

Internet como fonte para pesquisa do audiovisual sobre a Segunda Guerra Mundial

Internet as a source of audiovisual research on the Second World War

Dennison de Oliveira
UFPR
kursk@matrix.com.br

Resumo: A pesquisa interpreta a forma pela qual a história é representada nos filmes. Seu tema são filmes lançados entre 2000 e 2011 sobre a Segunda Guerra Mundial (1939-45). Os monopólios da distribuição privam o público de boa parte da produção cinematográfica, mas essas barreiras já não tem a importância que tinham antes do advento da Internet. Filmes que propõem versões alternativas a interpretações tradicionais estão agora ao alcance dos pesquisadores e interessados no tema. Obras produzidas por japoneses, franceses, nórdicos e norte-americanos tem se dedicado com ênfase cada vez maior ao exame de temas desconsiderados pela filmografia prevalecente.

Palavras-chave: História e Audiovisual; Segunda Guerra Mundial; Guerra e Cinema

Abstract: The research interprets the way in which history is represented in the movies. Its theme is movies released between 2000 and 2011 on the Second World War (1939-45). The distribution monopolies deprive the public of much of the film, but these barriers no longer have the importance they had before the advent of the Internet. Films that offer alternatives to traditional interpretations versions are now within reach of researchers and interested in the subject. Films produced by Japanese, French, Nordic and North American has been dedicated to increasing emphasis on the examination of issues ignored by the prevailing filmography.

Keywords: Audiovisual and History, Second World War, War and Cinema

A maneira pela qual encaramos a segunda guerra mundial foi objeto de mudanças significativas nas últimas décadas. As variáveis mais importantes no exame dessas mutações na memória coletiva do segundo grande conflito mundial são, certamente, a Guerra Fria e os eventos relacionados à criação do Estado de Israel.

O mundo do segundo pós-guerra assistiu ao surgimento de uma ordem internacional amplamente dominada pelas duas superpotências mundiais, a capitalista (EUA) e a comunista (URSS), perdendo quase toda significação a influência econômica e diplomática dos antigos poderes coloniais europeus. Até o colapso final do mundo comunista na década de 1990, o período que se abriu com o final da Segunda Guerra Mundial foi marcado pela permanente confrontação dessas duas super-potências, as quais se tornaram líderes de seus respectivos

blocos de países: de um lado uma aliança militar de países capitalistas, a OTAN fundada em 1949, contra outra do bloco socialista, o Pacto de Varsóvia de 1955 (HOBSBAWN, 1998) simultaneamente à existência de uma união econômica na Europa Ocidental (Mercado Comum Europeu, 1952) e outra na Oriental (COMECON, 1953).

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 1990. De saída a propaganda de ambos os blocos fez uso abundante de denúncias sobre a ação de ex-integrantes do governo nazista nos cargos públicos das novas Alemanhas (oriental e ocidental). Acusar seus adversários ideológicos de favorecer o renascimento do nazismo era um argumento particularmente útil para a URSS (que parece ter sido mais radical na “desnazificação” da sua zona de ocupação na Alemanha) na guerra ideológica que travava contra o capitalismo ocidental (BROWN BOOK, 1966).

A imagem da URSS, por sua vez, foi abalada pela insistência dos Aliados Ocidentais em lembrar tanto o ataque russo à Finlândia, quanto o Pacto Nazi-Soviético de 1939 que o tornou possível. Certamente os russos conseguiram evitar sentar-se no banco dos réus, no Tribunal Internacional de Crimes de Guerra instaurado pelos Aliados apenas para julgar a elite sobrevivente do III Reich na cidade alemã de Nuremberg em 1946. Poderiam ter sido acusados, entre outras coisas, por conta do ataque à Finlândia e o célebre Massacre de Katyn, onde foram executados milhares de militares poloneses, capturados pelos russos quando invadiram a Polônia. Tal invasão ocorreu duas semanas após o ataque alemão em setembro de 1939, e visava garantir à URSS a parte daquele país que lhe cabia nos termos do Pacto Ribentrop-Molotov, assinado em agosto daquele ano (KENNEDY, 2000).

A lembrança da aliança com Hitler continuou servindo durante muito tempo para associar a imagem do regime soviético ao nazista. Essa associação ganhou corpo maior ainda com a divulgação de relatos de sobreviventes dos campos de trabalho forçados (*Gulags*) criados pelo Stalinismo para encarcerar e/ou eliminar seus opositores – supostos ou reais – imediatamente explorada pela propaganda ocidental. Por seu turno, os russos jamais deixaram de criticar a política de “apaziguamento” seguida pelos Aliados na conjuntura imediatamente anterior à guerra e que, no seu modo de entender, camuflava a intenção de jogar a Alemanha Nazista apenas contra si. Insistiam que os propósitos militaristas, expansionistas e monopolistas do nazismo teriam sido bem aceitos pelas elites ocidentais pré-1939, desde que

estes fossem funcionais para a destruição da URSS (ZHILIN, 1985).

