

## 9. “Houston, we have a problem”: o cinema e a disputa pela memória da Grande Guerra Patriótica

*Danielle Makio*

### *Introdução*

A Segunda Guerra Mundial, um dos eventos mais significativos do século XX, continua a ser objeto de intenso debate e análise histórica. Um aspecto particularmente controverso é o papel desempenhado pela URSS na vitória contra as potências do Eixo. Embora os historiadores reconheçam a contribuição soviética como fundamental, haja vista a relevância da tomada de Berlim e de batalhas como a de Stalingrado, as percepções públicas sobre essa participação variam significativamente, especialmente entre o Ocidente e a Rússia contemporânea. Um estudo de 2019 avaliou a percepção de diferentes indivíduos sobre eventos relacionados à Segunda Guerra Mundial. Pessoas de onze países que participaram do conflito foram entrevistadas acerca de seus julgamentos sobre a relevância de diferentes Estados combatentes para o fim da guerra. Ao final do tratamento dos dados, constatou-se que, excluídas as respostas de participantes estadunidenses e russos, 27% dos demais creditavam aos Estados Unidos o papel central na derrota do Eixo, enquanto 20% responderam que a URSS foi o Aliado mais determinante na vitória sobre o nazismo (Roediger et al., 2019). Entre as nacionalidades dos entrevistados, destacamos os três países do Eixo, Estados Unidos e Rússia.

Em outro estudo, de 2019 (Abel et al., 2019), analistas buscaram avaliar o nível de conhecimento acerca de eventos ocorridos durante a Segunda

Guerra Mundial por meio de entrevistas com indivíduos de diferentes idades de onze nacionalidades.<sup>1</sup> Esse estudo, de forma complementar ao anterior, demonstrou que os participantes russos detinham maior conhecimento factual acerca do conflito, seja no que diz respeito a informações específicas de conflitos isolados, seja a questões mais gerais. Ademais, é importante ressaltar que, entre todas as nacionalidades presentes, à exceção da Rússia, houve uma concentração massiva de memórias exclusivamente relacionadas a eventos protagonizados por atores ocidentais e, mais particularmente, pelos Estados Unidos. Nesse sentido, mais de 50% de todos os entrevistados elegeram como principais eventos: o ataque de Pearl Harbor, o Dia D e o lançamento das bombas atômicas sobre Hiroshima e Nagasaki. As batalhas de Stalingrado e de Kursk, reconhecidas por diferentes tradições historiográficas como eventos indispensáveis para a vitória dos Aliados, foram mencionadas exclusivamente por participantes russos.

Postas essas disparidades, este capítulo se dedica à exploração das causas por trás da configuração da disputa memorativa aqui caracterizada, que em muito nos parece remeter não somente a embates típicos da Guerra Fria, mas também a rivalidades crescentes entre a Rússia contemporânea e o Ocidente político, aqui representado sobretudo pelos Estados Unidos. Argumentamos, assim, que, ainda que muitos fatores se sobreponham para que o presente cenário se coloque, há um elemento especialmente interessante na modelação de memórias coletivas tão díspares: o cinema. Ao longo das próximas páginas, buscaremos, portanto, explorar como as produções cinematográficas, tanto de Hollywood quanto da URSS (e posteriormente da Rússia), contribuíram para moldar e reproduzir diferentes percepções acerca da vitória aliada na Segunda Guerra Mundial. Nosso foco, nesse sentido, recai sobre filmes produzidos durante o conflito em questão, durante a Guerra Fria e após esta. Pretendemos, dessa maneira, analisar como essas diferentes obras refletem e influenciam as atitudes culturais e políticas de suas respectivas épocas. É importante ressaltar que o objetivo deste estudo não é exaurir a análise de todos os fatores que se podem imbricar na qualificação do embate aqui colocado, nem sequer estabelecer uma relação causal direta entre a produção cinematográfica e as

---

<sup>1</sup> A saber: Estados Unidos, Rússia, Austrália, Canadá, China, França, Alemanha, Itália, Japão, Nova Zelândia e Reino Unido.

percepções públicas, mas sim examinar como o cinema, como poderoso meio de comunicação e expressão artística, contribui para a formação e a manutenção de memórias coletivas sobre eventos históricos.

Por meio da análise de filmes selecionados, buscaremos compreender como diferentes narrativas são construídas, propagadas e, eventualmente, revisadas ao longo do tempo. Esperamos, assim, promover uma compreensão mais robusta sobre como a arte cinematográfica influencia nossa interpretação do passado e, conseqüentemente, nossa visão do presente e sobre como processos de rememoração acerca da Segunda Guerra Mundial podem ser influenciados pelo cinema. As obras aqui analisadas, tanto as ocidentais quanto as soviéticas/russas, foram selecionadas com base em seu alcance, medido em fatores diversos, como bilheteria, nomeações e vitórias em premiações internacionais e presença no imaginário coletivo local ou internacional.

### *O cinema e a construção da memória histórica*

Identidade é algo que o Estado tem ou é o que ele é? Com essa indagação, Bartelson nos propõe questionar não apenas em que consiste a identidade nacional, mas, também, em que medida pode ela de fato existir. Algumas tradições de pensamento, como aquelas representadas por nomes como Norman Angell (2002), Robert Keohane (1998), Kenneth Waltz (2004) e outros, não se preocupam efetivamente com uma conceituação de identidade nacional e, quando invocam tal conceito, em geral o encaram como um elemento que surge junto do Estado e que assume características próprias e incontestes. A identidade, e mesmo a própria ideia de nação, nesse contexto, é dada e pretende representar na íntegra aquilo que é conhecido como Estado. Por outro lado, outras correntes de pensamento partem de diferentes entendimentos acerca da natureza desse elemento.

Na esteira dessas interpretações alternativas, o construtivismo de Alexander Wendt (1992) é um marco na medida em que afirma que a identidade nacional nada mais é que um amálgama de entendimentos e expectativas razoavelmente estáveis que se tem sobre determinada nação ou país. Ou seja, uma identidade não depende apenas daquilo que um indivíduo é, mas, também,

daquilo que outros entendem acerca dele. Wendt, assim, nos alerta para uma nova camada de entendimento sobre a identidade: seu caráter relacional. Não basta ser ou ter uma identidade, é preciso que esta seja reconhecida pelos demais agentes políticos como tal. Há, nesse contexto, um aspecto elementarmente dual, como se o doméstico e o estrangeiro fossem existências que estabelecem relações relevantes entre si. A identidade, por conseguinte, deve também ser compreendida a partir dessa díade.

Ainda que os contributos construtivistas tenham em muito avançado a complexidade de nosso entendimento acerca da identidade, podemos argumentar que a excessiva dualidade com a qual essa perspectiva aborda a temática pode potencialmente limitar outros entendimentos. Uma possibilidade de superação desse problema é a inclusão da linguagem, mais especificamente do discurso, como elemento central da análise, o que é usualmente feito por autores como David Campbell (1992), Laclau e Mouffe (1985) e Derrida (1995). Segundo esses, é por meio de mecanismos discursivos que formamos o indivíduo e o Estado, nossa identidade e nosso conhecimento. Tal conclusão resulta de uma conceituação que confere ao discurso a alcunha de ato político na medida em que é encarado como produto da articulação entre saber e poder, entre o local de fala do sujeito e a comunidade que o legitima ou não. Ou seja, aquilo que é enunciado, de onde parte a enunciação e para quem ela se dirige são fatores que importam para os efeitos de sentido que o discurso produz. Tais “efeitos de sentido”, intimamente atrelados ao caráter socioideológico do discurso, estão, por sua vez, relacionados às narrativas que nos cercam e que nós mesmos produzimos e/ou reforçamos (Baitello, 1997). Dessa maneira, a identidade passa a ser compreendida para além da dicotomia entre interno e externo e nos oferece novas possibilidades de compreender sua natureza e sua lógica constitutiva.

Ainda que as conceituações de identidade aqui expostas apresentem inúmeras diferenças entre si, há ao menos um ponto de aproximação entre todas elas: a maneira com que são mobilizadas. Seja entendida como um elemento dado e que de certa forma antecede grande parte da história moderna na medida em que nasce com o Estado, seja entendida como uma construção que se apoia em diversos aspectos, mas que ainda assim se materializa a partir da cisão entre dois universos, ou seja, entendida como consequência discursiva, a identidade é referenciada para que se entenda o Estado no contexto internacional

(Weber, 1998). Nesse sentido, independentemente da natureza filosófica da abordagem escolhida para se conceituar esse objeto, é preciso que este seja capaz de demonstrar como determinado Estado pode se denominar um ator uno e soberano em meio a um ambiente (dito) anárquico (Ringmar, 1996).

