

MEMÓRIAS DE UM CONFLITO: A SEGUNDA GUERRA MUNDIAL NO CINEMA DOS ESTADOS UNIDOS E INGLATERRA (2001-2018)

*Francisco Diemerson de Sousa Pereira*¹

RESUMO: A produção cultural de um país reflete um conjunto de questões políticas, sociais e estruturais que pode ser utilizado como mecanismo de análise histórica. Na concepção de que as memórias de uma sociedade são frutos de articulações discursivas e formações sociopolíticas, é possível se compreender parâmetros e alinhamentos presentes no cinema que permitam recompor e direcionar as memórias coletivas de um povo, além de participarem construção de uma identidade nacional. A dimensão da máquina cultural nos Estados Unidos e Inglaterra, somados a posição da Segunda Guerra Mundial em suas histórias e em seu desenvolvimento, busca-se este estudo comparativo de modo a identificar, dialogar e analisar formas, posições e alinhamentos presentes nos respectivos produtos na construção de seus memoriais da Guerra e seus reflexos nos debates contemporâneos. Nesta perspectiva, as dimensões da 2.^a Guerra Mundial, por sua extensão, profundidade e causa/efeito, estão de sobremaneira enraizadas na cultura acadêmica e popular do século XX e atravessando para o século XXI, principalmente e especialmente nos países que serviram como teatro de guerra dos conflitos entre o Eixo e as Forças Aliadas. Uma rápida verificação da produção cultural de massa apontará que desde o final do conflito, em 1945, até a atualidade, há uma considerável produção de filmes, livros ou programas televisivos cujas temáticas abordem centralmente a Segunda Guerra ou, indiretamente, através da reprodução de imagens e códigos que remetesse às rotinas militares e sociais do período do conflito.

ABSTRACT: The cultural production of a country reflects a set of political, social and structural issues that can be used as a mechanism for historical analysis. In the conception that the memories of a society are the result of discursive articulations and sociopolitical formations, it is possible to understand parameters and alignments present in the cinema that allow the collective memories of a people to be recomposed and directed, besides participating in the construction of a national identity. The dimension

¹ Doutorando em História Comparada no Programa de Pós-Graduação em História Comparada, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Bolsista CAPES.

of the cultural machine in the United States and England, added to the position of the Second World War in its histories and its development, we seek this comparative study in order to identify, dialogue and analyze forms, positions and alignments present in the respective products in the construction of his war memorials and their reflections in contemporary debates. In this perspective, the dimensions of World War II, by its length, depth and cause / effect, are deeply rooted in the academic and popular culture of the twentieth century and crossing into the 21st century, especially and especially in countries that served as theater. of war of the conflicts between the Axis and the Allied Forces. A quick check of mass cultural production will point out that since the end of the conflict in 1945 to the present day, there has been a considerable production of films, books or television programs whose themes deal centrally with World War II or, indirectly, through the reproduction of images. and codes that refer to the military and social routines of the conflict period.

INTRODUÇÃO

Este trabalho, que integra a pesquisa de tese no Programa de Pós-Graduação em História Comparada do Rio de Janeiro, busca contribuir com os estudos envolvendo a Segunda Guerra Mundial e a ressonância do conflito na produção cinematográfica de dois países: Estados Unidos e Inglaterra.

A escolha dos países não se deu de maneira aleatória. Buscou-se aqui justamente dois atores fundamentais naquele conflito. Em 03 de setembro de 1939 a Grã-Bretanha, juntamente com França, Austrália e Nova Zelândia, declara guerra à Alemanha após a invasão polonesa. No dia 10 de maio de 1940, diante do avanço das forças alemãs na França, ocorre a retirada de Dunkirk e logo mais em agosto de 1940, a Força Aérea Alemã iniciará uma série de bombardeios sobre a Inglaterra que irá afetar dramaticamente a estrutura urbana e social principalmente de Londres. Liderando uma resistência, a Inglaterra exerceu a liderança contra às ofensivas nazistas e manteve uma estrutura de combate em significativa parcela da Europa Ocidental (GILBET, 2014).

Desta forma, esta pesquisa ensinará discutir a presença da Segunda Guerra Mundial na produção cinematográfica inglesa e norte-americana no decorrer do período 2001-2018. A escolha desta plataforma se justifica pelo objetivo de se evidenciar como as memórias individuais e coletivas (HALBSWACHS, 2006) sobre a Segunda Guerra Mundial estão presentes nos produtos culturais apresentados ao público no decorrer do

período citado, além de analisar em perspectiva comparada, quais discursos, análises e narrativas foram adotadas nas diferentes produções de forma a apresentar uma construção da própria identidade de cada país.

A produção cultural de um país reflete um conjunto de questões políticas, sociais e estruturais que pode ser utilizado como mecanismo de análise histórica. Na concepção de HUYSSSEN (2000), de que as memórias de uma sociedade são frutos de articulações discursivas e formações sociopolíticas, é possível se compreender parâmetros e alinhamentos presentes no cinema, literatura e televisão que tentem recompor e direcionar as memórias coletivas de um povo, além de participarem construção de uma identidade nacional.

O marco temporal reflete dois pontos necessários de abordagem prévia. No caso do cinema inglês, o período a partir de 2000 é marcado com renascimento, após uma dura crise ocorrida na década de 90 do século passado, bem como pela ascensão de uma nova geração de produtores, roteiristas e diretores que não vivenciaram diretamente ou efetivamente o período da Guerra. Nos Estados Unidos, também se destaca que o atentado ocorrido em 11 de setembro de 2001 provocou a ampliação da temática da liderança mundial e de centro da democracia mundial, principalmente em contraponto aos governos orientais tidos como apoiadores dos grupos terroristas (notadamente Afeganistão e Iraque), fazendo um movimento de retorno ao pretense protagonismo norte-americano na Segunda Guerra. O ano de encerramento, 2018, é marcado por obras destacadas sobre o conflito com encerramento de ciclos de revisão sobre o papel de cada país e suas respectivas populações na Guerra.

Baseado no que aponta José D'Assunção Barros, a explicação destes marcos temporais distintos a partir de contextos específicos dos elementos comparáveis é algo pertinente em estudos de História Comparada:

A História Comparada consiste, grosso modo, na possibilidade de se examinar sistematicamente como um mesmo problema atravessa duas ou mais realidades histórico-sociais distintas, duas estruturas situadas no espaço e no tempo, dois repertórios de representações, duas práticas sociais, duas histórias de vida, duas mentalidades, e assim por diante. Faz-se por mútua iluminação de dois focos distintos de luz, e não por mera superposição de peças. (BARROS, 2014: 143).