Outro campo de intensa luta ideológica e propagandística entre as super-potências se deu na avaliação da proporção da contribuição de cada um para a derrota da Alemanha. Na tentativa de demonstrar que seu respectivo papel na luta contra o nazismo foi o mais destacado, cada lado tratou de dar relevo à sua própria contribuição na construção da memória do conflito. Os soviéticos se escoravam nas evidências de que a destruição de 90% das forças armadas alemãs havia ocorrido na frente russa. Os Aliados ocidentais, por sua vez, gostavam de pensar que o desembarque na Normandia (1944) é que havia decidido a guerra e promovido o início da libertação da Europa – presumindo-se que os países ocupados pelo Exército Vermelho não haviam sido “libertados” mas, apenas e tão somente, tiveram o exercício da sua dominação transferido da Alemanha Nazista (1945) para o Pacto de Varsóvia (1955). Os episódios da Revolta Húngara de 1956, do levantamento do Muro de Berlim em 1961 e da Primavera de Praga em 1968 ajudavam a confirmar essa impressão.

Britânicos e norte-americanos lembravam insistentemente a bem sucedida campanha anti-submarina e também, embora com menos entusiasmo, a guerra aérea. A primeira é recorrentemente apresentada como um triunfo humano e tecnológico sobre os cruéis ataques dos submarinos alemães contra a navegação mercante dos Aliados. Já a última lembrança, embora revestida dos atrativos da divulgação da manifesta superioridade das máquinas e (no final da guerra) dos pilotos aliados, era estrangida pela memória das centenas de milhares de vítimas civis nos bombardeios à Alemanha. Não surpreende o interesse que desperta na Alemanha, ainda hoje, o estudo e a preservação da memória dos ataques aéreos terroristas anglo-americanos sobre aquele país (JÖRG, 2006).

Essa sucessão de acusações perdeu suas fontes de motivação com o colapso do bloco socialista no início dos anos 1990. A partir daí a memória da contribuição dos Aliados Ocidentais à destruição do nazismo pôde crescer quase que indefinidamente, e praticamente sem contestação. Representativo do fenômeno da total indiferença pela participação da URSS no conflito no que se refere à memória construída pelos Aliados ocidentais, foram as pomposas e extensas comemorações do cinquentenário do desembarque na Normandia (1994), reunindo chefes de estado de países membros da OTAN (ou, se o leitor preferir, do G-7), mas que não incluiu nenhum representante dos russos. Esse gesto de desconsideração deve ter soado ainda mais rude para os ex-combatentes russos sobreviventes (e seus descendentes) das tremendas batalhas relacionadas à destruição das tropas alemãs do grupo de

exércitos centro (junho, 1944), tão importantes para aliviar a pressão alemã sobre os recém-desembarcados anglo-americanos. No início do século XXI pode-se afirmar que a memória da contribuição ocidental – em especial dos EUA - à vitória na luta contra o nazi-fascismo ofuscou decididamente as lembranças afetas à participação dos soviéticos (MANSOOR, 2001).

Paralelamente ao fim da hegemonia política exercida pela URSS sobre a Europa Oriental, ocorreu nestes países uma maior liberalização da produção cultural, em particular no que se refere a vários temas antes politicamente proscritos, incluindo diversos relativos à Segunda Guerra Mundial. Assistiu-se ao surgimento nos antigos países de regime socialista de uma substancial produção cinematográfica, a qual se dedicava ao exame de aspectos e eventos da guerra antes considerados tabus. Então, também nesse sentido o fim da Guerra Fria e o colapso posterior da “cortina de ferro”, exerceram influência decisiva sobre o cinema que é realizado naqueles países e que se dedica ao tema da Segunda Guerra Mundial.

A mudança mais impressionante na memória do conflito, contudo, se refere à do genocídio nazista, em particular entre seus principais perpetradores (os alemães) e suas maiores vítimas (os judeus). Os alemães, sobre os quais pesavam a culpa da guerra e do próprio extermínio, inicialmente preferiam não se referir, nem de leve, ao passado. Nem os contemporâneos de Adolf Hitler, nem as novas gerações que imediatamente os seguiram, sequer se referiam ao período 1933-45 na Alemanha, nem mesmo como conteúdo escolar. Quando uma geração subsequente passou a freqüentar as escolas na nova Alemanha Ocidental dos anos 1950 as coisas começaram a mudar. Tendo o país recuperado sua soberania, ingressado na OTAN, no Mercado Comum Europeu e criado o terceiro PIB do planeta, finalmente deu-se início à divulgação de uma determinada interpretação do nazismo na Alemanha (RÜSEN, J. ; OLIVEIRA, D. ; SILVA, F. C. T, 1997; LUKACS, 1998; KERSHAW, 1993).

Rapidamente tornou-se dominante a versão de que o genocídio foi obra da burocracia do Partido Nazista que o planejou e executou. O povo alemão, coagido pela repressão implacável e incessante dos aparelhos repressivos do Estado, bem como iludido pela ação dos aparelhos ideológicos oficiais, teria sido forçado e/ou convencido a não interferir em defesa dos judeus – embora, claro, alguns poucos casos corajosos de defesa destes pudessem ser mostrados, a fim de se reforçar o argumento (BARTOV, GROSSMAN & NOLAN, 2005).

A partir dos anos 1970, ocorreram outros desenvolvimentos que irão afetar de forma

duradoura a memória do genocídio nazista: por um lado, a incessante produção da indústria cultural de filmes, livros e documentários sobre o genocídio e, por outro, os avanços da pesquisa científica dedicada à história do nazismo. Finalmente, as questões políticas relativas ao Estado de Israel e as populações de refugiados palestinos também irão exercer sua influência.