Para que haja a devida delimitação das fronteiras (sejam elas geográficas, sociais, políticas, entre outras) que definem o Estado enquanto ator na seara global, é preciso que sejam compreendidas as características que o singularizam e, para além disso, como elas se distanciam da caracterização que delimita os demais agentes, sejam eles estatais ou não. Nesse contexto, a alteridade torna-se central no debate na medida em que trata justamente da relação antagônica, de diferenciação, que permite que sejam explicitados os limites que separam um Estado do outro. Dessa maneira, há uma indução tanto do ponto de vista teórico quanto do ponto de vista prático de reforçar os discursos que corroboram essa cisão entre aqueles que compõem o cenário da política internacional (Weber, 1998).

Nessa esteira de pensamento, podemos concluir, portanto, que a identidade estatal está ligada à busca pelos interesses do Estado, pois é graças a ela que este formulará as estratégias e práticas necessárias à concretização dos seus próprios objetivos. Se partirmos de uma abordagem positivista, essa identidade é a única da qual goza o agente, e basta que as diferenças entre este e os demais sejam reforçadas. Contudo, se partirmos de tradições pós-positivistas, entenderemos que essa identidade que se pretende assumir deverá ser construída socialmente e deve mudar de acordo com o contexto em que se insere. Como diria David Campbell (1992), a identidade é um elemento performático e, por isso, necessita de movimentos constantes que a sustentem (Neumann, 2004). Desses, destacam-se as narrativas que reforçam o embate entre o *Self* e o *Outro*.

É a partir dessa singularização de si, ou da singularização estatal, que um país corrobora sua soberania em meio ao sistema internacional. Ou seja, uma identidade devidamente performada é uma o suficiente para, entre outros: garantir que outros Estados reconheçam a existência soberana de outro e a respeitem; garantir que o Estado em questão seja estável do ponto de vista doméstico, ou seja, garantir que sua população reconheça a legitimidade dos mecanismos estatais; e garantir legitimidade às decisões do Estado perante sua

população, já que é graças ao discurso identitário que um país codifica seu *modus operandi* em relação ao mundo e a si mesmo. Portanto, uma identidade estável é, por diversos motivos, uma questão de estratégia e segurança nacionais. Daí a importância de garantir a “incontestabilidade” de suas identidades por parte dos Estados.

Há uma série de elementos que podem ser mobilizados na construção identitária. Símbolos nacionais, literatura, cultura e religião são alguns exemplos. Entre as muitas possibilidades e fatores que integram a identidade nacional, uma é especialmente poderosa: a memória, mais especificamente, a memória coletiva. Conceito desenvolvido, entre outros, pelo sociólogo Maurice Halbwachs, a memória coletiva refere-se às lembranças compartilhadas por um grupo que são construídas e mantidas por meio de interações sociais e práticas culturais (Halbwachs, 1990). Essa memória compartilhada, por uma série de razões, desempenha um papel importante na formação da identidade nacional e na maneira como uma sociedade interpreta seu passado e seu presente. Primeiramente, ela importa, pois, dá um senso de unicidade à população de um Estado.

O compartilhamento de um mesmo passado, das mesmas conquistas, dos mesmos traumas, aproxima as pessoas na medida em que dá a elas um senso de pertencimento a um grupo, no caso de um país, a uma sociedade. Assim garante-se a formação de um tecido social íntegro, formado por indivíduos que, a despeito de suas diferenças, compartilham de uma mesma identidade nacional que os une. Como argumenta Benedict Anderson (2008), forma-se uma “comunidade imaginada”, um coletivo de pessoas que se identifica e se aproxima a partir de um pertencimento compartilhado a um mesmo corpo político: o Estado.

Outro fator de relevância da memória parte do caráter relacional da identidade. Se, para existir, a identidade depende do reconhecimento externo, então não podemos negar a importância da construção discursiva acerca de como os Estados se reconhecem enquanto países soberanos e distintos entre si. Portanto, assim como a memória coletiva nacional é importante para que a sociedade doméstica legitime o Estado a que pertence, a memória coletiva internacional também afeta como essa identidade é ou não aceita pelos outros países. No contexto da política externa, a memória coletiva pode influenciar

significativamente as decisões e as estratégias adotadas pelos Estados. Por um lado, as narrativas históricas compartilhadas por uma nação muitas vezes moldam suas percepções sobre outros países, incidindo sobre o *status* de conflitos passados ou ainda indicando alianças potenciais.

Por outro lado, as narrativas históricas compartilhadas por outros países sobre um Estado em particular também incidem sobre a dinâmica por trás de suas relações bilaterais dentro do sistema. Exemplo claro é a forma com que algumas antigas colônias se relacionam com suas outrora metrópoles ou mesmo como países que já se envolveram em conflitos diretos passam a tratar um ao outro após o fim das hostilidades. Em muitos desses casos, há uma predominância de memórias traumáticas, negativas, que incidem diretamente sobre como um Estado concebe o outro e codifica seu comportamento. Portanto, a predominância de memórias compartilhadas sobre um país em particular pode resultar em políticas externas que buscam, entre outros, reparar injustiças históricas percebidas ou manter relações baseadas em laços culturais e históricos compartilhados.

Assim, controlar os mecanismos de rememoração do passado e de reavivamento de memórias relevantes é um instrumento de poder importante na política internacional, seja para que um país construa sua identidade, seja para que outro(s) module(m) como os demais vão se relacionar com ele. Cria-se, nesse contexto, uma arena de disputa. Sendo as memórias uma lembrança de eventos passados, as dinâmicas de retomada desses eventos abrem espaço para diversas e diferentes interpretações. Uma mesma história pode ser recontada a partir de variadas perspectivas, o que, no limite, cria potenciais descolamentos com a realidade. Nesse contexto, o controle dos mecanismos de rememoração garante a alguns atores maior capacidade de definir quais narrativas sobre um dado evento serão hegemônicas ou não. Portanto, em um cenário mais sistêmico, quem melhor controla o discurso sobre o passado goza de maior capacidade de influenciar a política doméstica e internacional.

Há inúmeros mecanismos pelos quais é possível realizar esse controle memorativo. Entre os muitos instrumentos disponíveis, o cinema se destaca como um poderoso meio de comunicação e expressão artística capaz de moldar e transmitir essas memórias coletivas, além de influenciar a

percepção pública sobre questões de política externa. Como observa Robert A. Rosenstone (2023), o cinema não apenas reflete a história, mas também a constrói, oferecendo interpretações que podem influenciar profundamente a compreensão pública de eventos passados. Filmes históricos, documentários e até mesmo obras de ficção podem contribuir para a construção e a manutenção de determinadas narrativas nacionais, reforçando ou desafiando visões estabelecidas sobre acontecimentos transcorridos há décadas. Ora, ao retratar eventos históricos ou questões contemporâneas de política internacional, as produções cinematográficas não apenas refletem a memória coletiva estabelecida, mas também participam ativamente de sua construção e possível transformação. Filmes podem reforçar narrativas dominantes ou oferecer contranarrativas que desafiam interpretações estabelecidas, influenciando assim a opinião pública e, potencialmente, as decisões de política externa.

A influência do cinema na construção da memória histórica é ainda mais significativa quando consideramos seu alcance e sua acessibilidade. Diferentemente de livros acadêmicos ou documentos históricos, os filmes atingem um público muito mais amplo e diversificado. Como resultado, as representações cinematográficas muitas vezes têm um impacto mais duradouro na formação das percepções públicas sobre eventos históricos do que fontes mais tradicionais de conhecimento. Além disso, o poder emocional do cinema permite que ele crie conexões afetivas com o passado, tornando eventos históricos mais tangíveis e relevantes para o público contemporâneo. Essa capacidade de evocar empatia e identificação com personagens importantes pode ser particularmente influente na formação de atitudes e opiniões sobre períodos complexos como a Segunda Guerra Mundial. No entanto, é importante reconhecer que a relação entre cinema e memória histórica não é unidirecional. Enquanto os filmes moldam as percepções públicas, também são produtos de seu tempo, refletindo as atitudes e preocupações contemporâneas.

Um exemplo notável da dinâmica entre cinema e política pode ser observado no contexto do cinema norte-americano e sua relação com a política externa dos Estados Unidos. Filmes que retratam conflitos históricos, como a Segunda Guerra Mundial ou a Guerra do Vietnã, muitas vezes refletem e reforçam narrativas nacionais sobre o protagonismo dos Estados Unidos no cenário global. Obras como *Apocalypse now* (1979) ou *O resgate do soldado*

*Ryan* (1998) não apenas representam eventos históricos, mas também contribuem para moldar a memória coletiva norte-americana e mundial sobre esses conflitos e, por extensão, influenciam a percepção pública sobre o papel dos Estados Unidos nas relações internacionais contemporâneas (Carnes, 1996).