Nesse sentido, o uso da metodologia comparada necessita a definição dos objetos de pesquisa bem como a atenção do pesquisador em analisá-los e observá-los detalhadamente. A investigação, que neste caso focará em duas realidades com marcos e

elementos diferenciados, necessita de um processo de repensar abordagens e metodologias levando em consideração não somente semelhanças, mas também (e principalmente) as diferenças entre essas realidades analisadas. (BARROS, 2007).

Segundo Paul Veyne, os estudos comparados são fundamentais para a renovação das pesquisas históricas, afirmando que os estudos realizados na metodologia da História Comparada apresentam um valor didático e científico ao definir aproximações e oposições entre diferentes sociedades. O autor argumenta que a História Comparada é mais original por sua elaboração (VEYNE, 2008: 101).

Muito se tem debatido nos últimos anos sobre o uso do cinema enquanto fonte histórica ou ferramenta de análise histórica (BAZIN, 1991; FERRO, 1992; BURKE, 2005). As possibilidades de estudo do cinema no campo da História deu-se a partir a escola dos Annales, justamente com a ampliação do conceito de fonte e documento (BURKE, 2005).

Nesta mesma perspectiva apresentada por Ferro (1992) e somada a contribuição de Barros (2011), podemos também destacar que o cinema é autônomo e permite uma alteração dos controles ideológicos. Ao mesmo tempo que ele funciona como catalisador de um momento, o que pode ser no final um canal para apresentação dos poderes em evidência, o cinema também se torna um canal de questionamento, subvertendo a ordem política e apresentando questionamentos e provocações sobre seu tempo.

[o cinema] destrói a imagem do duplo que cada instituição, cada indivíduo se tinha constituído diante da sociedade. A câmara revela o funcionamento real daquela, diz mais sobre cada um do que queria mostrar. Ela descobre o segredo, ela ilude os feiticeiros, tira as máscaras, mostra o inverso de uma sociedade, seus “lapsus”. É mais do que preciso para que, após a hora do desprezo venha a da desconfiança, a do temor (...). A idéia de que um gesto poderia ser uma frase, esse olhar, um longo discurso é totalmente insuportável: significaria que a imagem, as imagens (...) constituem a matéria de uma outra história que não a História, uma contra-análise da sociedade. (FERRO, 1976: 202)

Além de sua função enquanto fonte histórica, o cinema é também objeto para construção das memórias coletivas. Ao associar memórias visuais, auditivas, táteis e sensoriais dentro de uma linguagem fílmica e se construir uma narrativa sobre passado e presente, o cinema se constitui como elemento catalizador e, portanto, influência e é influenciado na definição e redefinição de narrativas nacionais e coletivas. Essa capacidade de exercer um poder de modelação da realidade se torna mais evidente na medida que a sociedade contemporânea se torna imagética e dependente das respostas associadas à produção absurda de registros, memórias e lembranças.

Esse entendimento se alinha com a perspectiva defendida por Le Goff de que a própria noção de documento histórico exige uma desconstrução em face das mudanças e interferências das tecnologias contemporâneas. Portanto, a memória também é afetada por isso e no campo do cinema, se torna um importante destaque, já que, enquanto documento, ele se atualiza à ansiedade e busca de cada tempo histórico, sendo que

para o filme tem essa capacidade de desestruturar aquilo que diversas gerações de homens de Estado e pensadores conseguiram ordenar num belo equilíbrio. Ele destrói a imagem do duplo que cada instituição, cada indivíduo conseguiu construir diante da sociedade. A câmera revela seu funcionamento real, diz mais sobre cada um do que seria desejável mostrar. Ela desvenda o segredo, apresenta o avesso de uma sociedade, seus lapsos. Ela atinge suas estruturas. (Marc Ferro 2010, p. 31),

Cinema e Guerra

Francisco Carlos Teixeira da Silva aponta que as guerras e o cinema criaram uma relação estreita projetando os temas bélicos como espetáculos por excelência (2004, p. 3). Isso se dá principalmente pelo destaque do cinema como ferramenta para construção de narrativas, ideologias e visões de mundo diante da dicotomia política instalada com o fim da Segunda Guerra Mundial e ampliado com o auge da Guerra Fria.

A filmografia dos países envolvidos na Segunda Grande Guerra buscou oferecer uma visão positiva e sintética dos sofrimentos, permitindo a compreensão, para as sociedades envolvidas, buscando um determinado mérito no confronto e na destruição ocorridas no conflito (SILVA, 2011). Desta forma, ao celebrar as vitórias e destacar o heroísmo envolvido em cada batalha, o cinema se associa à construção da memória coletiva e da própria identidade nacional.

Para auxiliar a discussão sobre cinema e guerra e discutir a presença da temática da Segunda Guerra, elaboramos os quadros a seguir que destacam-se as produções que foram desenvolvidas na primeira e segunda décadas deste século:

Produções de Cinema na Década 2000				
Título original	Título no Brasil	Diretor	País	Ano
<i>Nuremberg</i>	<i>O Julgamento de Nuremberg</i>	Yves Simoneau	Estados Unidos Canadá	2000
<i>Enigma</i>	<i>Enigma</i>	Michael Apted	Reino Unido	2001
<i>Pearl Harbor</i>	<i>Pearl Harbor</i>	Michael Bay	Estados Unidos	2001
<i>Uprising</i>	<i>Insurreição</i>	Jon Avnet	Estados Unidos	2001