De saída, é importante notar que a disseminação na mídia mundial do tema do genocídio, se fez sob o rótulo do “Holocausto”. Essa palavra (em inglês, “Holocaust”) tornou-se quase um sinônimo obrigatório do genocídio nazista, tendo conhecido ampla disseminação após a publicação do influente livro de memórias de Eli Wiesel, dedicado à reconstituição da sua experiência como prisioneiro nos campos. Em Israel, os sobreviventes do genocídio nazista a ele se referem como *Shoah*. Embora ambos os termos signifiquem uma grande calamidade ou tragédia, natural ou forçada pelo Homem, na palavra holocausto derivada do grego, existe uma associação entre esse grande desastre e algum tipo de purificação ritual.

O fato da mídia, em especial a produção de filmes, minisséries para televisão e documentários, terem vulgarizado o termo Holocausto, serviu para conferir toda uma especificidade ao sofrimento dos judeus durante a vigência do nazismo. De fato, o “holocausto” permitiu a esses interessados na divulgação da memória do genocídio nazista, fazer com que a matança de judeus sob o III Reich assumisse características de absoluta excepcionalidade. O Holocausto não seria apenas parte de um genocídio, ou apenas mais um genocídio, mas um crime tão grande, excepcional mesmo, que a ameaça da sua repetição justificaria todas medidas destinadas a evitá-lo, incluindo aí, lógico, o apoio a quaisquer atitudes tomadas por Israel para prover a sua “segurança”, contra árabes, palestinos, etc.(FILKENSTEIN, 2000).

Essa apropriação de sentido claramente exclusivista dos judeus das lembranças afetas ao genocídio nazista, manifesta na vulgarização do termo “holocausto”, vem sendo em tempos recentes amplamente contestada por representantes de descendentes de outros grupos, também vítimas do nazismo. Em especial, os homossexuais, Testemunhas de Jeová, e outras minorias étnicas, sociais ou religiosas, vem em tempos recentes desenvolvendo um esforço considerável para que não seja apagada a lembrança do extermínio desse tipo de gente considerada pelo nazistas como “sem valor” (BLACK, 2000), eclipsada pela insistente monopolização do tema pelos judeus. Para além destes grupos étnicos ou religiosos em particular, permanece fora de questão que a principal etnia atingida pelas ações alemãs

durante a guerra, foi mesmo a eslava. Os russos perderam entre vinte e vinte e dois milhões de cidadãos durante a Segunda Guerra Mundial, seguidos dos poloneses, que tiveram entre cinco e sete milhões de mortos.

O genocídio nazista dos judeus foi um projeto de extermínio realizado em escala continental e é notável que apenas recentemente o papel desempenhado por diferentes nacionalidades no processo venha se tornando objeto de debate acadêmico e de representação cinematográfica. Ainda em meados dos anos 1990 influentes acadêmicos como Daniel Goldhagen (1997) insistiam no caráter especificamente alemão do genocídio, enfatizando as características peculiares da cultura alemã que o teriam tornado possível. No limite, chegava a afirmar que somente através da Alemanha, seu povo e cultura, teria sido possível se concretizar o genocídio dos judeus. É notável a velocidade com a qual o debate acadêmico em geral e a produção cinematográfica em particular vem se afastando desta perspectiva a partir do início do atual século.

À luz das transformações operadas nos avanços dos estudos históricos e na estética e abordagem da produção cinematográfica, vale a pena nos determos no exame de alguns exemplos de casos de origem nacional ou temática da indústria cinematográfica que, de um ponto de vista metodológico, são considerados relevantes para o estudo das relações entre história e cinema.

O cinema norte-americano detém, historicamente, ascendência sobre todas as demais indústrias cinematográficas. Desde o início da era dos grandes estúdios de cinema de Hollywood, passando pela fase de aguda competição com a televisão, até os tempos recentes caracterizados pela aparição de novas mídias para a veiculação de filmes, a indústria cinematográfica norte-americana sempre foi a mais importante, a de maior abrangência, influência e a de mais alta lucratividade. O caráter oligopólico do setor produtivo dessa indústria, seu elevado padrão de qualidade e suas táticas de distribuição monopolistas garantiram ao cinema dos EUA uma posição dominante que raramente pôde ser ameaçada. Via de regra, o desafio dos diferentes cinemas nacionais não é sobrepujar Hollywood, mas sim sobreviver à sua concorrência (ORTIZ RAMOS & BUENO, 2001; GUNNING, 1996).

A indústria do cinema nos EUA sempre teve estreita relação com a política externa desse país. Em diferentes contextos históricos, o Departamento de Estado e a Casa Branca souberam firmar alianças com os grandes estúdios de Hollywood no intuito de lograr alcançar objetivos econômicos e estratégicos comuns a ambos. Por um lado o governo norte-

americano usava de subsídios, pressões comerciais e diplomáticas para manter aberto o mercado mundial para o cinema de seu país. Por outro, a indústria do cinema agia como portadora dos valores do *american way of life*, da democracia americana e, lógico, da justiça e da necessidade das intervenções armadas dos EUA por todo o globo.