No Brasil, filmes como *O que é isso, companheiro?* (1997), *Zuzu Angel* (2006) e *Ainda estou aqui* (2024) abordam a ditadura militar, contribuindo para a construção da memória coletiva sobre esse importante período da história brasileira. Essas obras cinematográficas não apenas retratam eventos históricos, mas também participam ativamente do processo de reconciliação nacional e da formação da identidade brasileira contemporânea. Além disso, podem influenciar a maneira como o Brasil se posiciona internacionalmente em relação a questões de direitos humanos e democracia (Ferreira, 2015).

A relação entre cinema e política externa também se manifesta na forma como filmes estrangeiros são recebidos e interpretados em diferentes contextos nacionais. A circulação global de produções cinematográficas pode servir como uma forma de diplomacia cultural, promovendo o entendimento mútuo entre nações ou, em alguns casos, exacerbando tensões. Por exemplo, filmes que retratam conflitos geopolíticos contemporâneos podem influenciar a opinião pública e, conseqüentemente, as relações diplomáticas entre os países envolvidos. Nesse contexto, vale mencionar que a capacidade de influência do cinema sobre memórias coletivas internacionais é diretamente proporcional à expressão que uma produção tem na indústria cinematográfica global, ou seja, é importante considerar o nível de consumo internacional de um mesmo título. Caso a reprodução desse filme se resuma a um ou alguns poucos países, os efeitos sobre a memória coletiva se restringirão a esses locais em que há maior consumo da obra em questão. Por essa razão, é razoável sugerir que os Estados Unidos, graças a Hollywood, indiscutivelmente a maior indústria cinematográfica existente, gozam hoje, e já há algum tempo, de uma capacidade sobremaneira hegemônica de controlar processos de rememoração coletiva internacionalmente.

Finalmente, é importante notar que a influência do cinema na memória coletiva e na política externa não é unidirecional. As políticas governamentais e as relações internacionais também podem moldar a produção cinematográfica, por meio de financiamento direto, censura ou incentivos para

abordar determinados assuntos. Essa dinâmica complexa cria um ciclo de retroalimentação entre a produção cultural, a memória coletiva e as decisões de política externa (Castells, 2008). Além disso, o advento das plataformas de *streaming* e a globalização da indústria cinematográfica têm ampliado o alcance e o impacto potencial dos filmes na formação da memória coletiva transnacional. Produções que antes teriam circulação limitada agora podem atingir audiências globais, contribuindo para a construção de narrativas compartilhadas que transcendem fronteiras nacionais. Isso apresenta novos desafios e oportunidades para a diplomacia cultural e a política externa, na medida em que os Estados buscam gerenciar suas imagens internacionais em um ambiente midiático cada vez mais complexo e interconectado. Similarmente, as mídias sociais e as novas tecnologias de comunicação também têm trazido mudanças interessantes nas dinâmicas por trás do poder dos filmes na política internacional. Essas plataformas não apenas facilitam a disseminação global de conteúdo cinematográfico, mas também proporcionam espaços para discussão e reinterpretação de narrativas históricas e questões de política internacional. A interação entre cinema, memória coletiva e política externa agora ocorre em um ecossistema midiático mais amplo e participativo, no qual múltiplas vozes e perspectivas podem coexistir e competir por atenção e legitimidade.

No caso específico da representação da URSS na Segunda Guerra Mundial, os cinemas ocidental e soviético adotaram abordagens marcadamente diferentes. Enquanto as produções hollywoodianas tendiam a minimizar ou ignorar a contribuição comunista para a resolução do conflito, focando principalmente nos esforços dos Aliados Ocidentais, o cinema da URSS enfatizava o heroísmo e o sacrifício do povo soviético na luta contra o nazismo. Essa divergência nas representações cinematográficas reflete não apenas diferenças ideológicas, mas também estratégias de propaganda da Guerra Fria. Durante esse período, o cinema tornou-se uma ferramenta indispensável na batalha ideológica entre o capitalismo ocidental e o comunismo soviético, com cada lado utilizando-o para promover sua própria versão da história e legitimar seu sistema político. No mais, Pierre Sorlin (2015) argumenta que os filmes históricos revelam mais sobre o período em que foram produzidos do que sobre o período que retratam. Há, contudo, uma série de produções mais recentes, lançadas após o fim da Guerra Fria, que mantêm o mesmo discurso e sugerem

a continuidade de uma narrativa que se propõe a perpetuar, e potencialmente expandir, uma perspectiva ocidentocêntrica dos desdobramentos do conflito.

Nesse sentido, a análise das produções cinematográficas sobre a Segunda Guerra Mundial oferece valiosos entendimentos não apenas sobre as percepções sobre essa guerra, mas também sobre as dinâmicas políticas e culturais contemporâneas. Reitera-se que a construção de narrativas ideológicas pelo cinema durante a Guerra Fria foi particularmente evidente na forma como a URSS era retratada nos filmes ocidentais. Frequentemente apresentada como uma ameaça à liberdade e à democracia, a imagem do bloco comunista nos filmes hollywoodianos contribuiu para a criação de um “inimigo” implacável na consciência pública norte-americana e ocidental. Essa representação negativa, por sua vez, influenciou a percepção do papel soviético na Segunda Guerra Mundial, muitas vezes minimizando sua contribuição para a vitória sobre o nazismo. Por outro lado, o cinema soviético focava em narrativas de heroísmo coletivo e sacrifício patriótico. Filmes como *A balada do soldado* (1959), de Grigori Chukhrai, e *A ascensão* (1977), de Larisa Shepitko, retratavam a guerra como uma luta épica do povo soviético contra o fascismo, reforçando a ideia de que a URSS desempenhou um papel central e decisivo na derrota do Eixo.

## *O cinema de guerra*

Criado no final do século XIX, o potencial político do cinema foi compreendido por lideranças de Estado logo nos primeiros anos do século seguinte. Ao longo dos anos 1910, como resultado dos prelúdios da Primeira Guerra Mundial, alguns políticos já começavam a notar uma possível sobreposição entre propaganda e indústria cinematográfica. A Grã-Bretanha se destaca nesse contexto como primeiro Estado a integrar o cinema em sua estrutura, com a criação do *War Propaganda Bureau* em 1914 (Stojanova, 2017). O estopim do conflito trouxe à tona a necessidade de legitimação do esforço de guerra. Agora, era preciso justificar para a população a importância de ir à luta. Na dimensão individual, isso significava fazer com que as pessoas compreendessem porque deveriam celebrar a convocação de maridos e filhos ao campo de batalha. Na dimensão nacional, significava unir-se perante um mal em comum e exaltar as qualidades de seu país.

Entre os países envolvidos no conflito, os Estados Unidos compreenderam o recado melhor do que ninguém. Ao final da guerra, estima-se que o país já concentrava a produção de 85% de todos os filmes exibidos no mundo (Matta, 2008). Enquanto Hollywood se consolidava como a grande indústria cinematográfica mundial, a Europa e a recém-criada URSS enfrentavam desafios próprios. A primeira, arrasada pela guerra, direcionava seus esforços para se reconstruir, sendo limitados os recursos que poderia investir no cinema local. A segunda, ainda se estruturando após as revoluções de 1917, passava por um contexto no qual a produção cinematográfica ainda não era prioridade do regime. Temos, portanto, um período que possibilitou aos Estados Unidos construir um verdadeiro monopólio cinematográfico mundial, fato que em boa medida justifica porque, até o presente momento, é Hollywood quem concentra a maior capacidade de interlocução com o público global através das telas (Alves & Bussoletti, 2015).

No entreguerras, por sua vez, algumas mudanças começam a surgir. Pouco após a criação da URSS, Lênin passou a dedicar robustos esforços para a consolidação do cinema soviético. Em suas palavras: “De todas as artes, o cinema é para nós a mais importante. Deve ser e será o principal instrumento cultural do proletariado” (Pudovkin, 1958, p. 44 apud Pereira, 2011, p. 4). Lênin compreendia que, para a União se fortalecer, era indispensável criar um forte senso de unidade e integração entre os muitos povos que a formavam. Em meio a tantas diferenças étnicas, religiosas e culturais, era urgente a formação de uma identidade única e estável que agrupasse todas essas muitas comunidades em um todo coeso. O cinema, nesse sentido, foi eleito como um dos principais instrumentos de construção identitária. Era ele que desempenhava a função de construir e divulgar a narrativa política para todo um país. Em virtude de tamanha ambição, em 1919 o cinema soviético passa a ser integralmente financiado pelo Estado. Essa formalização forneceu o aporte financeiro necessário para que a indústria cinematográfica se desenvolvesse na URSS, cujo crescimento fora ainda mais incentivado pelos bons resultados da Nova Política Econômica (NEP) (Carvalho, 2011).