To End All Wars	<i>A Última das Guerras</i>	David L. Cunningham	Estados Unidos	2001
<i>The Grey Zone</i>	<i>Cinzas da Guerra</i>	Tim Blake Nelson	Estados Unidos	2001
<i>Hart's War</i>	<i>A Guerra de Hart</i>	Gregory Hoblit	Estados Unidos	2002
<i>Windtalkers</i>	<i>Códigos de Guerra</i>	John Woo	Estados Unidos	2002
Below	<i>Submersos</i>	David Twohy	Estados Unidos	2002
The Gathering Storm	<i>O Homem Que Mudou o Mundo</i>	Richard Loncraine	Estados Unidos Reino Unido	2002
<i>Saints and Soldiers</i>	<i>Santos ou Soldados</i>	Ryan Little	Estados Unidos	2003
<i>Ike: Countdown to D-Day</i>	<i>O Dia D</i>	Robert Harmon	Estados Unidos	2004
In Enemy Hands	<i>U-Boat: Nas Mãos do Inimigo</i>	Tony Giglio	Estados Unidos	2004
Straight Into Darkness	<i>Combate na Escuridão</i>	Jeff Burr	Estados Unidos	2004
<i>Colditz</i>	<i>Fuga de Colditz</i>	Stuart Orme	Reino Unido	2005
Valiant	<i>Valiant - Um Herói que Vale a Pena</i>	Gary Chapman	Estados Unidos	2005
<i>Only the Brave</i>	<i>Sacrifício e Coragem</i>	Lane Nishikawa	Estados Unidos	2006
<i>The Last Drop</i>	<i>Heróis de Guerra</i>	Colin Teague	Reino Unido	2006
<i>Flags of Our Fathers</i>	<i>A Conquista da Honra</i>	Clint Eastwood	Estados Unidos	2006
<i>Letters from Iwo Jima</i>	<i>Cartas de Iwo Jima</i>	Clint Eastwood	Estados Unidos	2006
<i>Defiance</i>	<i>Um Ato de Liberdade</i>	Edward Zwick	Estados Unidos	2008
<i>The Boy in the Striped Pyjamas</i>	<i>O Menino do Pijama Listrado</i>	Mark Herman	Estados Unidos Reino Unido	2008
God on Trial	<i>O Julgamento de Deus</i>	Andy de Emmony	Reino Unido	2008
Everyman's War	<i>O Combate</i>	Thad T. Smith	Estados Unidos	2009
The Courageous Heart of Irena Sendler	<i>O Coração Corajoso de Irena Sendler</i>	John Kent Harrison	Estados Unidos	2009
Into The Storm	<i>Tempos de Tormenta</i>	Thaddeus O'Sullivan	Estados Unidos Reino Unido	2009

(FONTE: elaborado pelo autor, 2019)

Apesar desta pesquisa focar o período 2001-2018, creio que é simbólico que a produção norte-americana tenha em julho de 2000 o lançamento de *O Julgamento de Nuremberg*. Neste remake da obra de 1961, há um retorno ao cenário do pós-guerra com

destaque aos anseios dos Aliados em fornecer justiça aos derrotados e vencedores, mas também numa análise provocativa sobre figuras marcantes como Hermann Goering e Albert Speer, notórias lideranças nazistas.

O cuidado em descrever a rotina burocrática do julgamento, contraponto a visão dramática de franceses, ingleses e norte-americanos em um bloco contraponto aos soviéticos, denota a intenção do diretor em apresentar as barbáries do Reich e como o ocidente vencedor representa os elementos da paz e da defesa da civilização.

É notório ainda que, dentre 26 produções dos dois países (com algumas co-produções), temos quatro filmes do Reino Unido, 3 produzidos por Estados Unidos e Reino Unido e os demais produzidos inteiramente pelos Estados Unidos. A máquina cultural norte-americana demonstra sua superioridade produtiva e também a variação conceitual presente neste catálogo.

Deste período, destacamos para análise posterior *Pearl Harbor*, *A Conquista da Honra*, *Cartas de Iwo Jima*, das produções norte-americanas, além dos britânicos *Enigma*, *Heróis de Guerra* e *O Julgamento de Deus* e a produção conjunta *O Menino do Pijama Listrado*.

Produção de Cinema na Década de 2010 (até 2018)				
Título original	Título no Brasil	Diretor	País	Ano
<i>The King's Speech</i>	<i>O Discurso do Rei</i>	Tom Hooper	Estados Unidos Reino Unido Austrália	2010
<i>Joe Maddison's War</i>	<i>A Guerra de Maddison</i>	Patrick Collerton	Reino Unido	2010
<i>War of Resistance</i>	<i>Return to the Hiding Place (em inglês, relançado em 2013)</i>	Peter C. Spencer e Josiah Spencer	Reino Unido	2011
<i>Age of Heroes</i>	<i>Comando de Elite</i>	Adrian Vitoria	Reino Unido	2011
<i>Pathfinders - In the Company of Strangers</i>	<i>Desbravadores: Na Companhia de Estranhos</i>	Curt A. Sindelar	Estados Unidos	2011
<i>Memorial Day</i>	<i>Memorial Day - Lembranças de uma Guerra</i>	Samuel Fischer	Estados Unidos	2011
<i>Captain America: The First Avenger</i>	<i>Capitão América: O Primeiro Vingador</i>	Joe Johnston	Estados Unidos	2011
<i>Red Tails</i>	<i>Esquadrão Red Tails</i>	Anthony Hemingway	Estados Unidos	2012
<i>Fortress</i>	<i>B-17 - A Fortaleza</i>	Mike Phillips	Estados Unidos	2012
<i>Emperor</i>	Emperor	Peter Webber	Estados Unidos Japão	2012

<i>Saints and Soldiers: Airborne Creed</i>	<i>Santos ou Soldados 2: Missão Berlim</i>	Ryan Little	Estados Unidos	2012
<i>Walking with the Enemy</i>	--	Mark Schmidt	Estados Unidos	2013
<i>Company of Heroes</i>	<i>Company of Heroes - O Filme</i>	Don Michael Paul	Estados Unidos	2013
<i>Unbroken</i>	<i>Invincível</i>	Angelina Jolie	Estados Unidos	2014
<i>Saints and Soldiers: The Void</i>	<i>Santos e Soldados: A Última Missão</i>	Ryan Little	Estados Unidos	2014
<i>P-51 Dragon Fighter</i>	--	Mark Atkins	Estados Unidos	2014
<i>Against the Sun</i>	<i>Contra o Sol</i>	Brian Falk	Estados Unidos	2014
<i>The Imitation Game</i>	<i>O Jogo da Imitação</i>	Morten Tyldum	Estados Unidos Reino Unido	2015
<i>War Pigs</i>	<i>Marcas da Guerra</i>	Ryan Little	Estados Unidos	2015
<i>Hacksaw Ridge</i>	<i>Até o Último Homem</i>	Mel Gibson	Estados Unidos	2016
<i>USS Indianapolis: Men of Courage</i>	<i>Homens de Coragem</i>	Mario Van Peebles	Estados Unidos	2016
<i>Allied</i>	<i>Aliados</i>	Robert Zemeckis	Estados Unidos Reino Unido	2016
<i>Dunkirk</i>	<i>Dunkirk</i>	Christopher Nolan	Estados Unidos Reino Unido Países Baixos França	2017
<i>Darkest Hour</i>	<i>O Destino de uma Nação</i>	Joe Wright	Reino Unido	2018

(Quadro elaborado pelo autor, 2019)

O maior destaque na análise das produções fílmicas da segunda década é a mudança dos discursos nas produções britânicas, com uma análise de elementos internos, voltando-se para questões domésticas afetadas pelo conflito. *O Discurso do Rei*, *Dunkirk* e *O Destino de uma nação* formam uma trilogia familiar dos sentimentos da sociedade britânica sobre o conflito, justamente em um momento dramático que a decisão de ingressar ou não no conflito.