Apesar de apregoar a liberdade de expressão, a produção cinematográfica dos EUA sempre esteve sujeita à censura, a qual é mais uma variável a ser levada em conta na análise das relações entre cinema e história naquele país. Essa censura é movida por uma entidade privada a Motion Picture Association of América (MPAA), mantida pelos grandes estúdios de Hollywood e pelas principais distribuidoras de filmes dos EUA. É esta entidade que classifica os filmes segundo faixas etárias, provendo também advertências aos pais com filhos menores de idade, no que se refere à conteúdos considerados inadequados. A classificação de um filme como pornográfico (*X-rated*), ou que contenha advertência aos pais (*parental advisory*) é suficiente para que seja banido dos principais circuitos de distribuição, condenando-os ao ostracismo. Para além da censura civil existe também a censura militar. O Pentágono se dispõe a emprestar uniformes, veículos e réplicas de armas para a produção de qualquer filme que retrate a ação das forças armadas norte-americanas. Contudo, exige como contrapartida o exame prévio do roteiro do filme para aprovação do seu apoio. Também a versão final do filme é submetida ao crivo das forças armadas que se pronunciam sobre a adequação do seu conteúdo à promoção dos interesses estratégicos dos EUA.

Tais interesses se manifestam de forma particularmente visível na produção cinematográfica norte-americana contemporânea. Afinal de contas, o século XXI assiste aos EUA assumirem a condição de única super-potência global, se arrogando a condição de “polícia” do mundo e se permitindo iniciar guerras “preventivas” contra ameaças potenciais ou imaginárias que ameacem a sua segurança. Seu orçamento militar é dezenas de vezes maior do que o conjunto das outras potências militares e, correspondentemente, a frequência com que suas forças armadas são empregadas em operações no exterior também conheceu notável aumento em tempos recentes.

A celebração no cinema do triunfo e da superioridade das forças armadas dos EUA remonta, certamente, à Guerra Fria. Mas no século XXI ela é levada a um novo auge. Por exemplo, *Saving Private Ryan* insiste em vários chavões e estereótipos insustentáveis do ponto de vista histórico, mas que são funcionais para a divulgação de uma certa imagem dos EUA: o desembarque na Normandia foi o momento decisivo da Segunda Guerra Mundial, a

contribuição dos russos para a vitória é negligenciável, as piores atrocidades perpetradas pelos Aliados foram as execuções de uns poucos prisioneiros já rendidos, etc. (KINGSEPP, 2008) Coerentemente com as origens judaicas do diretor Spielberg, bem como com o seu comprometimento com a preservação da memória do “holocausto”, sempre existe na tropa retratada um personagem combatente que é judeu (EHRENHAUS, 2001). Os filmes dificilmente colocam em dúvida a moralidade das ações militares norte-americanas, o foco é sempre na libertação da Europa e na salvação dos civis submetidos ao nazismo. A Segunda Guerra Mundial foi uma guerra justa e não cabe dúvida sobre a ética e a justiça que é exercida pelos que nela foram os vencedores (HASIAN, 2001). Tratam-se, enfim, de filmes que são coerentes com o papel que os EUA vem há tempos desempenhando de “polícia do mundo” (BODNAR, 2001). As mesmas componentes podem ser encontradas em Pearl Harbor, dirigido por Michael Bay em 2001.

As contradições típicas da sociedade norte-americana da conjuntura da Segunda Guerra Mundial, incluindo a notória segregação racial, via de regra são diluídas, senão desconsideradas, pela indústria cinematográfica. Certamente é esse o caso de Windtalkers, do cineasta chinês radicado nos EUA John Woo, lançado em 2002. Na definição do conteúdo do filme a já aludida censura militar parece ter desempenhado um papel decisivo (LAWRENCE, 2005).

Ainda não se dispõem de textos acadêmicos, como artigos, livros, teses e dissertações sobre os filmes feitos em anos recentes, embora nestes se encontrem diversos temas de alta relevância para o entendimento das relações entre cinema e sociedade no que se refere às representações da Segunda Guerra Mundial. Por exemplo, a figura dos combatentes japoneses, tradicionalmente associada à do torturador de prisioneiros de guerra, suicida descontrolado ou inimigo pérfido e traiçoeiro sofreu uma considerável mudança com o lançamento de Letters from Iwo Jima, dirigido pelo famoso ator e diretor Clint Eastwood, produzido nos EUA e lançado em 2006. Esta película é parte do projeto que deu origem ao filme Flag of our fathers, do mesmo Clint Eastwood. Ambos os filmes se referem ao mesmo episódio, a Batalha pela Ilha de Iwo Jima durante a guerra no pacífico que opôs norte-americanos e japoneses. Em Letters o ponto de vista a partir do qual é contada a história da batalha é dos japoneses, através do roteirista Íris Yamashita. Já em Flag temos o ponto de vista norte-americano dos eventos.

Ambos os filmes são tidos como realistas e, vistos em conjunto, objetivos, dado que

permitem acompanhar dois pontos de vista dimetralmente opostos, mas tidos como mutuamente complementares sobre a batalha: o norte-americano e o japonês. O filme com o ponto de vista japonês foi bastante elogiado por evitar os estereótipos tradicionalmente associados ao combatente nipônico. A bravura e a competência dos defensores da ilha são abertamente reconhecidas, senão elogiadas, atualizando-se historicamente, por assim dizer, a imagem do Japão nos EUA em termos contemporâneos, marcada pela velada aliança diplomática e a convergência da política externa de ambos os países, em particular no que se refere a iniciativas diante das ameaças da Coreia no Norte e da China. Este processo de atualização histórica conheceu diversas fases e já foi adequadamente realizado para outros filmes (SILVA, 2004). Contudo, por se tratar de uma produção norte-americana, pode-se colocar como questão até que ponto os protagonistas japoneses representados no filme não seriam personagens portadores de valores do *american way of life*, como tolerância, pluralismo, culto ao individualismo, ao pluralismo, etc.