Ao longo dos anos 1920, o cinema da União cresceu consideravelmente. Com roteiros inovadores e cativantes, produzidos no seio do característico modernismo soviético, os filmes feitos à época tinham temáticas variadas,

ainda que recorrentemente buscassem retratar a vida cotidiana dos habitantes da URSS e de alguma forma exaltar os benefícios trazidos pelo comunismo. Produções educativas também eram muito comuns, sempre voltadas à construção de um senso de unidade entre a população (Carvalho, 2011). Pode-se afirmar que, ainda que tivesse planos de internacionalização, o cinema soviético, nesse momento, tinha como propósito principal construir uma identidade comum no seio dos diferentes povos que compunham o Estado, sendo seu consumo voltado predominantemente para o público doméstico. Por essas e outras razões, ainda que a URSS começasse a se desenvolver como uma grande nação produtora de filmes, encontrava dificuldades para alcançar a repercussão internacional da qual Hollywood gozava.

A Segunda Guerra Mundial e seu prelúdio alteram razoavelmente o cenário aqui exposto tanto para o Ocidente quanto para o bloco comunista. As mudanças na política internacional que antecederam o conflito trouxeram à tona questões que culminaram em importantes mudanças no fazer cinematográfico. A ascensão do totalitarismo de extrema direita na Europa durante os anos 1930 era um indício do que o mundo viria a presenciar. Para os Estados Unidos, esse foi um momento em que era preciso conter reações adversas causadas pela Grande Depressão de 1929, entre elas a ascensão do fascismo, a ameaça à liberal-democracia estadunidense e a redução da capacidade de influência dos Estados Unidos sobre a Europa. Nesse ínterim, Franklin Delano Roosevelt (1933-1945) aumenta exponencialmente o envolvimento do Estado com Hollywood como forma de propagar o *New Deal* internacionalmente e recuperar a imagem positiva do *self-made man* e do sonho americano (Pereira, 2011).

Na esteira do governo Roosevelt, é criada, em 1940, a Secretaria de Informação de Guerra (OWI), órgão que tinha como função basilar controlar o que a população consumia acerca da guerra, desde notícias até filmes. Criava-se, portanto, uma simbiose entre cinema e governo com um objetivo único: promover uma imagem positiva dos Estados Unidos internacionalmente. Era também por meio da OWI que os Estados Unidos geriam projetos de aproximação de diversos Estados, como os latino-americanos, que ganhavam personagens da Walt Disney como forma de aproximação diplomática com vistas à criação de alianças estratégicas. Ao entrar na guerra ao lado dos Aliados, os

Estados Unidos usaram de todo o seu já sólido arsenal para produzir filmes que representassem e engrandecessem seu próprio esforço de guerra.

Para a URSS, os anos 1930 foram um período de profundas mudanças. A ameaça totalitarista que crescia na Europa e atemorizava o regime comunista levou a uma série de mudanças político-econômicas. Entre estas, o cinema não saiu ileso. Entendendo que era preciso, mais do que nunca, fazer com que as pessoas compreendessem o valor do sistema comunista. Assim, os filmes passam a ter outro tom, agora muito mais afeito ao realismo soviético e muito mais claramente direcionados à produção de enredos pró-regime (Franciscon, 2013). A criação de um senso de unidade já não era o centro das produções cinematográficas. As películas agora deveriam sinalizar a estabilidade do Partido, a superioridade da União e a perspectiva positiva de futuro que a URSS representava. Assim, o governo aumentou o grau de controle sobre a produção cinematográfica nacional com o intuito de garantir o êxito dos objetivos estatais. Essa agenda se aprofunda com a entrada da URSS na Segunda Guerra Mundial, momento em que o esforço de guerra soviético se torna o centro inquestionável de toda a produção. Nesse contexto, a grandeza do esforço de guerra comunista e a magnitude do perigo representado pelo inimigo nazista eram temas recorrentemente utilizados na tentativa de legitimar a decisão pela participação no conflito, tornando-a inquestionável e desejada (Dias, 2021). Se considerarmos o fato de que a URSS foi o país aliado que mais mobilizou tropas e que mais contabilizou baixas, entenderemos como, para a União, a justificativa do sacrifício humano envolvido na Grande Guerra Patriótica era mais urgente que em qualquer outro Estado.

Ainda que ambos, Estados Unidos e URSS, tenham se dedicado às suas respectivas produções cinematográficas durante o andamento da Segunda Guerra Mundial, e ainda que ambos o fizessem com propósitos estratégicos, é imperativo salientar que a indústria norte-americana de cinema continuava à frente da capacidade de produção e de disseminação da soviética. Tal cenário se justifica não somente pelo assimétrico nível de desenvolvimento cinematográfico já tratado anteriormente, mas, também, pelos próprios custos envolvidos no conflito. Enquanto os Estados Unidos permaneciam geograficamente seguros, afastados do teatro principal de guerra, a URSS tinha receios muito mais latentes, evidenciados pela sua própria localização, o que justificou um

investimento financeiro, militar e humano muito mais significativo. A URSS direcionou aproximadamente 192% de seu de seu produto interno bruto ao conflito, enquanto os Estados Unidos investiram cerca de 33% de seu PIB (Harrison, 2000). O cinema, assim, ainda que fosse uma pasta relevante para ambos, ocupava lugares diferentes no índice de investimentos de cada Estado, fato que permitiu aos Estados Unidos manter sua liderança na exportação mundial de produções audiovisuais.

### *O cinema na Guerra Fria*

O período da Guerra Fria foi marcado por uma intensa polarização ideológica que se refletiu diretamente nas produções cinematográficas tanto do Ocidente quanto da URSS. Nesse ínterim, a Segunda Guerra Mundial, embora já findada, continuou a ser tema de interesse do cinema internacional. Da parte estadunidense, o contexto representou uma oportunidade para consolidar a hegemonia norte-americana em meio à bipolaridade da ordem mundial. Agora, era preciso que os Estados Unidos conseguissem não somente manter o poder a eles concedidos pelo fim da guerra e por uma Europa arrasada, mas também expandi-lo com vistas a enfrentar o crescimento do bloco soviético. Nesse contexto, algumas grandes estratégias podem ser enfatizadas: a criação de políticas de investimento e reconstrução político-financeira, como o Plano Marshall, destinado à Europa, e o Plano Colombo, destinado à Ásia, e investimentos em *soft power*, isto é, em mecanismos culturais e ideacionais que garantissem maior identificação de países com o bloco liderado pelos Estados Unidos. O cinema, assim, mantinha seu *status* de recurso estatal primordial. Com a disseminação de obras que enaltecessem a grandeza e a superioridade estadunidense, seria mais fácil convencer indivíduos e Estados que a opção pelo bloco capitalista era a chave para um futuro próspero.

O embate ideológico, portanto, foi levado às telas de diversas formas. Das muitas maneiras usadas pelos Estados Unidos para destacarem suas qualidades perante sua contraparte, a memória da Segunda Guerra Mundial foi uma opção popular. Não se tratava, porém, de desqualificar a contribuição soviética, mas de diminuir a relevância desta perante a norte-americana. O desempenho das tropas estadunidenses é, assim, retratado como fundamental

para a vitória contra o nazismo, tendo como pano de fundo a superioridade estratégica, moral e tecnológica dos Estados Unidos. A despeito da magnitude das perdas humanas e da contribuição da URSS em batalhas definidoras, como as de Kursk e Stalingrado, o cinema *yankee* sugere que a vitória sobre o Eixo foi garantida por outros episódios, como o desembarque na Normandia, e pela qualidade de seus soldados, apresentados como oficiais incrivelmente superiores a quaisquer outros. É na esteira dessa narrativa que grandes produções foram feitas, como *A ponte do rio Kwai* (1957), *O mais longo dos dias* (1962), *Patton – Rebelde ou herói* (1970) e *Uma ponte longe demais* (1977). Estas contabilizam uma longa lista de premiações, sugerindo ampla aceitação do público internacional e, por conseguinte, êxito nas intenções de divulgação da narrativa estadunidense.