As produções norte-americanas fazem um deslocamento temático diferente da primeira década. Os filmes passam a abordar discussões humanísticas envolvendo a Segunda Guerra, destacando-se *Até o Último Homem*.

Considero ainda que outras três obras merecem destaque: *Capitão América – O Primeiro Vingador*, pela incursão da temática da guerra em uma obra de grande impacto midiático da Marvel; *Emperor*, que mesmo feito em parceria com o Japão, exige uma análise por apresentar um uso exploratório das memórias de ocupação norte-americana no ex-Império do Japão e os problemas deste rearranjo político, além do premiado *Jogo da Imitação*, por conta da homenagem ao cientista Allan Turing e pelo marco de apresentar os avanços tecnológicos que, sendo ferramentas na guerra seriam ampliados no futuro social.

A Produção Norte Americana: Democracia e Liberdade

As produções cinematográficas norte-americanas tradicionalmente, ao se inserir elementos históricos, ignora narrativas clássicas para se reescrever as narrativas e roteiros de modo a permitir as nuances mercadológicas necessárias ao produto. Por vezes, na busca da melhor comercialização, o que temos é um produto que utiliza enredos da História, tanto local quanto exterior, mas que não está sob rigor de documento histórico.

No que tange aos filmes alocados à Segunda Guerra Mundial, um ponto presente na maioria das obras é a defesa permanente do papel de liderança dos Estados Unidos, liderança efetiva e plena. Se em *Independence Day* (1996) cabe às forças militares norte-americanas livrar o mundo das ameaças alienígenas (como se os restantes das nações não possuíssem tecnologia ou estrutura igualmente aptas), nos filmes focados na Segunda Guerra essa postura é simbolicamente mantida.

Logo no início da primeira década do século XX, após o provocativo *Julgamento de Nuremberg* (lançado em julho de 2000), no Memorial Day de 2001 (feriado nacional que homenageia os mortos no serviço militar), é lançado *Pearl Harbor* (2001). O enredo não é histórico, mas romanceado, sob o fundo do desenrolar da guerra.

Pouco antes do bombardeio japonês em Pearl Harbor, dois amigos que são como irmãos um para o outro se envolvem de maneira distinta nos eventos que fazem com que os Estados Unidos entrem na Segunda Guerra Mundial. Enquanto que Rafe (Ben Affleck) se apaixona pela enfermeira Evelyn (Kate Beckinsale) e decide se alistar na força americana que lutará na Guerra. Neste tempo, em Londres, Danny (Josh Hartnett) torna-se piloto da Força Aérea dos Estados Unidos e permanece no país. Após a notícia

de que Rafe morrera em um dos combates que travava contra os alemães no interior da França Danny e Evelyn se aproximam e terminam se apaixonando.

Dois aspectos relacionados a Segunda Guerra são marcantes. Primeiro apresentar uma visão da integração entre as forças dos Aliados, principalmente nas cenas filmadas na França e na Inglaterra, ressaltando o poderio da Luftwaffe nos confrontos aéreos na Europa. O segundo aspecto, que representa o clímax do filme, é o ataque japonês à base naval de Pearl Harbor, ocorrido na manhã de 07 de dezembro de 1941 e retratada de maneira grandiosa e detalhista no filme.

O esforço em apresentar o Japão como inimigo cruel e sanguinário em contraponto aos Estados Unidos como nação pacífica fica mais também reforçado quando a produção do filme reconstrói (ou ignora) fatos históricos marcantes. A fala do Presidente Roosevelt (também colocada com o clima de emoção, ele levantando-se da cadeira de roda forçadamente), afirmando que "*ontem, 7 de dezembro de 1941 - uma data que viverá na infâmia - os EUA foram súbita e deliberadamente atacados pelas forças navais e aéreas do Império do Japão*" ignora que desde o início do ano os Estados Unidos já possuíam controle do código secreto de comunicação japonesa, o MAGIC, e que informações confrontadas já anunciavam uma possível movimentação japonesa para ampliar seu controle no Pacífico e portanto, apesar de não se ter exatamente aquela informação, era algo previsível.

Por fim, no filme, o presidente Roosevelt coloca que os Estados Unidos estavam com seu parque industrial bélico paralisado "*enquanto produzíamos geladeiras, eles fabricavam armas*". É um dado desconectado da narrativa histórica considerando que em novembro de 1939 o Congresso norte-americano, mesmo mantendo a neutralidade na Guerra, permitiu a venda de armas e maquinário para França e Inglaterra e em 1941, através da Lei de Crédito e Arrendamento, autorizou o envio direto de armamento, além das ordens executivas do presidente Roosevelt em reorganizar a indústria norte-americana para produção de armas e de navios de guerra.

Em *A Conquista da Honra* (Flags of Our Fathers, 2007), o enredo foca no período de fevereiro de 1945. Apesar da vitória anunciada dos aliados na Europa, a guerra no Pacífico prosseguia. Uma das mais importantes e sangrentas batalhas foi a pela posse da ilha de Iwo Jima, que gerou uma imagem-símbolo da guerra: cinco fuzileiros e um integrante do corpo médico da Marinha erguendo a bandeira dos Estados Unidos no monte Suribachi.

O filme apresenta uma fotografia que reforça o tom dramático, e está alocado em em dois eixos. No primeiro, se coloca a tentativa de avanço das forças norte-americanas e a resistência do exército japonês, resultando em sangrentos combates na ilha de Iwo Jima, um estratégico enclave próximo ao território do Japão, que resultou na perda de 21 mil soldados japoneses e 6,8 mil jovens ocidentais. As cenas dos embates estão intimamente ligadas com duas produções marcantes: *O Resgate do soldado Ryan* (filme de 1998) e *Band of Brothers* (série de 2001, que será estudada posteriormente nesta pesquisa), ambas com a produção do cineasta Steven Spielberg e que também colabora com *A Conquista da Honra*. O eixo seguinte é o uso da imagem dos soldados da célebre foto - John Bradley (Ryan Phillippe), Rene Gagnon (Jesse Bradford), Ira Hayes (Adam Beach) – na propaganda de guerra produzida pelos Estados Unidos, convenientemente transformados em heróis pelas autoridades.