Já a película com o ponto de vista norte-americano, embora representando um avanço em relação às idealizações de filmes anteriores sobre o tema (*Sands of Iwo Jima*, 1950) acaba não se permitindo avançar tanto na compreensão de temas polêmicos. Destes o mais relevante é o episódio da exploração política da famosa imagem dos fuzileiros navais levantando a bandeira americana sobre o cume do Monte Surubaichi, talvez a mais famosa fotografia da guerra (MEDEIROS, 2007). De qualidade muito melhor é o filme *The Outsider* (1961) que enfoca a biografia do nativo americano Ira H. Hayes, um dos soldados retratados na foto, protagonizado no filme por Tony Curtiss. Ali a inadaptação do indígena ao mundo dos brancos é alçada ao primeiro plano da narrativa cinematográfica.

É compreensível que, na medida em que uma nova geração de cineastas nipo-americanos vai se consolidando no mercado cinematográfico, as questões relativas à experiência deste grupo à época da guerra venham a se tornar recorrentes no cinema. É o caso dos filmes *Only the brave*, de Lane Nishikawa, lançado nos EUA em 2005 e *Little Iron Men*, dirigido por Jess Kobayashi, também uma produção dos EUA, a ser lançado em 2008. O foco de ambos os filmes é na ação de combate realizada pelos nipo-americanos no exército dos EUA. Já o filme *American Pastime*, de Desmond Nakano, produzido nos EUA e lançado em 2007 se refere à comunidade nipo-americana que sofreu com as perseguições na época da guerra. O filme se refere ao cotidiano do internamento de famílias inteiras de nipo-americanos nos campos de concentração mantidos pelo governo dos EUA no decorrer da

guerra. Não se dispõem até o momento de quaisquer trabalhos acadêmicos dedicados à estes filmes mais recentes.

Se a atual safra de filmes norte-americanos sobre a Segunda Guerra Mundial apresenta mais continuidades que rupturas com a tradição monumental e patriótica, processos mais complexos e contraditórios vêm ocorrendo com a produção que se realiza na Europa, tanto aqueles sobre a guerra como os que se referem ao genocídio dos judeus.

Um dos primeiros filmes a serem produzidos na Europa nos anos 2000 sobre a Segunda Guerra Mundial foi *Enemy at the Gates*, dirigido por Jean-Jacques Annaud, conhecido como uma produção conjunta entre os EUA, Alemanha, Irlanda e Grã-Bretanha, tendo sido lançado em 2001. Apesar da participação dos norte-americanos e outros na produção e distribuição, trata-se de um filme inequivocamente britânico. A narrativa é permeada por inúmeras citações de caráter anti-stalinista, senão anti-comunista. É difícil evitar a impressão de que a resistência russa ao invasor alemão se devia apenas a dois fatores: ora aos rigores da repressão soviética, ora ao êxito da propaganda stalinista (EMSLEY, 2004). Por se tratar de um filme que retrata a alta cúpula dos comandos militares russo e alemão, bem como diferentes níveis hierárquicos da tropa, e a relação destes para com os civis, o filme é altamente relevante para o entendimento da relação do cinema ocidental contemporâneo com a história da guerra entre nazistas e comunistas (EDELSON, 2007).

Outro filme sobre a Segunda Guerra Mundial extremamente significativo realizado na Europa Ocidental em tempos recentes é o alemão *Der Untergang*, intitulado em inglês como *Downfall*. O diretor foi muito elogiado por conseguir realizar um filme realista e objetivo, no qual eram enfatizadas as características “humanas” de Adolf Hitler (FURTADO, 2005). O filme é tido como uma fonte importante para o entendimento da relação entre o cinema alemão contemporâneo a história e a memória do nazismo e da própria figura de Adolf Hitler, tendo sido já objeto de vários estudos (FINNEY, 2007; TELLES, 2006; CALDAS, 2005).

A adesão ou oposição dos alemães comuns ao nazismo voltou ao centro do debate acadêmico nos últimos anos, em especial no que se refere à crítica – senão rejeição – das teses de Daniel Goldhagen. A resistência alemã à ditadura nazista é o tema do filme *Sophie Scholl - Die letzten Tage*, traduzido para o inglês como *Sophie Scholl – The Final Days*. O diretor, Marc Rothmund e o roteirista, Fred Breinersdorfer são ambos alemães, nascidos depois do fim da guerra. O filme foi produzido na Alemanha, se beneficiando da peculiar estrutura local de apoio à produção cinematográfica (KAISER & LIECKE, 2007) e lançado em 2005. A

película se constitui como mais atualizado exemplo da relação do atual cinema alemão com a história e a memória da relação do povo alemão com o regime nazista (RUTSCHMANN, 2007).