Em *O mais longo dos dias* (1962), o enredo se concentra no desembarque da Normandia, a famosa operação Overlord, na qual os soldados norte-americanos são destacados como heróis, enfrentando enormes desafios e realizando feitos extraordinários. O filme transmite a ideia de que os Estados Unidos desempenharam um papel crítico na virada da guerra, simbolizando sua liderança no esforço aliado contra o nazismo. Por outro lado, em *Uma ponte longe demais* (1977), o foco recai sobre a falha estratégica na tentativa de liberação de grandes áreas na Europa durante a Segunda Guerra, mas, mesmo nesse contexto, os heróis são, em grande parte, os soldados norte-americanos, que são retratados como indivíduos que enfrentam situações extremas em nome de um bem maior. Embora o filme se concentre em uma operação fracassada, ele ainda destaca o sacrifício e a coragem dos soldados dos Estados Unidos, reforçando a imagem de sua importância central no conflito.

Em *Patton – Rebelde ou herói* (1970), temos o retrato do famoso general norte-americano George S. Patton, cujas decisões durante a campanha na Europa e sua personalidade controversa foram interpretadas como exemplares da liderança norte-americana durante a guerra. O filme não só exalta as vitórias do exército dos Estados Unidos, mas também apresenta Patton como o líder indiscutível, simbolizando a força e a superioridade militar norte-americana em contraste com os outros líderes aliados. Por fim, *A ponte do rio Kwai* (1957), embora tenha um foco maior nos prisioneiros britânicos, também inclui a participação significativa de soldados norte-americanos na luta

contra o exército japonês. O filme explora o heroísmo e a resistência diante de adversidades extremas, associando os Estados Unidos à luta pela liberdade e pela resistência à opressão, especialmente no contexto da guerra no Pacífico. Esses filmes, em conjunto, ajudaram a construir uma narrativa de vitória e de superioridade norte-americana durante a Guerra Fria, reforçando a ideia de que os Estados Unidos não apenas desempenharam um papel essencial na vitória contra o Eixo, mas também que estavam moralmente e estrategicamente acima das demais potências.

Outra estratégia adotada pelos Estados Unidos também durante a Guerra Fria foi a produção de “filmes de guerra” que não diretamente tratavam da Segunda Guerra Mundial, mas que corroboravam a ideia de superioridade estadunidense. Nesse contexto, destacamos títulos como *O franco atirador* (1978), *Reds* (1981), *A caçada ao Outubro Vermelho* (1990) e, claro, toda a série *Rambo*, iniciada nos anos 1980 e continuada até 2019. Com essas produções, esperava-se corroborar a grandeza estadunidense em diferentes níveis, o que, somada às narrativas acerca da participação de Washington na guerra, reforçava a noção de superioridade pretendida. Com *A caçada ao Outubro Vermelho* (1990), por exemplo, temos um enredo que narra a história de um submarino soviético tentando desertar para os Estados Unidos, reforçando a ideia de superioridade moral e tecnológica norte-americana, enquanto retrata o sistema soviético como opressivo e instável. Já em *Reds* (1981), temos um retrato dos primeiros anos da Revolução Russa. Ao focar nas decepções do jornalista norte-americano John Reed com a realidade do episódio, o filme contribui para uma narrativa que questiona os ideais e as práticas do comunismo soviético. Por sua vez, *O franco atirador* (1978) retrata as duras consequências da Guerra do Vietnã e é uma reflexão sobre o papel dos Estados Unidos na luta contra o comunismo. A película mostra como os soldados norte-americanos enfrentaram condições extremas em um dos conflitos mais intensos da Guerra Fria. Por fim, os clássicos títulos da franquia *Rambo*, para consumo de massa, reforçavam o arquétipo de heroísmo estadunidense.

Esses filmes, ainda não diretamente relacionados à Segunda Guerra Mundial, ajudaram a criar um contexto no qual o público ocidental tendia a ver a URSS com desconfiança e ceticismo. Somado a isso, é importante considerar o papel de líderes políticos e da mídia ocidentais, que, no pós-guerra, em

muito buscaram abalar a imagem soviética a partir de constantes lembretes acerca do pacto nazi-soviético firmado por Molotov e Ribbentrop (Oliveira, 2010). Sobrepostos esses elementos, há, durante a Guerra Fria, uma (re)construção discursiva sobre os eventos da Segunda Guerra Mundial que potencialmente criaram as bases para uma alteração da percepção do papel da URSS na guerra, alimentando então uma espécie de revisionismo histórico que perdura até os dias atuais.

Em contraste, o cinema soviético do período da Guerra Fria focava intensamente na experiência da Grande Guerra Patriótica. Nesse ínterim, os filmes geralmente enfatizavam o heroísmo e o sacrifício do povo soviético, reforçando a narrativa de que a URSS desempenhou um papel crucial e decisivo na derrota do nazismo. Ademais, o cinema da União buscava demonstrar a superioridade moral e o sacrifício coletivo do povo soviético, reafirmando não somente a importância decisiva da URSS na vitória contra o Eixo, mas também enfatizando o viés ético e moral do Estado. Essa estratégia, para além de posicionar o bloco comunista como grande potência da época, buscava também fazer frente a narrativas ocidentais que insistiam em sugerir que os acordos Ribbentrop-Molotov apontavam para uma possível cumplicidade entre os regimes nazista e comunista. Portanto, para além de mitigar o revisionismo histórico que estava sendo promovido por filmes e discursos ocidentais, as produções soviéticas da Guerra Fria buscavam também garantir o reconhecimento de sua contribuição na luta contra o nazismo e sua absoluta oposição ao fascismo em suas muitas formas.

Nesse sentido, muitas obras podem nos ajudar a elucidar e qualificar a forma com que tais objetivos foram buscados. *Vá e veja* (1985), dirigido por Elem Klimov, é um exemplo poderoso. O filme retrata de forma brutal e realista a experiência de um jovem *partisan* bielorrusso durante a invasão nazista. A obra é notável por sua representação gráfica do horror da guerra e da resistência heroica do povo soviético, contribuindo para uma narrativa que enfatiza o imenso sacrifício da URSS na luta contra o fascismo. Outro filme significativo é *A balada do soldado* (1959), de Grigori Chukhrai, obra que continuou a influenciar a percepção soviética sobre a Grande Guerra Patriótica durante a Guerra Fria. Nela, somos apresentados a uma visão mais humanista da Grande Guerra, focando na jornada de um jovem soldado soviético, mas

ainda assim reforçando a ideia do sacrifício coletivo e da importância da contribuição comunista para a vitória contra o nazismo. Esses filmes não apenas celebravam o heroísmo e o sacrifício do povo soviético, mas também serviam como um contraponto às narrativas ocidentais que tendiam a minimizar o papel da URSS na guerra. Em *O destino de um homem* (1959), de Sergei Bondarchuk, o foco no sofrimento e na resistência do soldado soviético enfatiza o heroísmo individual dos combatentes no contexto da luta coletiva contra o nazismo. Esse filme retrata a história de um homem que, após perder sua família na guerra, encontra uma nova chance de lutar na linha de frente, sendo um símbolo do sacrifício pessoal em nome da pátria.

Outro filme significativo é *A queda de Berlim* (1950), que transmite a ideia de que a URSS foi a principal responsável pela derrota do nazismo, exaltando o heroísmo das tropas soviéticas e a liderança de Stalin. O título também segue uma linha de grande propaganda de guerra, tentando reforçar o poder do regime soviético, mostrando a força moral e militar do Exército Vermelho e exaltando seu sacrifício e coragem, ao mesmo tempo que retrata o nazismo como a força do mal a ser derrotada pela luta coletiva do povo soviético. Essa obra em particular foi razoavelmente bem recebida pela crítica soviética e ocidental na época de seu lançamento, porém mais recentemente tem sido criticada por especialistas europeus e estadunidenses por trazer uma narrativa excessivamente centrada na URSS.

No campo dos filmes mais intimistas, *Eles lutaram pela pátria* (1975), de Sergei Bondarchuk, é digno de destaque, ao retratar os impactos psicológicos da guerra sobre os soldados comunistas. A obra segue um grupo de soldados do Exército Vermelho revelando os efeitos devastadores da guerra sobre a mente e o espírito dos combatentes. O filme destaca o desgaste mental e emocional dos personagens, mostrando os sacrifícios pessoais e a luta soviética para manter a humanidade em meio ao caos da guerra. Por fim, *Libertação* (1970-1971), série de cinco filmes dirigida por Yuri Ozerov, é um exemplo claro de um épico cinematográfico soviético que visa ilustrar a grandeza do Exército Vermelho durante as campanhas militares de libertação na Europa Oriental. A série coloca as forças soviéticas como as protagonistas do confronto final contra o Eixo, reforçando o papel essencial da URSS na vitória decisiva sobre a Alemanha de Hitler.