As críticas japonesas na pré-produção de *A Conquista da Honra* provocaram que uma continuação fosse lançada no mesmo ano. *Cartas de Iwo Jima* (*Letters from Iwo Jima*, 2007) é a versão que dá voz aos olhares japoneses sobre o confronto na pequena ilha japonesa em junho de 1944.

No enredo, Tadamichi Kuribayashi (Ken Watanabe), tenente-general do exército imperial japonês, chega na ilha de Iwo Jima. Muito respeitado por ser um hábil estrategista, Kuribayashi estudara nos Estados Unidos, onde fizera grandes amigos e conhecia o exército ocidental e sua capacidade tecnológica. Por isso o Japão colocou em suas mãos o destino de Iwo Jima, considerada a última linha defesa do país.

Ao contrário dos outros comandantes Kuribayashi moderniza o modo de agir, alterando a estratégia que era usada. Ele supervisiona a construção de uma fortaleza subterrânea, feita de túneis que davam para as suas tropas a estratégia ideal contra as forças americanas, que começam a desembarcar na ilha em 19 de fevereiro de 1945. Os japoneses sabiam que as chances de sair dali vivos eram mínimas.

Enquanto isto acontece Kuribayashi e outros escrevem várias cartas, que dariam vozes e rostos para aqueles que ali estavam e o relato dos meses que antecederam a batalha e o combate propriamente dito, sobre a ótica dos japoneses. O filme se utiliza destas cartas dos combatentes que foram guardadas e descobertas durante uma escavação, onde eles contavam suas histórias e seus pensamentos—relacionando as cartas narradas com as situações representadas por flashbacks, como um diário com desabafos e confissões.

Com a mesma perspectiva de drama envolvendo guerra, temos o aclamado *Até o Último Homem* (Hacksaw Ridge, 2017), dirigido por Mel Gibson, que foca na vida do médico do exército Desmond T. Doss (Andrew Garfield), que, por motivos religiosos, se recusa a pegar em uma arma e matar pessoas, porém, durante a Batalha de Okinawa ele trabalha na ala médica e salva mais de 75 homens, sendo o primeiro soldado Opositor Consciente da história norte-americana a receber a Medalha de Honra do Congresso.

Destaca-se o cuidado em descrever a desafiadora Batalha de Okinawa, a maior ocorrida no Pacífico, durante o período de abril a junho de 1945, que envolveu forças terrestres, marítimas e aéreas, contabilizando a morte de 80.000 soldados. O batalhão de Desmond precisava escalar um paredão de pedra, com a ajuda de escadas de corda, como é mostrado no longa. Por não possuir armas, ele se concentrava em auxiliar os feridos, evitando o uso de identificação justamente porque os médicos eram alvo dos japoneses.

Retratado com um personagem resoluto e incansável, ele vai conquistando o respeito de seus companheiros, inclusive do principal bully no treinamento, Smitty (Luke Bracey), um personagem fictício. Quando o soldado Ralph Morgan (vivido pelo veterano de guerra Damien Thomlinson) perde as duas pernas em uma explosão, outro paramédico diz para Desmond deixá-lo para trás – é preciso priorizar os pacientes com chances de sobreviver, o que não é aceito pelo soldado médico.

Além do tom religioso adotado pelo filme, alinhando patriotismo com devoção e apontando que há auxílio divino no processo das guerras, o Diretor mantém o permanente discurso da glorificação exagerada das tropas norte-americanas, como contraponto à violência do inimigo. Todas as conjecturas históricas e sociais são eliminadas para focar-se no ponto de que, de um lado estão a liberdade e a democracia e de outro a tirania, portanto até aqueles que possuem impedimentos conscientes podem agir de maneira moralmente aceita no auxílio do combate.

Se há um personagem, além do insuperável *Superman*, que encarna os valores patrióticos militares norte-americanos este é Steve Rogers, o Capitão América. Desta forma, o sucesso de *Capitão América – O Primeiro Vingador* (Captain America: The First Avenger, 2011) soma-se por dois movimentos importantes: o projeto do universo cinematográfico da Marvel mas também o resgate necessário do tema da Guerra no cinema americano, dessa vez com o detalhe do heroísmo fantástico do Capitão.

Steve Rogers (Chris Evans) é um jovem que aceitou ser voluntário em uma série de experiências que visam criar o supersoldado americano. Os militares conseguem transformá-lo em uma arma humana, mas logo percebem que o supersoldado é valioso demais para pôr em risco na luta contra os nazistas. Desta forma, Rogers é usado como uma celebridade do exército, marcando presença em paradas realizadas pela Europa no intuito de levantar a estima dos combatentes. Para tanto passa a usar uma vestimenta com as cores da bandeira dos Estados Unidos, azul, branca e vermelha. Só que um plano nazista faz com que Rogers entre em ação e assuma como Capitão América, usando seus dons para combatê-los em plenas trincheiras da guerra.

Enquanto personagem dos quadrinhos, o Capitão América (criado pela dupla de desenhistas Jack Kirby e Joe Simon) surge em março de 1941, no ano que os Estados Unidos entram na Segunda Guerra. O Capitão América não foi o primeiro super-herói dos gibis norte-americanos, mas foi o primeiro herói declaradamente inimigo dos nazistas e de tudo que possa ameaçar a democracia americana, sendo comuns nas capas os heróis socando ou ridicularizando os ditadores do Eixo: Hitler e seus generais, Mussolini, ditador italiano, Tojo, primeiro-ministro japonês na época do ataque a Pearl Harbor, e o então imperador japonês Hiroíto.

O filme não é sobre a Segunda Guerra Mundial e, portanto, não está focado em seguir narrativa histórica. Porém, a ambientação e o argumento utilizado no filme está relacionado a busca desfreada dos Estados Unidos e Alemanha em buscarem mecanismos militares e científicos que pudessem de imediato definir os vencedores da guerra.

Um ponto interessante é mostrar a *Hydra* como um movimento interno contrário à liderança de Hitler e, portanto, disposta a ignorar decisões do comando nazista para ter sua própria função de poder. Do outro lado, é notável observar a ativação da propaganda cultural norte-americana em busca de um símbolo de que animasse tropas e população.