Significativas também são as produções cinematográficas européias recentes onde os protagonistas são indivíduos oriundos de países que passaram por penosos processos de independência nacional, seja diante do imperialismo formal ou do informal. No que se refere a primeira situação cita-se como representativo o caso dos marroquinos diante da França; e, no segundo, dos poloneses diante da antiga URSS. Como exemplo do primeiro caso pode-se citar o filme *Indigènes*, lançado nos EUA e GB sob o título *Days of Glory*. O diretor, Rachid Bouchareb, é um conhecido militante do combate ao racismo (LEHIN, 2005). Ele e quase todos atores do filme são descendentes de árabes nascidos nas antigas colônias francesas do Norte da África. O filme é uma produção realizada na França, Marrocos, Argélia, e Bélgica, tendo sido lançado em 2006. O tema é o papel dos árabes recrutados pelos franceses na Segunda Guerra Mundial para lutarem pela *pátria* – isto é, a França.

Trata-se de um filme que, sob diversas óticas, enfatiza a dupla moral do império colonial francês que, mesmo quando luta contra o nazi-fascismo, não deixa de exercer seu preconceito racial contra os árabes, inclusive aqueles que ele mesmo recrutou, sendo bastante elogiado por isso (WILSON, 2007). Os soldados de origem árabe são mostrados ora como heróis, responsáveis por sucessivos êxitos militares franceses, ora como vítimas, tratados como cidadãos de segunda classe por seus próprios oficiais – aliás, no filme como na vida real todos eles são franceses de origem metropolitana. Da mais alta relevância neste filme é a total e absoluta omissão de qualquer menção às atrocidades cometidas por esses indivíduos, em especial a massiva violência sexual perpetrada contra civis italianas inocentes, tema que já havia sido tratado no filme *Duas Mulheres* de Vittorio de Sica, em 1961. Desta forma, tanto pelo que revela, quanto pelo que omite, o filme é altamente representativo das relações entre o cinema atual e a memória da participação das tropas coloniais francesas na Segunda Guerra Mundial. O filme também é original por retratar os habitantes das colônias francesas lutando pelo Império Francês, e não contra ele, bem ao contrário de filmes que se cristalizaram no imaginário coletivo, como *Indochina* (1995) e *A Batalha de Argel* (1961).

O fim do prolongado domínio político da antiga URSS sobre a Polônia deu margem a que o cinema daquele país abordasse temas que, sob o regime comunista, seriam considerados tabus (GOBAN-KLAS, 1996). Entende-se, pois, a relevância histórica do filme *Katyn*,

dirigido pelo famoso cineasta Andrzej Wajda, rodado na Polônia, e lançado em 2007. Wajda já havia dirigido diversos filmes sobre a participação dos poloneses na Segunda Guerra Mundial, considerados clássicos desde o lançamento, como *Geração (Pokolenie)*, de 1954; *Kanal*, de 1957; *Cinzas e diamantes (Popiół i diament)*, de 1958. Embora enfatizando a bravura e a importância das ações dos poloneses contra as forças de ocupação nazistas, estes filmes nem remotamente tocavam na relação da Polônia com a URSS, por razões que se entende. Bem ao contrário é a abordagem do filme *Katyn* (2007).

O filme conta a história do massacre de milhares de oficiais poloneses aprisionados pelos russos, depois da ocupação de parte daquele país pela URSS, resultado do acordo firmado entre alemães e russos em agosto de 1939. Os russos sempre negaram a responsabilidade pelas execuções, falsamente atribuindo a culpa pelas mortes às forças alemãs, que chegaram à área do bosque de Katyn somente após a invasão da URSS, e mais de um ano depois dos eventos. Durante a vigência da aliança firmada para combater o nazismo, britânicos e americanos pragmaticamente corroboraram a versão russa do massacre. Com o início da Guerra Fria, passaram finalmente a denunciar os russos como os verdadeiros responsáveis.

Os soviéticos proibiram quaisquer especulações que divergissem da história oficial que divulgavam, impondo ao povo polonês a sua versão dos acontecimentos. O filme de Wajda é importante porque se trata da primeira película, desde o fim do regime comunista na Polônia, a tratar do tema. Nele aparecem claramente a forma pela qual esse importante cineasta, cujo pai foi uma das vítimas no massacre, relaciona a história da Polônia na Segunda Guerra Mundial com a memória da participação dos soviéticos na partilha do país e a posterior libertação dos nazistas. A omissão notável no caso é sobre o papel que, no processo de formação de uma memória “oficial” sobre Katyn, teriam desempenhado inicialmente os britânicos e norte-americanos. Teria o fato alguma coisa a ver com o manifesto projeto nacional de plena integração à Europa, materializado na recente adesão da Polônia à OTAN e ao projeto de inclusão na Comunidade Econômica Européia? Ou seria resultado de opções relacionadas apenas às imperativos estéticos e artísticos, voltadas para a eficácia fílmica?

A seqüência de julgamentos à que foram levadas diversas lideranças nazistas, realizados pelas autoridades aliadas de ocupação na cidade alemã de Nuremberg, logo após o conflito, sempre se prestaram à realização de diversos filmes. Nos anos 2000 o tema voltou a ser retratado em um filme, desta vez feito originalmente para a televisão canadense.

Intitulado simplesmente Nuremberg, foi dirigido por Yves Simoneau, estrelado por Alec Baldwin e lançado no Canadá em 2000. Para além da condenação moral do nazismo, o filme também se deteve na crítica à hipocrisia da postura dos Aliados, vencedores do conflito e agora julgadores do ex-nazistas motivo pelo qual chegou a ser qualificado de “revisionista” (DONALD, 2001).

Muito mais impactante é o filme intitulado *The grey zone*, dirigido por Tim Blake Nelson, numa produção feita nos EUA, e lançado em 2001. Para alguns ele é tido como o melhor filme já feito sobre o genocídio dos judeus. O foco da narrativa é sobre um aspecto raramente tratado na literatura ou na cinematografia sobre o assunto: o papel dos próprios judeus no processo de extermínio gerenciado pelos nazistas. Os protagonistas do filme são os judeus encarregados pelos nazistas de encher e esvaziar as câmaras de gás e crematórios nos campos de extermínio, bem como um médico, também de origem judaica, que auxilia os alemães em suas medonhas experiências clínicas com os prisioneiros judeus. Estas sinistras tarefas são realizadas por meio de coerção e suborno exercido pelos alemães. Pelo dilema moral que coloca trata-se de um filme da mais alta importância, em se tratando de analisar a relação do cinema com a história e a memória do genocídio dos judeus. Se para alguns o filme simplifica demais as relações entre perpetradores e vítimas do genocídio (ARMSTRONG, 2005), para outros, o representa de forma tão adequada e equilibrada que se presta a elemento de integração em terapias de psicologia coletiva envolvendo descendentes de ambos os grupos (KASLOW, 2003).

A intensidade crescente do debate acadêmico sobre o papel da Igreja Católica diante do genocídio dos judeus (CORNWELL, 2001) tem um equivalente na produção cinematográfica. Em pouco tempo foram lançados pelo menos dois grandes filmes sobre o assunto. O primeiro a vir a público é *Amen*, do reputado diretor francês Costa Gravas, produzido na França e Alemanha, em 2002. O filme pode ser considerado uma fonte relevante para o entendimento da relação do cinema francês com as representações do papel do Vaticano diante do nazismo. O tema ressurgiu no filme *Der neunte Tage* dirigido por Volker Schöndorff, e produzido na Alemanha em 2004. Novamente reaparecem com evidência o conflito entre resistência e cooperação com o nazismo por parte de diferentes setores da população que vivia na Europa ocupada pelos alemães.

Nenhum destes filmes angariou reconhecimento extenso por parte do público, embora a crítica imediatamente tenha percebido sua importância. O contrário ocorreu com *The*

Pianist, do famoso diretor Roman Polanski, rodado na França, Alemanha, Grã-Bretanha e Polônia em 2002, o qual imediatamente angariou uma audiência substancial. Além de um enorme sucesso de público, a película foi extensivamente premiada. O filme ganhou três Oscars em Hollywood: melhor ator, diretor e roteiro adaptado. Também ganhou a Palma de Ouro do Festival de Cannes na França. O filme trata da história de um pianista judeu que tenta sobreviver na Polônia ocupada pelos nazistas. No decorrer da história reaparecem as questões das responsabilidades dos poloneses, judeus e não-judeus, no processo do genocídio. O filme certamente pode ser encarado como o mais importante em se tratando do entendimento da relação do cinema com a memória das atitudes dos poloneses diante da ocupação nazista em geral, e do genocídio dos judeus em particular, razão pela qual foi tema de diversos trabalhos até aqui (STAINES, 2008).

Nem todos filmes aqui citados foram distribuídos fisicamente, mesmo se levando em conta diferentes graus de abrangência, aqui no Brasil. Mais ainda, filmes abordando temas há tempos desconsiderados, ou com abordagens ainda mais radicalmente distintas do *mainstream* cinematográfico só se tornaram acessíveis ao pesquisador brasileiro e ao público interessado através da lógica do compartilhamento de arquivos através da internet. Dos filmes citados cabe destacar que *The Outsider*, *Only the brave*, *American Pastime*, *Little Iron Men*, os filmes clássicos de Wajda e *Duas Mulheres* só estão acessíveis atualmente ao pesquisador brasileiro graças a Internet, por exemplo, no site Makingoff.org. Só estes exemplos já bastariam para esclarecer a natureza vital do compartilhamento de arquivos para a pesquisa audiovisual que se realiza entre nós, particularmente a que se decida ao tema da Segunda Guerra Mundial.

Referências

- ARMSTRONG, Dave. De-simplifying the Holocaust: Representation and the Nazi genocide in contemporary film. Dissertarion, Master of Arts. University of Alaska Anchorage, 2005.
- BODNAR, John. Saving Private Ryan and Postwar Memory in America. *The American Historical Review*, Vol. 106, No. 3 (Jun., 2001), pp. 805-817
- CALDAS, Pedro Spinola Pereira. A câmera como bunker: a queda e o problema da consciência histórica alemã. *Fênix: revista de história e estudos culturais*. Outubro a dezembro

de 2005. vol. 2. ano 2, no. 4

DONALD, Ralph R. Nuremberg: Tyranny on Trial. *The American Historical Review*. Vol. 106, no. 1, feb. 2001.

EDELSON, Gabriel J. *A Crisis of Identity: Remembering Stalingrad in Anglo-America*. Michigan, University of Michigan, 2007.