Sua produção foi um marco da cinematografia soviética, buscando consolidar a visão de que a URSS garantiu, a duras custas, a libertação de vários países ocupados pelos nazistas. Esses filmes não apenas celebravam o heroísmo de um povo, mas também eram parte de um esforço contínuo para manter viva a memória da Grande Guerra Patriótica como um dos pilares da identidade soviética. Enquanto o cinema ocidental, por meio de suas narrativas de superioridade tecnológica e moral dos Estados Unidos, procurava reafirmar seu domínio cultural e político no mundo, o cinema soviético fazia o oposto: ao focar no sacrifício, na resistência e na importância histórica da URSS, buscava reforçar o orgulho nacional e a legitimidade do regime soviético na luta contra o fascismo.

Por fim, a comparação da popularidade internacional entre os filmes aqui mencionados revela diferenças significativas no alcance e no impacto das produções soviética e ocidental. Enquanto os filmes de Hollywood, como *A ponte do rio Kwai* (1957), *O mais longo dos dias* (1962) e *Patton – Rebelde ou herói* (1970), gozavam de uma infraestrutura de distribuição global robusta, permitindo que suas narrativas chegassem a um público vasto e diversificado, os filmes soviéticos enfrentavam barreiras políticas e logísticas que restringiam sua difusão fora do bloco socialista. A indústria cinematográfica dos Estados Unidos, com seu domínio das bilheterias internacionais e sua capacidade de ser reconhecida nas principais premiações, conseguiu facilmente consolidar sua narrativa, cumprindo assim seu objetivo de moldar a memória coletiva mundial durante a Guerra Fria.

Já os filmes soviéticos, como *O destino de um homem* (1959) e *Vá e veja* (1985), apesar de seu valor artístico e histórico, só começaram a ser mais reconhecidos globalmente após o fim da Guerra Fria, quando a distribuição e o interesse internacional por essas produções cresceram (Dick, 2016). Dessa forma, enquanto os filmes ocidentais foram amplamente bem-sucedidos em alcançar seu público-alvo e promover a narrativa de um protagonismo norte-americano na guerra, o cinema soviético teve sucesso em reforçar o orgulho nacional e a memória histórica dentro da URSS, mas seu alcance global foi significativamente mais restrito, principalmente durante o período da Guerra Fria. No entanto, a disparidade nas representações cinematográficas contribuiu significativamente para a formação de memórias coletivas divergentes sobre o papel da URSS na guerra.

## *O cinema pós-Guerra Fria e a revisão das narrativas*

O fim da Guerra Fria e o colapso da URSS trouxe mudanças importantes nas abordagens cinematográficas sobre a Segunda Guerra Mundial. O período que segue após a queda do muro de Berlim viu o surgimento de narrativas mais timidamente nuançadas no que diz respeito à retratação da participação dos Estados envolvidos no conflito, tanto da parte do Ocidente quanto da Rússia pós-soviética. Em Hollywood, podemos notar um esboço de reconhecimento mais explícito da contribuição soviética para a vitória na Segunda Guerra Mundial. *Círculo de fogo* (2001), dirigido por Jean-Jacques Annaud, é um exemplo dessa mudança. O filme, que retrata a Batalha de Stalingrado, apresenta uma visão mais equilibrada do esforço de guerra soviético, reconhecendo, ainda que não de forma hiperbólica, o heroísmo e o sacrifício dos soldados russos. *Corações de ferro* (2014), dirigido por David Ayer, embora centrado em uma unidade de tanque norte-americana, faz referências à presença soviética na frente oriental, reconhecendo implicitamente a escala do esforço de guerra soviético.

Ainda que esses títulos indiquem mudanças, é importante dimensionar a expressividade dessa subversão. Sim, esses e outros filmes narram de forma mais aberta algumas das contribuições soviéticas à vitória dos Aliados, mas sempre à sombra dos feitos ocidentais. Estes, sim, são o eixo central do roteiro, revelando a manutenção de uma narrativa essencialmente atracada aos antigos arquétipos de superioridade estadunidense e ocidental. Uma breve análise dos principais filmes de guerra do período revela essa situação. *A lista de Schindler* (1993), *A vida é bela* (1997), *O resgate do soldado Ryan* (1998), *Além da linha vermelha* (1998), *Até o último homem* (2016), *Greyhound – Na mira do inimigo* (2020) e muitos outros títulos revelam a manutenção dos discursos forjados no seio da Guerra Fria, que agora são reproduzidos com roupagens ligeiramente diferentes, atualizadas a fim de garantir maior aderência ao público contemporâneo.

Em *O resgate do soldado Ryan* (1998), filme vencedor de cinco Oscar, o enredo segue um grupo de soldados norte-americanos em uma missão para resgatar o soldado James Ryan, e a trama foca no heroísmo e no sacrifício destes militares. O filme transmite a ideia de que os Estados Unidos desempenharam

um papel fundamental e corajoso no conflito, com um foco especial na bravura dos soldados norte-americanos e sua liderança na luta contra os nazistas. *Além da linha vermelha* (1998), que acumulou sete indicações ao Oscar, enfatiza a experiência dos soldados norte-americanos na Batalha de Guadalcanal, no Pacífico, e a coragem e o sofrimento no combate.

A narrativa busca explorar temas mais amplos, como os dilemas morais e existenciais dos soldados, mas, de forma indireta, mostra os estadunidenses como protagonistas que enfrentam as adversidades do conflito de maneira heroica. *Até o último homem* (2016) coloca os combatentes dos Estados Unidos em um papel central, destacando o valor e a bravura do Estado mesmo na ausência de armas. A história do pacifista Doss, que, sem disparar uma única bala, salva dezenas de soldados, torna-se uma narrativa de heroísmo que celebra o caráter e a coragem dos norte-americanos durante a Segunda Guerra Mundial. *Greyhound – Na mira do inimigo* (2020), estrelado por Tom Hanks, foca o Capitão Ernest Krause liderando um comboio de navios aliados durante a Batalha do Atlântico. O filme exalta as habilidades táticas e a liderança de Krause, representando os Estados Unidos como uma nação fundamental na luta contra os submarinos alemães e, mais amplamente, na vitória sobre o Eixo.

Já títulos como *A lista de Schindler* (1993) e *A vida é bela* (1997), embora não tenham como eixo narrativo principal a ação estadunidense, servem ao propósito de reafirmação do discurso geral de superioridade da participação dos Estados Unidos de formas indiretas, mas poderosas. O primeiro título, nome incontornável do cinema mundial com sete Oscar, apresenta, em suas cenas finais, soldados norte-americanos chegando para libertar os sobreviventes, sinalizando a vitória dos Aliados sobre os nazistas. Embora o filme narre o avanço das tropas soviéticas, são os Estados Unidos, não a URSS, que ocupam a posição de “libertadores”. A cena reforça a ideia de que, no fim das contas, a intervenção norte-americana foi decisiva para a o fim do ciclo de opressão que os judeus e outros prisioneiros viveram.

O segundo título, também mundialmente aclamado, com três Oscar, assemelha-se ao anterior. Ao final, quando o campo de concentração em que o protagonista e sua família se encontravam é finalmente invadido pelas tropas aliadas, soldados estadunidenses aparecem como os libertadores dos

sobreviventes. A cena é uma das últimas do filme e mostra a vinda dos soldados que, com sua chegada, trazem a libertação e o fim da opressão nazista. Essa representação de heroísmo em uma película italiana não somente reforça, mais uma vez, o papel dos Estados Unidos no conflito, mas também demonstra a força da participação *yankee* na guerra perante o imaginário coletivo. Todos esses filmes, para além dos temas em que se inserem, compartilham ainda outras características importantes que justificam sua presença no presente capítulo: contabilizam expressivas indicações e vitórias em grandes premiações internacionais, sendo por isso ainda hoje considerados grandes clássicos do cinema de guerra mundial, e cifras – todos arrecadaram milhões de dólares em bilheteria.

Somados a esses títulos, temos ainda toda uma filmografia que, ainda que não atrelada à Segunda Guerra Mundial, contribui em muito com a perpetuação, e quiçá com o aprofundamento, de uma imagem geral de superioridade militar estadunidense. Nesse cenário, destacamos as muitas obras em que os Estados Unidos, ou seus cidadãos, salvam o mundo inteiro. *Blockbusters* como toda a franquia *Os vingadores*, da Marvel, *Independence day* (1996), *Armageddon* (1998), *O dia depois de amanhã* (2004), *Guerra mundial Z* (2013) e muitos outros garantem a sobrevivência, e a remodelação, de uma ideia constante: os Estados Unidos são, e sempre foram, o país mais poderoso do mundo. Em um cenário em que as gerações existentes não experienciaram a Segunda Guerra Mundial em primeira mão, a legitimação de um estereótipo de grandeza e poder tem uma capacidade palpável de moldar como a sociedade contemporânea lida com memórias de eventos passados. Imbuídas em um contexto ideacional coletivo que credita aos Estados Unidos uma posição de liderança militar e estratégica quase imemorável, as gerações do pós-Guerra Fria têm seus mecanismos de (re)memoração do passado coletivo condicionados a supervalorizar a participação estadunidense na Segunda Guerra Mundial.