O mais imperativo em citar *Capitão América* é ver que a temática da Segunda Guerra não necessariamente precisa estar vinculada somente a reconstrução dos fatos históricos. Outras produções poderão ressaltar elementos daquele período histórico de maneira indireta ou direta, e isso está também relacionado à forma que se usa a memória coletiva sobre a guerra e como ela se molda e se cristaliza nos produtos culturais e principalmente nas mídias de cinema.

As narrativas heroicas, baseadas no confronto singular de bom e mau, vão encontrar nos enredos envolvendo a Segunda Guerra um terreno fértil e deste espaço se

parte para a construção desta identidade nacional onde valores como patriotismo, dedicação, entrega e sacrífico se tornam comuns e marcantes.

Retornando a narrativa histórica, temos *Emperor (2012)*, coproduzido com o Japão, mas que merece um destaque por tratar de um momento especial do pós-guerra. Após a rendição do Japão durante a Segunda Guerra Mundial, o general Douglas MacArthur (Tommy Lee Jones), Chefe Supremo das Potências Aliadas e posteriormente Comandante Aliado no Japão, e o perito em técnicas militares no Japão, o general Bonner Fellers (Matthew Fox), têm que decidir se o imperador Hirohito deve ser condenado e enforcado como um criminoso de guerra.

Abordando a posição dos Estados Unidos como reconstrutor do Japão após os sangrentos conflitos ocorridos desde 1941, o filme aborda a chegada do Comando Aliado e a busca em estabelecer uma parceria produtiva com a destroçada nação japonesa e para isso, a efetivação de uma agenda modernizadora proposta pelos Estados Unidos ao governo japonês.

No filme, General Fellers é encarregado de conduzir uma investigação de 10 dias para prender os responsáveis e verificar se o Imperador Hiroito possuía responsabilidade pelas ações de guerra. A discussão foca e discute de maneira positiva problemas evidentes: a acusação ao Imperador e sua condenção certamente gerará uma revolta no Japão e as pretensões políticas do General McArthur no comando da reconstrução do Japão.

Além do acurado cuidado em mostrar uma Tóquio arrasada pela Guerra, os diálogos entre os militares americanos apresentam o olhar pacificador da presença norte-americana confrontado com os momentos de tensão com a antiga aristocracia japonesa que, orgulhosa, admite a perda na guerra mas não se submete inteiramente ao novo poder.

O clímax da obra é o momento que o Imperador se desloca de seu palácio para ir ao encontro do comando militar e se apresentar como culpado pelas atrocidades da Guerra em troca de que o Japão não seja punido, sendo respondido pelo General McArthur que não se trata de punição mas de planejamento para “soerguer o Japão”.

É interessante notar que *Cartas de Iwo Jima* e *Imperador* possuem esse traço comum que é dar voz aos perdedores, talvez pelo impacto que foram as batalhas entre Japão e Estados Unidos e o fatídico desfecho com a destruição completa de duas grandes cidades a partir de uma nova tecnologia: a bomba nuclear.

Legados e Civilização: o cinema inglês

Quando se analisa a Segunda Guerra no cinema inglês, ocorrem dois pontos determinantes: o primeiro, o Reino Unido foi liderança isolada e solitária nos primeiros anos do combate. Sua posição geográfica estratégica e sua poderosa rede de manutenção advindo das colônias concediam a ela materialidade para se contrapor ao governo nazista e ao mesmo ser motivadora dos levantes que resistiam no continente. Essa segurança é evidenciada nas falas dos soldados em *Dunkirk* e na reprodução do memorável discurso de Churchill, em *O Destino de Uma Nação* e presente em uma variedade de outras produções de cinema e televisão britânicos.

O outro ponto é a postura assumida pelo nacionalismo britânico como guardião da liberdade e da democracia. A título de comparação breve, no filme *Elizabeth: The Golden Age* (2007), escrito por William Nicholson e dirigido por Shekhar Kapur, a Rainha Virgem, ao se preparar ao confronto com a marinha de guerra espanhola avisa que o solo britânico era espaço da liberdade enquanto nas naus invasoras vinha a ameaçadora inquisição e o culto à ignorância. Esse é um importante fio condutor nos diálogos de filmes de guerra britânicos, que serve para entender a própria constituição memorial que se cristalizou na cultura daquele país como espaço da liberdade, da democracia e do embate à guerra.

Os três filmes já citados exploram uma linha condutora nestas duas dimensões apresentadas, porém, como contraponto as formulações discursivas presentes em produções norte-americanas, como salvadores e guardiões da humanidade, apresentam não um postura de consagração mundial de sua própria história, mas uma revisão cuidadosa e detalhada de uma linha memorial que tentasse, mesmo que inconsciente, determinar qual o lugar da guerra neste construção de país e sociedade, e também qual a função dela na constituição dos valores de um povo, de modo a registrar a imagem do passado de um grupo que é compartilhada pelos membros desse grupo. Quem somos depende de quem fomos. No entanto, há uma circularidade importante envolvida aqui: quem pensamos que fomos depende de quem pensamos ser. (BURKE, 1995)

Em *O Discurso do Rei* (*The King's Speech*, 2011), obra premiada, temos um enredo em que o Duque de York, George (Colin Firth) é gago. Este é um sério problema para um integrante da realza britânica, que frequentemente precisa fazer discursos. George procurou diversos médicos, mas nenhum deles trouxe resultados eficazes. Quando sua esposa, Elizabeth (Helena Bonham Carter), o leva até Lionel

Logue (Geoffrey Rush), um terapeuta de fala de método pouco convencional, George está desesperançoso. Lionel se coloca de igual para igual com George e atua também como seu psicólogo, de forma a tornar-se seu amigo. Seus exercícios e métodos fazem com que George adquira autoconfiança para cumprir o maior de seus desafios: assumir a coroa, após a abdicação de seu irmão David (Guy Pearce).

O dilema do Rei que larga o trono e do irmão gago que é forçado a assumir são utilizados para apresentar uma sociedade britânica que está marcada pela crise e violência da Primeira Grande Guerra. As duras falas do velho Rei George V, ciente que seu herdeiro não tem liderança, é um alerta de que: há algo acontecendo na Alemanha e quem irá defender essa ilha? Além disso, é notável ainda o clima de pós-guerra festivo, porém tenso que persiste no ar. O filme traça essa combinação de fatores de maneira especial para traçar um resgate de como o combate terrível que assustou e marcou profundamente a Europa e boa parte do mundo ocidental ainda permanecia como parte da agenda cultural e política dos países. É bom atentar, também, que o efeito dramático que se busca no filme não está alinhado com a história oficial.

