte, v,12 n.16, 1º sem, 2011.

BARROS, José D'Assunção: **O campo da História**: especialidades e abordagens / José D'Assunção Barros. 7. Ed. – Petrópolis, RJ ; Vozes, 2010.

BERNARDET, Jean-Claude, 1936 - - **O que é cinema** / Jean Claude Bernadet. São Paulo: Brasiliense, 2006 - - (Coleção Primeiros Passos ; 9).

BURKE, Peter (org.) **A escrita da História**: novas perspectivas. São Paulo: Unesp, 1992.

CHARTIER, Roger, **O Mundo como Representação**. Texto publicado com permissão da revista Annales (NOV-DEZ. 1989, No 6, pp. 1505-.

CHARTIER, Roger: **A História Cultural entre práticas e representações**; tradução de Maria Manuela Galhardo – Rio de Janeiro; Bertrand Brasil; 1990. – 244p.

DESBOIS, Laurent: **A odisseia do cinema brasileiro**: Da Atlântida a cidade de Deus – tradução Júlia da Rosa Simões- editora companhia das letras – 2016.

FAUSTO, Boris. O poder e o sorriso. São Paulo, Companhia das Letras, 2006. Bibliografia. ISBN 85-359-0814-5.

FERRO, Marc, 1924- Cinema e História/Marc Ferro; tradução Flávio Nascimento – São Paulo: Paz e Terra, 244p.2010.

FERRAZ, Francisco César Alves. Os Brasileiros e a Segunda Guerra Mundial/ Francisco César Ferraz – Rio de Janeiro; Jorge Zahar Ed., 2005.

FOGUEL, Isrrael. II Guerra Mundial – A cobra fumou – São Paulo, Clube de Autores – 2018.

FONSECA, Vitória Azevedo da. A monarquia no cinema brasileiro: metodologia e análises de filmes históricos/ Vitória Azevedo da Fonseca.- 1. Ed.- Jundiaí, SP: PACO, 2017.

HOSBSBAWM, Eric : J., 1917- Era do Extremos: O breve século XX: 1914- 1991 / Eric Hobsbawm ; tradução Marcos Santarrita; revisão técnica Maria Célia Paoli- São Paulo : Companhia das Letras, 1995.

HOBBSBAWM, Eric J., 1917 – A Era dos impérios, 1875- 1914 -/ Eric J Hobsbawm- São Paulo : Paz e Terra.

LANGER, Johnni. Metodologia Para Análise De Estereótipos Em Filmes Históricos. Revista História Hoje. São Paulo. 2004, n. 5, p 1-13

LE GOFF, Jacques, 1924 História e memória / Jacques Le Goff; tradução Bernardo Leitão... [et al.] -- Campinas, SP Editora da UNICAMP, 1990.

LE GOFF, Jacques. O imaginário Medieval. Tradução: Manuel Ruas, Editora Estampa. Portugal, 1994.

LOCHERY, Nill. **Brasil os frutos da guerra**. Editora Intrínseca Ltda. Rio de Janeiro. 2015.

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

NAGIB, Lúcia. **O cinema da retomada**. Editora 34 Ltda., Copyright. São Paulo – SP. 2002.

NAPOLITANO, Marcos. Fontes audiovisuais: **a história depois do papel**. pp: 231-290. In; PINSKY, C. B (org). Fontes Históricas. São Paulo: Contexto, 2005.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**/ Bill Nichols; tradução Mônica Saddy Martins.- Campinas, SP: Papyrus, 2005 – (Campo Imagético)

OLIVEIRA, Dennison. O cinema e a Segunda Guerra Mundial no século XXI. VIII Encontro de história da mídia. Unicentro, Guarapuava – Pr.

REPETTO, Bruna. **Quando a música entra em cena** / Bruna Repetto. Porto Alegre EDIPURS, 2011, 74P.

RIGONE, Carmem Lúcia. **Diários de guerra: Anjos de branco, o serviço de saúde da FEB na Itália salvando vidas (1944-1945)**. I Editora Editora Progressiva Ltda., 2010.

SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. **Guerras e cinema um encontro no tempo presente**. 2004. Disponível em: < http://www.historia.uff.br/tempo/artigos_dossie/artg16-5.pdf> Acessado: 20 Nov, 2014.

SAVIAN, Elonir José. **Dos Apeninos aos Alpes: A Força Expedicionária Brasileira e o XV grupo de Exércitos na campanha na Itália**/Eloni José Savian – Rezende (RJ) Savian 2016.

SEITENFUS, Ricardo. A entrada do Brasil na Segunda Guerra Mundial. Porto Alegre: EDPURCRS, 2000.378 p.:(coleção história,33). Disponível em: <
https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=enRe40UBztsC&oi=fnd&pg=PR15&dq=o+brasil+vai+a+segunda+guerra+mundial&ots=56NGaI4TvO&sig=cqu9_tWymddGG6Uo35pcrFGm1CE&redir_esc=y#v=onepage&q=o%20brasil%20vai%20a%20segunda%20guerra%20mundial&f=true. Acessado em 20 de Nov. de 2014.

VANOYE, Francis GOLIOT-LETE Anne Ensaio sobre a Análise Fílmica: Trad. Mariana Appenzeller. Campinas: Papyrus, 2008: 1994. Disponível em: <
<https://pt.scribd.com/document/150224948/VANOYE-Francis-GOLIOT-LETE-Anne-Ensaio-Sobre-a-Analise-Filmica>. Acessado em: 22 de Março 20018.

PIERRE, Nora. Entre Memória e História: A problemática dos lugares. Tradução Yara Aum Khoury. São Paulo (10), 1993. Disponível em: <
<file:///C:/Users/Sonia/Downloads/Pierre%20Nora.PDF>. Acesso em 10 Dez. 2019.15h 30min.

CINE BRASIL, Quem é quem no cinema? Filme B 20 anos. Disponível em <
<http://www.filmeb.com.br/quem-e-quem/diretor-documentarista/vicente-ferraz>. Acesso em 12 de Nov. de 2019: 13h 09min.

FESTIVAL DO RIO, Entrevista com o diretor Vicente Ferraz em 7 Out. 2013. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=M0gD1UbbENk>''; Acesso em: 12 de Nov. de 2019. 20h 06min.

RCB, TV Brasil, Sua Revista no Cinema Brasileiro. 9 DE Dez. 2013. Disponível em: <
<https://www.youtube.com/watch?v=Wb5GoSpfcWE>'' Acesso em: 21 de Nov. de 2019. 21h 19min.

TV PUC-RIO, Entrevista com Vicente Ferraz em 12 de Jun. de 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6ptq6pPrH7A>'' Acesso em 21 de Nov. de 2019. 16h 44min.

EUROPA FILMES. Disponível em: <http://europafilmes.com.br/v2/cms/europa-filmes/>
Acesso em 03 de Jan. de 2020. 13h55mi

ESTUDO FERAL, Repositório Científico da Universidade de Coimbra. Disponível em:
https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/43847/1/As%20ambiguidades%20da%20responsabilidade%20de%20proteger_o%20caso%20da%20L%C3%ADbia.pdf” Acesso em 06 de Fev. 2020. 14h55min.

ADORO CINEMA, Críticas Adoro Cinema. Por Francisco Russo. Disponível em
<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-202584/criticas-adorocinema/> Acesso em 27 Fev. 2020. 15h 41min.

CINE BRASIL, Cultura & Ação. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=6LYv2p74j9g>. 3 Nov. 2020. 17h 15min.

PORTAL FEB, Portal das Forças Expedicionárias Brasileiras, Disponível em:
<http://www.portalfeb.com.br/o-filme-a-montanha-de-vicente-ferraz/>. Acesso em

RICOEUR, Paul. **Memória, história, esquecimento.** Artigo apresentado na conferência internacional intitulada “Haunting Memories? History in Europe after Authoritarianism por Paul Ricoeur 8 de Março de 2003 em Budapeste sob o título “Memory, history, oblivion”<http://docplayer.com.br/413533-Paul-ricoeur-memoria-historiaesquecimento.html>. Acesso em 17 Fev. 2020. 16h 23min.