A Rússia pós-soviética, por outro lado, experienciou, após a queda da URSS, um período de renovado interesse pela Grande Guerra Patriótica. Esta sempre ocupou um lugar central no imaginário coletivo soviético, mas, após 1991, as novas produções cinematográficas buscaram reexaminar esse legado em um contexto mais amplo e diverso, muitas vezes com uma perspectiva

mais complexa e multifacetada. Filmes como *A resistência* (2010) destacam a brutalidade do cerco que envolveu a fortaleza de Brest, um dos primeiros grandes confrontos na invasão nazista da URSS. Esse filme é uma tentativa de perpetuar a memória da resistência comunista, não só em sua luta heroica, mas também abordando as dificuldades e tragédias humanas nela contidas, reforçando o sacrifício soviético, mas sem cair em um heroísmo unidimensional. Embora não tenha sido amplamente premiado fora da Rússia, a produção teve grande impacto local, tornando-se um filme de referência no país. Outro título importante, *Stalingrad* (2013) é uma superprodução russa que retrata a importante batalha com efeitos visuais impressionantes e um forte apelo emocional. Embora mantenha muitos elementos da narrativa soviética tradicional sobre a guerra, o filme também incorpora elementos mais modernos de produção cinematográfica, visando atrair um público internacional além do russo.

Em *Batalha de Sevastopol* (2015), acompanhamos a vida da atiradora de elite soviética Lyudmila Pavlichenko, grande heroína não fictícia do Exército Vermelho. A produção foca a coragem e a habilidade de Pavlichenko, que matou mais de trezentos inimigos no conflito, sobretudo durante a invasão nazista da Crimeia, e apresenta a mulher como uma heroína central, destacando o papel fundamental das tropas soviéticas no enfrentamento do Eixo. Ao apresentar uma figura feminina como protagonista em uma guerra tão brutal, *Batalha de Sevastopol* reforça a ideia de que a URSS, além de desempenhar um papel fundamental na derrota dos nazistas, também foi responsável por desenvolver uma grande variedade de figuras icônicas que lutaram heroicamente pela sobrevivência e pela liberdade de sua nação.

*T-34 - O monstro de metal* (2019), por outro lado, é um filme de ação de guerra que mistura história com elementos de ficção. A trama gira em torno de um soldado soviético que, após ser capturado pelos nazistas e ser forçado a lutar em um campo de concentração como prisioneiro, utiliza um tanque T-34 para escapar da prisão. O filme busca não só retratar a coragem e os feitos heroicos dos soldados soviéticos durante a guerra, mas também exaltar a resistência comunista contra a opressão nazista. O tanque T-34, um dos principais símbolos da força militar da URSS durante a Segunda Guerra Mundial, é central à narrativa, e o filme enfatiza o poder de fogo e a engenhosidade do *design* militar soviético.

Assim como Hollywood, o cinema russo contemporâneo também busca construir consensos coletivos acerca de sua primazia militar para além de sua atuação na Grande Guerra Patriótica. Nesse sentido, o filme *9ª Companhia* (2005) se destaca na medida em que aborda a resistência e a coragem dos soldados soviéticos em tempos de grandes dificuldades com base nos eventos da Guerra do Afeganistão. A obra foi bem-sucedida comercialmente, com grande bilheteria e várias indicações a prêmios locais, evidenciando a continuidade do tema em grande parte do cinema russo contemporâneo.

Embora esses filmes se refiram principalmente à experiência soviética, é inegável que sua recepção internacional ainda se dá de forma diferenciada em comparação com as grandes produções de Hollywood, que dominam o mercado global. Filmes russos, especialmente os mais voltados para o público local, raramente alcançam a mesma aceitação universal. Mesmo assim, títulos como *A resistência* (2010) são amplamente respeitados por sua acuracidade histórica e pela capacidade de transmitir a brutalidade e o sofrimento do povo soviético durante a guerra. Já filmes mais recentes, como *Stalingrad* (2013), apesar de sua grandiosidade e investimento, não conseguiram capturar uma audiência internacional tão expressiva quanto seus equivalentes ocidentais, embora ainda estejam presentes em premiações e festivais, principalmente na Rússia e em países com forte presença de diásporas russas.

Já em termos de bilheterias, a Rússia ainda enfrenta dificuldades para competir com os lucros dos *blockbusters* hollywoodianos, mas o sucesso doméstico dos títulos moscovitas aqui retratados indica um forte apelo dentro do contexto nacional, reforçando o poder da memória da Grande Guerra Patriótica na Rússia contemporânea. Ao mesmo tempo, a presença limitada de filmes russos nas grandes premiações internacionais sugere uma recepção crítica mais amparada em nichos do que uma verdadeira aceitação global.

### *Considerações finais*

O papel do cinema na construção da memória histórica sobre a Segunda Guerra Mundial vai além da mera representação de eventos. Filmes têm o poder de criar experiências emocionais e viscerais que podem ser mais

impactantes e memoráveis do que livros didáticos ou documentários. Eles oferecem uma forma de “memória prostética”, permitindo que o público experimente eventos históricos de maneira vicária, criando assim conexões emocionais com o passado. Além disso, a forma como o cinema retrata a vitória na Segunda Guerra Mundial tem implicações para a construção de identidades nacionais e de legitimidade política. Na Rússia contemporânea, por exemplo, a memória da Grande Guerra Patriótica continua sendo um pilar fundamental da nação e da legitimidade do Estado (Malinova, 2017), enquanto os Estados Unidos vêm buscando formas de reiterar sua posição de primazia global em um contexto de possível transição hegemônica.

Nesse contexto, a capacidade de modulação de mecanismos memorativos representa, para ambos, uma ferramenta de fazer político intimamente atrelada aos interesses estratégicos estatais. Dos muitos episódios passíveis de mobilização coletiva, a Segunda Guerra Mundial se destaca como um elemento comum a russos e norte-americanos. Para Moscou, diz respeito a toda uma estrutura estatal que se volta cada vez mais à recuperação de uma posição de poder internacional inquestionável perante todo o sistema internacional. Para Washington, integra um projeto mais amplo de reforço de uma imagem de “insuperabilidade”. No mais, as visões discrepantes acerca do reconhecimento e da rememoração das contribuições de cada lado (norte-americano e russo) na vitória sobre o nazismo indicam uma assimetria clara e potencialmente multivetorial, a favor da versão ocidental dos fatos.

Isso porque a análise dos filmes aqui retratados revela padrões distintos nas representações audiovisuais da Segunda Guerra Mundial. Enquanto as produções de Hollywood tendem a focar nas experiências e nas contribuições dos Aliados Ocidentais, muitas vezes relegando o papel da URSS a um segundo plano ou omitindo-o completamente, as produções soviéticas e russas enfatizam fortemente o papel central da URSS na derrota do nazismo, destacando batalhas como Stalingrado e a tomada de Berlim. Essa disparidade nas percepções pode ser atribuída a vários fatores, como, mas não apenas, os seguintes:

1. Domínio global de Hollywood: a indústria cinematográfica norte-americana tem alcance e influência incomparáveis, mais expressivos

que os do cinema soviético ou russo, o que permite que suas narrativas atinjam um público global;

2. Continuidade narrativa: enquanto os Estados Unidos mantiveram uma narrativa consistente ao longo das décadas, a dissolução da URSS impôs dificuldades temporárias na continuidade da narrativa soviética/russa, sobretudo no que diz respeito à fragilidade econômica e à incerteza política da Rússia do início dos anos 1990, o que limitou aportes mais expressivos no cinema nacional;
3. Simplificação histórica: a tendência do cinema, especialmente de Hollywood, de simplificar narrativas históricas complexas para torná-las mais palatáveis ao público em geral;
4. Contexto político pós-Guerra Fria: a posição dos Estados Unidos como superpotência global após o colapso da URSS reforçou seu poder de modelagem de narrativas históricas perante as diversas audiências do mundo.

## Referências

- Abel, M.; Umanath, S., Fairfield, B., Takahashi, M., Roediger, H. L., III, & Wertsch, J. V. (2019). Collective memories across 11 nations for World War II: Similarities and differences regarding the most important events. *Journal of Applied Research in Memory and Cognition*, 8, 178-188.
- Alves, J. do P., & Bussoletti, D. M. (2015). Reflexo e reinvenção da realidade: Quando o cinema encontra a guerra. *Revista Interamericana de Comunicação Midiática*, 14(28).
- Anderson, B. (2008). *Comunidades imaginadas: Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo* (Denise Bottman Trad.). Companhia das Letras.
- Angell, N. (2002). *A grande ilusão*. Editora da Universidade de Brasília
- Annakin, K., Marton, A., & Wicki, B. (Diretores). (1962). *O mais longo dos dias* [Filme]. 20th Century Fox.
- Annaud, J. J., & Schofield, J. D. (Diretores). (2001). *Círculo de fogo* [Filme]. Paramount Pictures.

- Attenborough, R. (Diretor). (1977). *Uma ponte longe demais* [Filme]. United Artists.
- Ayer, D. (Diretor). (2014). *Corações de ferro* [Filme]. Columbia Pictures.
- Baitello, N., Jr. (1997). *O animal que parou os relógios*. Annablume.
- Barreto, B. (Diretor). (1997). *O que é isso, companheiro?* [Filme]. O2 Filmes.
- Bay, M. (Diretor). (1998). *Armageddon* [Filme]. Walt Disney Pictures.
- Beatty, W. (Diretor). (1981). *Reds* [Filme]. Paramount Pictures.
- Benigni, R. (Diretor). (1997). *A vida é bela* [Filme]. Melampo Cinematografica.
- Bondarchuk, F. (Diretor). (2005). *9ª companhia* [Filme]. CTB.
- Bondarchuk, F. (Diretor). (2013). *Stalingrad* [Filme]. Central Partnership.
- Bondarchuk, S. (Diretor). (1959). *O destino de um homem* [Filme]. Mosfilm.
- Bondarchuk, S. (Diretor). (1975). *Eles lutaram pela pátria* [Filme]. União Soviética.
- Campbell, D. (1992). *Writing security: United States foreign policy and the politics of identity*. The University of Minnesota Press.
- Carnes, M. C. (1996). *Past imperfect: History according to the movies*. Henry Holt.
- Carvalho, D. (2011). Stalinismo, cultura e cinema na URSS. *Anais do vigésimo sexto simpósio nacional de história*. Anpuh.
- Castells, M. (2008). The new public sphere: Global civil society, communication networks, and global governance. *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, 616(1), 78-93.
- Chiaureli, M. (Diretor). (1950). *A queda de Berlim* [Filme]. União Soviética.
- Chukhrai, G. (Diretor). (1959). *A balada do soldado* [Filme]. Mosfilm.
- Cimino, M. (Diretor). (1978). *O franco atirador* [Filme]. Universal Pictures.
- Coppola, F. F. (Diretor). (1979). *Apocalypse now* [Filme]. American Zoetrope.
- Derrida, J. (1995). *A escritura e a diferença* (Maria Beatriz da Silva Trad.). Perspectiva.

- Dias, S. M. (2021, junho). O cinema nos países aliados: De seu surgimento à Segunda Guerra Mundial. *Revista História em Curso*.
- Dick, B. F. (2016). *The screen is red: Hollywood, communism, and the Cold War*. University Press of Mississippi, 2016.
- Emmerich, R. (Diretor). (1996). *Independence day* [Filme]. 20th Century Fox.
- Emmerich, R. (Diretor). (2004). *O dia depois de amanhã* [Filme]. 20th Century Fox.
- Ferreira, R. de M. (2015). Cinema, memória e ditadura civil-militar: Representações sobre as décadas de 1960 e 1970 nos filmes *O que é isso, companheiro?* e *Batismo de sangue*. *Revista Contemporânea*, 5(7), 1-26.
- Forster, M. (Diretor). (2013). *Guerra mundial Z* [Filme]. Paramount Pictures.
- Franciscon, M. W. (2013). A construção do herói no cinema soviético: Chapayev (1934) e Aleksa Dundic (1958). *sÆculum – Revista de História*, 28.
- Gibson, M. (Diretor). (2016). *Até o último homem* [Filme]. Lionsgate.
- Halbwachs, M. (1990). *A memória coletiva*. Vértice.
- Harrison, M. (Ed.). *The economics of World War II: Six great powers in international comparison*. Cambridge University Press, 2000.
- Keohane, R. (1988). International institutions: Two approaches. *International Studies Quarterly*: 32(4), 379-396.
- Klimov, E. (Diretor). (1985). *Vá e veja* [Filme]. Mosfilm.
- Kott, A. (Diretor). (2010). *A resistência* [Filme]. Central Partnership.
- Laclau, E.; Mouffe, C. (1985). *Hegemony and socialist strategy: Towards a radical democratic politics*. Verso.
- Lean, D. (Diretor). (1957). *A ponte do rio Kwai* [Filme]. Columbia Pictures.
- Malick, T. (Diretor). (1998). *Além da linha vermelha* [Filme]. 20th Century Fox.
- Malinova, O. (2017). Political uses of the Great Patriotic War in post-soviet Russia from Yeltsin to Putin. In J. Fedor, M. Kangaspuro, J. Lassila, & T. Zhurzhenko (Eds.), *War and memory in Russia, Ukraine and Belarus*. Palgrave Macmillan.

- Matta, J. P. R. (2008). Marcos histórico-estruturais da indústria cinematográfica: Hegemonia norte-americana e convergência audiovisual. *Anais do quarto encontro de estudos multidisciplinares em cultura*. Ufba.
- McTiernan, J. (Diretor). (1990). *A caçada ao Outubro Vermelho* [Filme]. Paramount Pictures.
- Mokritskiy, S. (Diretor). (2015). *Batalha de Sevastopol* [Filme]. Kinorob.
- Neumann, I. (2004). Beware of organicism: The narrative self of the State. *Review of International Studies*, 30, 259-267.
- Oliveira, D. (2010). O cinema e a Segunda Guerra Mundial no século XXI. *Anais do oitavo encontro nacional de história da mídia*.
- Ozerov, Y. (Diretor). (1970-1971). *Libertação* [Filme]. Mosfilm.
- Pereira, W. P. (2011). Cinema e política na era Roosevelt: O “American Dream” nos filmes de Frank Capra (1933-1945). *Anais do vigésimo sexto simpósio nacional de história*. Anpuh.
- Rezende, S. (Diretor). (2006). *Zuzu Angel*. [Filme]. Globo Filmes.
- Ringmar, E. (1996). On the ontological status of the State. *European Journal of International Relations*, 2(4), 439-466.
- Roediger, H. L., III, Abel, M., Umanath, S., & Wertsch, J. (2019). Competing national memories of World War II. *PNAS*, 116.
- Rosenstone, R. A. (2023). *History on film/film on history*. Routledge.
- Salles, W. (Diretor). (2024). *Ainda estou aqui*. RT Features.
- Schaffner, F. J. (Diretor). (1970). *Patton – Rebelde ou herói* [Filme]. 20th Century Fox.
- Schneider, A. (Diretor). (2020). *Greyhound – Na mira do inimigo* [Filme]. Apple TV+.
- Shepitko, L. (Diretora). (1977). *A ascensão* [Filme]. Mosfilm.
- Sidorov, A. (Diretor). (2019). *T-34 – O monstro de metal* [Filme]. Mars Media Entertainment.
- Sorlin, P. (2015). *Introduction à une sociologie du cinéma*. Klincksieck.

- Spielberg, S. (Diretor). (1993). *A lista de Schindler* [Filme]. Universal Pictures.
- Spielberg, S. (Diretor). (1998). *O resgate do soldado Ryan* [Filme]. Paramount Pictures.
- Stojanova, C. (2017). The great war: Cinema, propaganda, and the emancipation of film language. *Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies*, 14, 131-156.
- Waltz, K. N. (2004). *O homem, o Estado e a guerra: Uma análise teórica*. Martins Fontes.
- Weber, C. (1998). Performative States. *Millennium*, 27(1).
- Wendt, A. (1992). Anarchy is what states make of it: The social construction of power politics. *International Organization*, 46(2).



**Figura 9.1** – Pôster do filme soviético *Vá e Veja* (1985).

Fonte: Wikimedia Commons (domínio público).



**Figura 9.2** – Cena do filme *A Balada do Soldado* (1959), com os atores Zhanna Prokhorenko e Vladimir Ivashov.

Fonte: WikiMedia Commons (domínio público).



**Figura 9.3** – Cena do filme *Stalingrado* (2013).

Fonte: WikiMedia Commons (domínio público).