As distorções provocadas no enredo (como, por exemplo, o severo antagonismo entre o Príncipe de Gales e o Duque de York ou ainda a atuação de Churchill como apoiador da abdicação) não alteram a sintonia que o diretor posiciona a relação social com o medo. A queda do novo Rei não representa uma crise política, mas de liderança estatal e isso é colocado como atenção de gravidade justamente pela certeza de que os movimentos políticos no continente (tanto na Alemanha, com a ascensão do Partido Nazista, quanto na Rússia, com a Revolução de 1917 e seus efeitos posteriores) iriam afetar os encaminhamentos da ilha.

Podemos, a partir do que coloca Huyssen (2000), dialogar que a costura de memórias políticas e afetivas apresentadas no enredo em *O Discurso do Rei* serve para validar a figura heroica do Rei George VI, que comandou o país durante a Segunda Guerra, como preparador dos sentimentos da população e também como liderança sóbria que soube não ignorar sua “missão real” ao mesmo tempo que, de maneira suave, apresentar a apreensão presente no cotidiano londrino durante o intercurso das duas guerras. Em 2017 dois filmes surgem focando um fato em comum: a entrada e ação do Reino Unido na Guerra contra à Alemanha.

Por questões do enredo e da lógica de reconstituição de memórias, cremos que *Darkest Hour (O Destino de Uma Nação)*, dirigido por Joe Wright com roteiro Anthony McCarten e estrelado por Gary Oldman ocupa o lugar imediato neste possível universo

memorial da guerra no Reino Unido. O filme começa exatamente 8 meses após a última cena de *O Discurso do Rei*. Se naquele as imagens do cotidiano inglês pré-guerra estavam ainda sem excessivas marcas do temor, neste o que temos é, desde a primeira cena, com a chegada do futuro primeiro lorde do almirantado e chefe das forças armadas britânicas Wiston Churchill, que será, logo em seguida, chamado a ser Primeiro Ministro, no Parlamento Britânico, com uma imagem escura e pesada que domina a maioria das sequencias.

O jogo de guerra está montado: de um lado, o frágil governo de Lorde Hallifax ainda insiste que o Führer Hitler não seria um risco ao Império e portanto, cabia a possibilidade de se constituir uma aliança diplomática, estabelecendo possíveis parcerias e reconhecimento. A destacada atuação de Gary Oldman como Churchill carrega um caricatural personagem (que de fato, era), mas que assume a posição de em cada cena dominar de tal maneira que ao espectador não cabe outra opção senão ser guiado para o entendimento da guerra. É a partir da construção desta premissa que o filme se sustenta com elementos caros à memória coletiva britânica sobre seu papel na guerra: a ilha não se curvará à tirania.

Daí em diante o que se assiste é a construção de uma harmonia entre a liderança política de Churchill, enfrentando a burocracia complexa do parlamento, a desconfiança do Rei George VI (pai da atual monarca) e o isolamento do Reino Unido, já que as alianças do continente estão caindo: França, Bélgica, Holanda confrontado com a neutralidade dos Estados Unidos, decidido a não participar da Guerra pela segunda vez, é algo que coloca no centro da tela valores e discursos que serão, no futuro pós-guerra, fundamentais para se validar posturas políticas assumidas pelo Inglaterra e demais países do Reino.

O filme, como bem coloca Mauad (2009), se avança em diálogos e imagem. A combinação entre as falas dos principais personagens e a seleção de tomadas em espaços intimamente ligados ao enfrentamento da guerra provoca uma verdadeira reconstituição afetiva, liga memórias, história, saudade e também medo. É uma provocação histórica a cena que Churchill segue andando de metro justamente em estações que foram utilizadas como burkers quando dos ataques da Força Aérea Alemã e culminando com o famoso discurso "*We Shall Fight on the Beaches*", pronunciado perante a Câmara dos Comuns e marcando em definitivo a posição do Reino Unido na guerra e seus desdobramentos futuros.

O mesmo fato apresentado em *O Destino de Uma Nação*, que serve como tema de *Dunkirk* (2017), escrito, coproduzido e dirigido por Christopher Nolan: a retirada dos soldados britânicos da praia de *Dunkirk* após a queda do exército belga e também das forças francesas. Como a praia era rasa, grandes navios não tinham como se aproximar. Então, às 222 embarcações de guerra envolvidas na operação juntaram-se 665 barcos civis. Centenas de navios mercantes, corvetas, navios de transporte e, mais incrível ainda, rebocadores, navios costeiros, embarcações fluviais, salva-vidas, barcos de pesca e outras embarcações pequenas entraram no esquema.

A trilha tem maior tensão, já que é nessa narrativa onde acontecem as vindas de bombardeiros nazistas e torpedos que os destróieres de ajuda receberam, impedindo os jovens de saírem. O mar, tem em foco um pequeno barco, o “Moonstone”, o qual seus tripulantes deveriam dar a marinheiros e deixá-lo ir a *Dunkirk* salvar os soldados encurralados (já que o exército percebe que a melhor opção é um resgate em veículos menores). A fotografia é aberta e viva para dar enfoque ao oceano e ao tamanho do conflito, e em conjunto com a trilha me fez parecer mais onde as ameaças “passavam” e os “restos” (aviões e suas vítimas), eram deixados para o pequeno barco ajudar (não tirando sua importância, já que foi o pequeno barco que salvou dois pilotos e soldados presos em literalmente um mar em chamas).

Dunkirk assume a função de tirar as figuras de poder (Rei e Políticos) e focar nos soldados, nas vidas civis mortas e na imensa capacidade de integração social em defesa dos seus, na organização de salvar vidas, efetivando-se no fato de que, um resgate daquilo que seria um fracasso militar se tornar um evento de extraordinária simbologia no fortalecimento das posições do Reino Unido contra a Alemanha nazista.

De uma forma não planejada, estas três obras se tornam um documento que busca reunir memórias e perspectivas de como a sociedade inglesa encarou os efeitos da guerra, evidenciando eventos como Segunda Guerra permanecem na lembrança de gerações, mas também se tornam materiais de legitimação de políticas do presente através das ações da diplomacia, elementos comemorativos, tensões étnicas e economia e a própria construção das identidades regionais e nacionais.

Conclusão

Esta discussão é introdutória ao desenvolvimento da pesquisa, buscando evidenciar que *o trabalho com o filme, objeto de imagens em movimento, sons, representações, compreende um esforço em equilibrar o ficcional e o real. É preciso ir*

além do que se vê. (MAYNARD, 2014). Nesta compreensão de ver além, entender como sensibilidades relacionadas às memórias e a própria constituição de identidades nacionais são pontos que devem ser explorados com maior profundidade.