EHRENHAUS, Peter. Why we fought: Holocaust memory in Spielberg's *Saving Private Ryan*. *Critical Studies in Media Communication*, Volume 18, Issue 3 September 2001 , pp. 321 – 337

EMSLEY, Clive (org.) *War, culture and memory*. London, Open University. 2004

FINNEY, Patrick. Finding the Fuhrer Bunker *Rethinking History*, Volume 11, Issue 2 June 2007 , pages 287 - 291

FURTADO, Peter. Looking into abyss: *Downfall's* Oliver Hirschbiegel. *History Today*, Vol. 55, April 2005

GOBAN-KLAS, Tomasz. Politics versus the media in Poland: A game without rules. *Journal of Communist Studies and Transition Politics*, Volume 12, Issue 4 December 1996 , pp. 24 - 41

GUNNING, Tom. Cinema e História. In: XAVIER, Ismail. *O cinema no século*. (org.) Rio de Janeiro, Imago, 1996. pp. 21-42.

HASIAN, Marouf. Nostalgic longings, memories of the "Good War," and cinematic representations in *Saving Private Ryan*. *Critical Studies in Media Communication*, Volume 18, Issue 3 September 2001 , pp. 338 – 358.

KAISER, Robert & LIECKE, Michael. The Munich Feature Film Cluster: The Degree of Global Integration and Explanations for its Relative Success. *Industry & Innovation*, Volume 14, Issue 4 September 2007 , pp. 385 - 399

LAWRENCE, John Shelton. *Operation Hollywood: How the Pentagon Shapes and Censors the Movies*. Volume 28 Issue 3 Page 329-331, September 2005.

LEHIN, Bárbara. *Giving a voice to the ethnic minorities in 1980s French and British cinemas*. Rennes, University of Rennes Press, 2005.

MEDEIROS, Daniel Hortêncio de. Conceito de evidência: esboço de um diálogo entre educação histórica e filosofia. *Currículo sem Fronteiras*, v.7, n.1, pp.197-205, Jan/Jun 2007

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São paulo, Brasiliense, 1988.

- ORTIZ RAMOS, José Mario and BUENO, Maria Lucia. Cultura audiovisual e arte contemporânea. São Paulo Perspec., Jul 2001, vol.15, no.3, p.10-17.
- _____, Cinema, Estado e Lutas Culturais (anos 50,60 e 70). Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1983.
- RUTSCHMANN, Paul. The White Rose In Film And History. Historical Journal of Film, Radio and Television, Volume 27, Issue 3 August 2007 , pages 371 - 390
- TELLES, Lucas Travassos. O cinema contemporâneo alemão e a identidade cultural. In: Cinema e identidades. Atividades de pesquisa do grupo PET/História/UFRJ, 2006.
- SILVA, Francisco Carlos Teixeira. Guerras e cinema: um encontro no tempo presente, Tempo, Rio de Janeiro, nº 16, pp. 93-114, 2004
- STAINES, Deborah. Auschwitz through cinema: the Holocaust in film media. Human Rights and Media, edited by Diana Papademas. Elsevier, Illinois, University of Chicago Press 2008.
- WILSON, Emma. Days of Glory / FlandersTwo Prize-winning, Politically Ambitious French War Films. Caliber. Journal of UCLA. Fall 2007, Vol. 61, No. 1, Pages 16–22.
- AMBROSE, Stephen E. Soldados Cidadãos - 07 de Junho de 1944 a 07 de Maio de 1945. São Paulo, Bertrand Brasil, 2006.
- BARTOV, O. GROSSMANN, A. & NOLAN, M. (orgs.) Crime de guerra: culpa e negação no século XX. São Paulo, Difel, 2005.
- BLACK, Edwin. A guerra contra os fracos: a eugenia e a campanha norte-americana para criar uma raça superior. São Paulo, A Girafa Editora, 2003.
- BROWN BOOK: war and nazi criminals in West Germany – state, economy, administration, army, justice, science. National Council of the national front of Democratic Germany, Pankow, 1966.
- CORNWELL, John. Os cientistas de Hitler. Rio de Janeiro, Imago, 2003.
- _____, O papa de Hitler. Rio de Janeiro, Imago, 2001.
- FILKENSTEIN, N. A indústria do Holocausto. Rio de Janeiro, Record, 2001.
- HOBBSAWN, E. J. A era dos extremos. São Paulo, Cia. Das Letras, 1998.
- JÖRG, Friederich. O incêndio. Rio de Janeiro, Record, 2006.
- KENNEDY, Paul. Ascensão e queda das grandes potências: transformação econômica e conflito militar de 1500 a 2000. Rio de Janeiro, Campus, 2001.
- KERSHAW. I. Hitler: um perfil do poder. Rio de Janeiro, Zahar, 1993.
- LUKACS, John. O Hitler da história. Rio de Janeiro, Zahar, 1998.
- MANSOOR, Peter R. The G.I. offensive in Europe: the triumph of american infantry

divisions, 1941-1945. Kansas, University of Kansas Press, 2001.

RÜSEN, J. ; OLIVEIRA, D. ; SILVA, F. C. T. . Explicar O Holocausto - de Que Jeito? O Livro de Daniel Goldhagen Criticado À Luz da Teoria da História. História: Questões e Debates., Curitiba, v. 26, p. 116-153, 1997

ZHILIN, P. (org.) La gran guerra pátria de la Union Soviética, Moscou, Editorial Progreso, 1985.