Os impactos deste longo e penoso conflito no cotidiano das sociedades inglesas e norte-americanas pode ser interpretado tanto pela configuração da guerra e as mudanças sensíveis que foram estabelecidas na economia e na rotina civil de cada país mas principalmente para a relação dos seus cidadãos com a própria compreensão de nação e identidade e nas memórias coletivas e individuais das pessoas, tanto daqueles que experimentam o conflito quanto os que apenas receberam as lembranças repassadas pelo seu grupo social ou pela historiografia regional.

A guerra encerrada não se torna um passado imediato e os países envolvidos, também, não retornam à uma normalidade pacífica de maneira natural. Os mecanismos culturais se tornam neste processo lento um condutor para que a sociedade possa se reconfigurar e avaliar todas as nuances envolvidas em cada momento histórico.

Um antigo ditado judeu, apresentado por Andreas Huyssen (2000) afirma que “o segredo da redenção é a memória”. Aplicado às configurações sociais hodiernas, a necessidade do registro marcante dos fatos, datas e mecanismos sociais dentro das movimentadas redes sociais ou mídias diversas, a perene e renovada revisão da memória sobre diferentes situações históricas que afetam sociedades, famílias e nações por tempos indeterminados se torna uma ação cotidiana.

Nesta perspectiva, as dimensões da 2.^a Guerra Mundial, por sua extensão, profundidade e causa/efeito, estão de sobremaneira enraizadas na cultura acadêmica e popular do século XX e atravessando para o século XIX, principalmente e especialmente nos países que serviram como teatro de guerra dos conflitos entre o eixo fascista e as forças aliadas.

Esta configuração em produtos culturais de massa também se alinha como elemento expositor dos movimentos de reconfiguração da memória coletiva e bem como uma codificação imagética que busca representar ideais de uma identidade de nação ou de sociedade. Neste processo, a revisão e exploração de fatos específicos redesenhados ou até mesmo reanalisados fora dos cânones históricos serve como um elemento especial de condução dos traços de lembrança presentes no imaginário popular, mas também serve como projeto político de construção de narrativas heroicas que possam evidenciar valores de um grupo ou de uma corrente sociopolítica.

Enquanto produtos de uma indústria, logicamente também há de notar que há interferência de fatores de mercado e de comercialização visual. Neste caso, pode-se afirmar que as memórias também são selecionadas de acordo com uma conotação socioeconômica determinada, buscando-se referenciar princípios de determinado momento histórico ou ainda destacar elementos que servem como basilares de uma identidade nacional.

Os avanços tecnológicos das últimas décadas, notadamente as primeiras do atual século, contribuíram para ampliação daquilo que foi se colocado como cultura memorial, especificamente no que tange às efemeridades, registros e dados relativos aos conflitos da Segunda Guerra Mundial. Se nas décadas imediatamente posteriores ao conflito existiu uma recomposição de vitoriosos e perdedores, de traidores e traídos ou de violentados e violentadores, buscando-se traçar territórios discursivos e políticos claramente, numa tentativa de, sem se criar um espírito de revanchismo mas de silenciar ou eliminar os resquícios ideológicos que foram motivadores das ações do governo nazista e seus congêneres, as décadas seguintes à queda do muro de Berlim e ao esfacelamento do império soviético também vieram acompanhadas de uma busca pela materialização de uma educação memorial que mantivesse a claridade dos opostos: a civilização democrática vencedora e os inimigos derrotados.

Esta recomposição que me refiro nos tempos pós-conflito também se justificam necessidade de uma *anamnese* coletiva, principalmente na Alemanha e em algumas que serviram de satélites do Reich ou na França ocupada. Tratava-se de desenhar um amplo mapa mental coletivo que pudesse responder questões sobre como a barbárie tornou-se ideologia nacional para alguns ou se o medo foi tão desastroso que todos se silenciaram. Portanto, neste imperativo de ser entender passado e presente, o confronto entre lembranças vivas marcadas no cotidiano das pessoas, das cidades e das instituições e as memórias que deveriam ser devidamente selecionadas e mantidas se tornou um movimentador para uma série de processos, dentre eles a produção cinematográfica, em suas variáveis dimensões.

BIBLIOGRAFIA

BARROS, José D'Assunção (2007). **Cidade e história. Petrópolis: Vozes.**

_____ (2011). *Cinema e história: considerações sobre os usos historiográficos das fontes fílmicas. Comunicação & Sociedade*, São Paulo, v. 32, n. 55, p. 175-202.

- _____. (2014). **História Comparada**. Petrópolis: Vozes.
- BAZIN, Andre. O Cinema: Ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BURKE, Peter. (2005). **O que é história cultural**. São Paulo: Jorge Zahar.
- FERRO, Marc. (1992) **Cinema e história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- GILBERT, Martin. (2014) **A Segunda Guerra Mundial - OS 2174 dias que mudaram o mundo**. São Paulo: Casa da Palavra.
- HALBWACHS, Maurice. (2006). **A memória coletiva**. São Paulo: Ed. Centauro.
- HOBSBAWN, E. J. (1998). **A era dos extremos**. São Paulo, Cia. Das Letras.
- HUYSEN, Andreas. (2000) Passados presentes: mídia, política, amnésia. In: **Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia**. Rio de Janeiro: Aeroplano.
- _____. (2014). Resistência à memória: usos e abusos do esquecimento público. In: **Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória**. Rio de Janeiro: Contraponto.
- KRACAUER, Siegfried. (1988). **De Caligari a Hitler: Uma História Psicológica do Cinema Alemão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- MAUAD, Ana Maria. (2009). Ver e conhecer: o uso de imagens na produção do saber histórico. In.: **A escrita da história escola: memória e historiografia**. Rio de Janeiro: Editora FGV.
- MAYNARD, D. C. S. (2014). Além do que se vê: o filme, objeto da História. In: **Boletim Historiar**, n.02, mar./abr,01—06.
- NORA, Pierre. (1993) Entre a memória e a história: a problemática dos lugares. **Projeto História**. São Paulo: Dez.
- SILVA, Francisco Carlos Teixeira (2004). Guerras e cinema: um encontro no tempo presente, **Tempo**, Rio de Janeiro, nº 16, pp. 93-114.
- VEYNE, Paul Marie (2008). **Como se escreve a história: Foucault revoluciona a história**. 4ª ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília.