



REDE
TEMPO
BRASIL



Boletim do Tempo Presente - ISSN 1981-3384

Memórias, Cinema e Segunda Guerra Mundial

Francisco Diemerson de Sousa Pereira¹

Resumo: Este artigo busca discutir a relação das memórias sobre a Segunda Guerra Mundial na produção cultural dos Estados Unidos e do Reino Unido, especialmente como temática nos filmes lançados nas duas primeiras décadas do século XXI. Partindo da perspectiva que as memórias coletivas são elementos que interferem na construção dos documentos históricos e de que os filmes se tornam fonte de pesquisa, abordamos como essa construção é estabelecida e quais seus desdobramentos, incluindo também como a historiografia contemporânea discute a memória coletiva como elaboração de determinada sociedade e, portanto, com diversas possibilidades de significados e entendimentos.

Palavras-chave: Memórias; Cinema; Segunda Guerra Mundial.

Memories, Cinema and World War II

Abstract: This article seeks to discuss the relationship of memories about the Second World War in the cultural production of the United States and the United Kingdom, especially as a theme in films released in the first two decades of the 21st century. Starting from the perspective that collective memories are elements that interfere in the construction of historical documents and that films become a source of research, we approach how this construction is established and what its consequences are, also including how contemporary historiography discusses collective memory as an elaboration of a given society and, therefore, with different possibilities of meanings and understandings.

Keywords: Memories; Cinema; World War II.

PEREIRA, F. D. S.

Ao se discutir a relação da memória na produção fílmica, é possível entender que o cinema norte-americano e britânico têm sido provocados pelas lembranças da Segunda Guerra Mundial em suas respectivas sociedades, a discussão sobre memória coletiva e suas relações com a pesquisa histórica são essências para, primeiramente, conforme apontado por Barros^{II} não considerar a memória como um mero depósito de dados e informações relativas à coletividade/individualidade mas se entende sua função como fonte e objeto para historiografia.^{III}

Desta forma, a memória também é um elemento necessário na constituição da identidade dos grupos, vinculando lembranças e experiências individuais à uma narrativa coletiva, se constituindo como referencial para entendimento do passado e definição da sociedade em cada época, com suas tradições, historicidade e convivência dos sujeitos.

Na discussão que apontamos nesta pesquisa, a obra fílmica ao tratar da Segunda Guerra Mundial, é também produzida com uso das memórias coletivas da sociedade e, igualmente, se torna parte no processo de construção de novas narrativas para auxiliar a renovação destas mesmas memórias. Assim, mesmo uma obra que se posicione no presente estabelece estruturas de diálogo com o passado, “(...)à simultaneidade de todos os tempos e espaços prontamente acessíveis pelo presente.”^{IV}

Para essa análise, utilizamos os apontamos de Maurice Halbwachs^V, que discorre sobre os aspectos relacionados ao desenvolvimento da memória como mecanismo social e coletivo, além das questões trazidas por Andrea Huyssen^{VI}, ao tratar sobre a interferência da memória nos produtos culturais da sociedade. Ambos teóricos indicam que a memória, por ser tratar de um fenômeno complexo está em constante mutação e transformação por conta da própria sociedade que a produz.

Para intercalação entre memória e história, os trabalhos de Nora (1993), Pollack (1989), Jacques Le Goff (2010), Ricoeur (2007) e Barros (2007, 2011) são fundamentais para se compreender como a construção das análises históricas é afetada pelas mudanças de sentido e ao tratamento que damos à memórias nas constantes mudanças sociais.

Há diferenças importantes na forma que estes teóricos apresentam suas reflexões sobre a relação entre memória e história. Enquanto Halbwachs trata como dois campos distintos que se cruzam a partir dos costumes e tradições, Barros amplia essa perspectiva colocando que

A História e a Memória são duas maneiras de se recuperar o passado, mas se compõem de instâncias diferentes. A Historiografia moderna vale-se da Memória Coletiva e das Memórias Individuais como um dos seus recursos disponíveis para a produção do conhecimento historiográfico. Aqui há muitos outros recursos disponíveis à historiografia para além da memória. É assim que Memória e Historiografia parecem querer uma englobar a outra, anunciando seus infinitos de possibilidades, porém são instâncias bem distintas entre si. Estão em permanente interação, contudo não se confundem.^{VII}

Já Huyssen aponta que a memória está sujeita à interferência política e econômica com desdobramento na análise histórica, que se aproxima da posição de Ricoeur, que defende o cruzamento permanente entre os dois campos, com direcionamentos semelhantes. Nora e Le Goff, por sua vez, colocam que há um espelhamento total entre memória e história, porém, são conceitos aproximados que devem ser analisados com metodologias distintas. Sobre isso, Nora apresenta uma posição que elenca os principais questionamentos que se revelam quando se discute esses dois conceitos:

PEREIRA, F. D. S.

Memória e história: longe de serem sinônimas, tomamos consciência que tudo as opõem. A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e nesse sentido, está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, do inconsciente de suas deformações sucessivas, vulneráveis a todos os usos e manipulações, suscetíveis a longas latências e de repentinas revitalizações. A história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais. A memória é um fenômeno sempre atual, um lugar vivido no eterno presente; a história, uma representação do passado. Por ser afetiva e mágica, a memória se acomoda com detalhes que a confortam; ela se alimenta de lembranças vagas, telescópicas, globais ou flutuantes, particulares ou simbólicas, sensível a todas as transferências, cenas, censuras ou projeções. A história, como operação intelectual e laicizante, demanda análise e discurso crítico. A memória instala a lembrança no sagrado, a história a liberta, tornando-a sempre prosaica^{VIII}.

Esta variedade de conceitos é proveitosa no sentido de permitir ao pesquisador diferentes ferramentas para utilização diante de uma realidade cada vez mais crítica quando à forma que construímos, registramos, operamos e utilizamos a memória.

Um antigo ditado judeu afirma que “o segredo da redenção é a memória”^{IX}. Aplicado aos movimentos da contemporaneidade, a necessidade do registro marcante dos fatos, datas e mecanismos sociais dentro de agitadas redes sociais ou mídias diversas, a construção da memória sobre diferentes situações históricas que afetam sociedades, famílias e nações por tempos indeterminados se torna uma ação cotidiana e que merece estudo considerando, ainda a “complexa interseção de mudança tecnológica, mídia de massa e novos padrões de consumo, trabalho e mobilidade global.”^X

Nora^{XI} observa que a discussão sobre memória se relaciona com a criação dos arquivos, das comemorações, das efemérides nacionais, dos monumentos públicos, da exaltação dos heróis e, também, do esquecimento daquilo que não contribuirá com a construção social. Com isso, temos uma produção e guarda massivos de documentos, imagens, cores e sons, formando essa reserva para renovação da memória.

Nesta perspectiva, as dimensões da Segunda Guerra Mundial, por sua extensão, profundidade e desdobramentos, com um acervo de registros documentais, sonoros e imagéticos, estão sobremaneira enraizadas na cultura acadêmica e popular do século XX e atravessando para o presente século, principalmente e especialmente nos países que serviram como teatro de guerra dos conflitos entre o eixo fascista e as forças aliadas^{XII}.

As filmografias britânica e norte-americana apontam ao longo das últimas sete décadas se utilizou amplamente deste vistoso acervo, produzindo obras que apresentavam em seus enredos centralmente a Segunda Guerra ou, indiretamente, através do reuso de imagens e códigos que remetessem às rotinas militares e representações sociais do período do conflito.

Neste processo, a revisão e exploração de fatos específicos redesenhados ou reconstituídos, não obrigatoriamente vinculados ao rigor histórico, mas, pelo contrário, alterando a relação da memória com o tempo^{XIII} e permitindo serve como um elemento especial de condução dos traços de lembrança no imaginário popular, mas também serve como projeto político de construção de narrativas heroicas que possam evidenciar valores de um grupo ou de uma corrente sociopolítica^{XIV}.

Enquanto produtos de uma indústria, o cinema está vinculado às demandas comerciais e estéticas do seu tempo, o que permite discutir que as memórias, para uso nas obras fílmicas, são selecionadas de acordo com uma conotação socioeconômica determinada, buscando-se referenciar princípios de determinado momento histórico ou ainda destacar elementos que servem como basilares de uma identidade nacional.

PEREIRA, F. D. S.

A Segunda Guerra Mundial permaneceu, em boa parte do século XX e com continuidade neste século, como um dos mais marcantes eventos na história dos Estados Unidos e Reino Unido, e dentro de um processo de manutenção da memória sobre o conflito, diversas instituições e comemorações tratam de manter perenes sua presença na sociedade dos respectivos países.

Nos Estados Unidos, foram criados museus: *The National WWII Museum* (Nova Orleans, 1991); *National Museum of World War II Aviation* (Colorado Springs, 2012); *Pacific Aviation Museum Pearl Harbor* (Honolulu, 1999); *National Museum of the Pacific War* (Fredericksburg, 1983); memoriais: National World War II Memorial (Washington, 2004), *National D-Day Memorial* (Bedford, 2001), *The American Merchant Mariner's Memorial* (Manhattan, 1991), *Garden of Remembrance* (Seattle, 1998) e *West Coast World War II Memorial* (San Francisco, 1960), além de seções especiais no *National Archives* e em diversas Universidades norte-americanas.^{XV}

Também, junta-se à este aparato, o trabalho de instituições como a *World War II Foundation* e *Rockefeller Foundation*, que promovem ações anuais sobre a Segunda Guerra Mundial, além de celebrações regionais ou nacionais, em datas marcantes, como em 06 de junho de cada ano, quando se registra o desembarque na Normandia (1944) ou ainda o *Victory in Europe Day*^{XVI}, comemorado em 08 de maio, em homenagem ao fim da Guerra (1945).

No Reino Unido, existem mais de 50 memoriais e museus espalhados por diversas partes do seu território em diferentes continentes. Se destacam o *Battle of Britain Bunker* (Londres, 1958), as seções específicas do *Imperial War Museum* (Londres), como o *Churchill War Rooms* (1984) e o *Imperial War Museum Duxford* (1977), o *National Army Museum* (Londres, 1960), o *Royal Air Force Museum* (Londres, 1972). Dentre os memoriais, temos o *Women of World War II Memorial* (2005), o *Bomber Command Memorial* (2012), *National Submariners War Memorial* (1922/1948) e o *Armed Forces Memorial* (2007), além de programas de pesquisa e arquivo permanentes nas diversas universidades britânicas.

À semelhança dos Estados Unidos, anualmente o Reino Unido promove grandes celebrações nacionais nas datas de vitória das forças aliadas, com expressiva participação de vários setores da sociedade, em um movimento de criação de novos espaços sobre a Segunda Guerra Mundial ampliado a partir da década de 1980, quando “o foco parece ter-se deslocado dos futuros presentes para os passados presentes”.^{XVII}

Os avanços tecnológicos das últimas décadas, notadamente as primeiras do atual século, se somaram para ampliação daquilo que foi colocado como cultura memorial^{XVIII}, em uma realidade onde “não há dúvida de que o mundo está sendo musealizado e que todos nós representamos os nossos papéis neste processo^{XIX}” e portanto, instituições físicas, produção cultural e políticas governamentais são eixos deste processo na sociedade, como aponta Le Goff:

o documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham o poder. Só a análise do documento enquanto monumento permite à memória coletiva recuperá-lo e ao historiador usá-lo cientificamente, isto é, com pleno conhecimento de causa^{XX}

Se nas décadas imediatamente posteriores ao conflito existiu uma recomposição de vitoriosos e perdedores, de traidores e traídos ou de violentados e violentadores, buscando-se traçar territórios discursivos e políticos claramente, numa tentativa de, sem se criar um espírito de revanchismo mas de silenciar ou eliminar os resquícios ideológicos^{XXI} que foram motivadores das ações do governo nazista e seus congêneres, as décadas seguintes à queda do

PEREIRA, F. D. S.

muro de Berlim e ao esfacelamento do império soviético também vieram acompanhadas de uma busca pela materialização de uma educação memorial que mantivesse a claridade dos opostos: a civilização democrática vencedora e os inimigos derrotados^{XXII}.

Esta recomposição no período pós-conflito também se apresentou como processo de uso político da memória, com revisões e conclusões diferenciadas^{XXIII}. Henry Rousso, apresenta três consequências para isso: a criação de perspectivas alternativas ao passado em divergência à História nacional e às narrativas consolidadas; a importância das vítimas como sujeitos a serem ouvidos e com espaço para interferir na escrita da história e a criação de políticas públicas de revisão de passado e incentivo às ações reparatórias, homenagens ou reconhecimento público de erros^{XXIV}.

Portanto, nesta tentativa de ser entender passado e presente, o confronto entre as lembranças marcadas no cotidiano das pessoas, das cidades e das instituições e aquelas que deveriam ser devidamente selecionadas e mantidas se tornou um movimentador para uma série de processos culturais e comerciais, dentre eles o cinema em suas variáveis dimensões, como enfatiza Le Goff “a memória se tornou um dos objetos da sociedade de consumo que se vendem bem”.^{XXV}

Mesmo existindo um processo cotidiano de esquecimento, a memória não perdeu sua função central como elemento de coesão social e cultural de uma sociedade, da qual as identidades dependem e se manifestam. Se por um lado a “a memória é sempre transitória, notoriamente não confiável e passível de esquecimento; em suma, ela é humana e social”^{XXVI}, a lembrança é uma reconstituição do passado, que toma como empréstimo os dados atualizados do presente e as experiências e conclusões surgidas em diferentes épocas^{XXVII}.

Assim, é possível, também, discutir o funcionamento do uso das memórias sobre a Segunda Guerra Mundial na produção cinematográfica dos Estados Unidos e Reino Unido e como essa relação possibilitou a produção de narrativas para se apresentar versões e ideias sobre o conflito na história nacional dos referidos países, como, também, a consequente criação de novas formas de se posicionar quanto ao registro do passado, uma vez que

a memória teria deixado de ser uma função ativa do conjunto da sociedade para se tornar atributo de alguns. Ao invés de ser encontrada no próprio tecido social – no costume, na tradição - a memória tomaria forma em lugares determinados passando a depender de agentes especialmente dedicados à sua produção.^{XXVIII}

Com essa base, avançamos para discutir a relação do conceito de memória para que se possa estabelecer uma análise metodológica da produção cinematográfica dos Estados Unidos e Reino Unido e, por fim, se utilizar da metodologia da História Comparada para se discutir as variáveis e os mecanismos presentes nos referidos campos de produção cultural de cada país, apresentando como se desenhou, partir do uso e das reconstruções de memórias coletivas e individuais, a posição de cada sociedade sobre a conflito da Segunda Guerra Mundial e a representação destas na filmografia selecionada.

A filmografia das primeiras duas décadas do século XXI permite discutir como elementos como guerra, nacionalismo, estruturas de governo, democracia, forças militares, entre outros, se apresentam diferentemente nos filmes norte-americanos e britânicos, e como essa composição de temas funciona como uma representação da Segunda Guerra para as novas gerações, apontando pontos de vista políticos ou revisões históricas.

A memória coletiva é derivada das memórias individuais, quando estas se cruzam com lembranças, imagens e linguagens. Esse quadro é o que permite ao indivíduo desenvolva sua leitura própria do filme, e desta forma produza uma relação de construção e alteração da

PEREIRA, F. D. S.

memória coletiva, alimentando diferentes pontos de vistas e narrativas^{XXIX} e também a constituindo como objeto da história, uma vez que apesar de “essencialmente mítica, deformada, anacrônica, mas constitui o vivido dessa relação nunca acabada entre o presente e o passado”^{XXX}, podendo a história funcionar como mecanismo de retificação dos possíveis erros.^{XXXI}

As memórias não são fixadas. A materialidade de documentos, monumentos e registros por si servem como marcos discursivos que apontam norteamentos para conclusões e definições dos caminhos adotados pela comunidade^{XXXII}. A trajetória temporal redesenha a importância desta materialidade documental, permitindo que as gerações seguintes definam suas interações com elas a partir da forma que suas memórias se identificam com estas exterioridades simbólicas, considerando que

a memória, essa operação coletiva dos acontecimentos e das interpretações do passado que se quer salvaguardar, se integra, como vimos, em tentativas mais ou menos conscientes de definir e de reforçar sentimentos de pertencimento e fronteiras sociais entre coletividades de tamanhos diferentes: partidos, sindicatos, igrejas, aldeias, regiões, clãs, famílias, nações etc. (...) Manter a coesão interna e defender as fronteiras daquilo que um grupo tem em comum, em que se inclui o território (no caso de Estados), eis as duas funções essenciais da memória comum.”^{XXXIII}

O cinema, como produto cultural, ultrapassa a registro físico dos museus e memoriais de guerra para transpor uma barreira de temporalidade e espaço, permitindo^{XXXIV} que o redesenho das memórias coletivas ou pessoais atinjam novos direcionamentos, campos superiores de acesso e até mesmo provocações para se questionar conclusões que, até então, eram definitivas^{XXXV}.

Ao mesmo tempo, mesclados nos enredos e discursos, as memórias sobre a Guerra não necessariamente precisam estar fixadas dentro do que a historiografia definiu como cânone e ordem cronológica. Desta forma, ao se expor a dualidade de lembranças e memórias daquele momento de crise e se constituir uma narrativa que mescle com a lógica e o absurdo, afinal as artes ficam desalojadas de uma exigência formal, os produtos culturais também se tornam símbolos das utopias presentes nas sociedades que conviveram marcadamente e dolorosamente com os conflitos.

Conforme nos aponta Huysen^{XXXVI} esse entendimento também é percebido na dimensão de que os traumas nacionais adquirem diferentes formas de absorção e entendimento por parte da sociedade. A negação inicial do trágico e a necessidade de esquecimento serve como alentador para que se construam narrativas onde as partes que se consideram excessivamente doloridas sejam suprimidas em prol até de proteção própria ou de determinado grupo.

É a partir desta constituição que o status das memórias, agora como mecanismo globalizado e ampliado através das tecnologias e mídias, projeta-se como um elemento de reflexão sobre a função das instituições governamentais e suas serventias na manutenção das ideias nacionais e transnacionais^{XXXVII}. Na impossibilidade do funcionamento ideal destas instituições, as memórias servem como norteador ou catalisador de demandas diversas. Portanto, esse quadro nos possibilita também uma discussão sobre a posição dos traumas históricos e práticas na memória nacional a partir da metodologia comparada^{XXXVIII}.

A relação entre o cinema e o uso das memórias como elemento catalisador de questões da identidade nacional é uma problemática que exige uma análise do cinema enquanto mecanismo de entretenimento e, portanto, estabelecido dentro de um maquinário comercial, afinal o filme “representa-se algo, seja uma realidade percebida e interpretada, ou seja, um

PEREIRA, F. D. S.

mundo imaginário livremente criado^{XXXIX}. Portanto, traumas e demais questões emocionais ligadas aos conflitos presentes na formação de uma nação estarão comercializadas e neste fim o conteúdo histórico é limitado em prol do discurso dramático^{XL}.

Isso não invalida a constituição de cada filme como uma ferramenta de análise de seu próprio tempo. A sua realização é fruto justamente das demandas que se cruzam para repetir uma narrativa ou redirecioná-la para um foco especial. Quando Marion Zimmer Brandley^{XLI} lança sua obra *As Brumas de Avalon* (1982) faz uma significativa discussão sobre a problemática relação entre os antigos celtas e os novos cristãos que aportam na velha Albion através do romântico enredo em torno da mítica figura do Rei Arthur e sua Távola Redonda, porém, para isso, a autora se vale da narrativa a partir da ótica feminina. Toda uma série de mitos fundadores da nação bretã estão expostos nesta obra, unificados numa linha que, apesar de avocar a antiguidade, se firma como discurso para questionar a diversidade étnica e as posições sociopolíticas entre homens e mulheres.

Por outro lado, em *Rambo: First Blood* (1982)^{XLII}, acompanhamos o soldado norte-americano enfrentando os exércitos vietnamitas inimigos, sempre representados como torturadores e atrasados, serve como uma tentativa de aplacar uma incômoda memória de uma guerra perdida que causou crises políticas e agitações sociais^{XLIII}. Se na vida real a narrativa se revira em diversas análises que justifiquem motivações e possibilidades, a produção cinematográfica, com parco enredo, mas forte motivação simbólica produz uma contradição, uma memória reconstituída, um exemplo da relação entre cinema e política nos Estados Unidos, como aponta Carlos Cesar de Lima Veras.

A Segunda Guerra Mundial, como um complexo evento de variadas dimensões, que afetou estruturas sociais, estatais e culturais além da grande perda de vidas, se tornou um elemento firme na memória coletiva e nas narrativas que formaram valores e identidade dos Estados Unidos e Reino Unido no decorrer das últimas décadas.

Das celebrações solenes anuais em homenagem aos mortos da guerra aos edifícios e monumentos que registram feitos e eventos marcantes, da presença dos veteranos nos desfiles cívicos bem como de todo acervo documental, imagético, sonoro e afetivo que se cravou na geografia humana destas nações, o movimento de recomposição permanente do lugar da guerra na definição de suas posições globais e de explicar para sua comunidade e para as gerações futuras ações e reações que foram necessárias em tempos de crise.

Sobre isso, Pierre Nora^{XLIV} afirma que a história suspeita da memória e busca a todo custo destruí-la e recalá-la. Tal conclusão resulta da perspectiva de que, por sua capacidade de mutação e alteração, pela não fixação em um cânone definitivo e pela insurgência como movimento particular de determinado grupo social, a memória dialoga com a história, mas não está inteiramente a ela submetida.

A própria relação entre história e memória no exercício do historiador encontra-se como questão de análise metodológica e teórica, mas principalmente pela importância da gestão do passado e das memórias na constituição da sociedade ou de um grupo, e ainda, na combinação destes na formação de uma identidade nacional.

Marcia Pereira dos Santos dialoga^{XLV} que a gestão do passado pode se tornar um desafio caso seja encarada como mera legitimação da construção histórica elaborada por seus profissionais em busca do estabelecimento de uma verdade sólida. A imutabilidade do passado não possui garantia específica, mas o olhar sobre o passado, e nisso as memórias são funcionais, é vinculada à necessidade de definição das narrativas e descrições dos fatos exigidos pelo presente.

Portanto, a busca pela verdade não se torna um elemento inquestionável, mas é vinculada ao que está registrado em documentos e monumentos memoriais^{XLVI}, em sinais,

PEREIRA, F. D. S.

narrativas e discursos^{XLVII} e nos lugares de memória^{XLVIII} e que se tornam mecanismos de compreensão deste presente.

As discussões apresentadas pela historiografia focaram na compreensão de que as questões relacionadas à política e à cultura, enquanto elementos definidores de uma identidade coletiva ou social, se portavam como fluídas, afetando dinamicamente o homem em seu tempo e espaço. Disso podemos inferir, portanto, que a memória se sustenta como fonte da história justamente por se tornar um mecanismo de evidências, existências e resistências das relações sociais de determinado grupo.

Le Goff^{XLIX} aponta que há um poder de mudança na compreensão da posição da memória no ordenamento social. Esta função da memória se estrutura especialmente na definição de trajetórias sociopolíticas, contribuindo inclusive na construção das narrativas históricas nacionais, por exemplo.

O cinema, ao retratar a Segunda Guerra Mundial, é afetado pelas estruturas e narrativas históricas e memoriais, passando a representar o que está ligado ao passado/anterior numa disposição simbólica de ligação com o presente/agora, inclusive ajustando-se a comportamentos, hábitos e classificações econômicas^L. A cultura é resultado desta confluência de processos memoriais e simbólicos^{LI}, e daí surge sua dimensão coletiva e dinâmica, bem como a interação com as estruturas sociais de seu tempo.

O cinema, como elemento cultural, foi afetado por essa dinamicidade da produção e seu papel nesta exposição e divulgação de formas de se dialogar com memória e história está presente nos respectivos na filmografia de cada época, refletindo as tramas do presente e também lembranças grandiosas ou necessárias na organização social^{LII}.

A negação da memória retira do presente suas próprias referências ideologias, culturais e econômicas, e, portanto, a memória também possui uma dimensão própria: é política e fundamental na construção das identidades dos grupos, dos sujeitos e da coletividade nacional. Nas memórias individuais e coletivas estão alocados os sistemas de representação e de estruturas sociais que definem o conjunto social e que conferem sua identidade singular.

Os cruzamentos de memórias locais é justamente um mecanismo para entendimento do mundo social e os sentidos que estas memórias concedem ao entendimento da própria História. Isso significa que os efeitos de memórias individuais e memórias coletivas são fundamentais para que se possa traçar linhas que expliquem tanto caminhos tomados no desenvolvimento da uma identidade grupal ou regional como também direciona uma análise sobre os discursos presentes na produção cultural de cada época.

Na distinção entre “memória coletiva” e “memória histórica”, retorno ao Maurice Halbwachs^{LIII} que considera que toda memória pertencente a determinado indivíduo ou grupo é imediatamente histórica, especialmente aquelas resultantes da experiência pessoal ou aproximada de determinado fato.

Nesta mesma construção, Halbwachs aponta que a memória e a história discorrem além da historicidade do acontecimento, mas também são marcadas pela influência daquela situação na constituição social e para isso se busca uma combinação entre o registro histórico e as lembranças para se produzirem conclusões ou entendimentos próprios acerca dos fatos, sem obrigatoriamente se manter uma dependência com um passado, mas ajustando-se à realidade de onde é produzida e se movimenta, já que

a memória não tem alcance sobre os estados passados e não no-los restitui em sua realidade de outrora, senão em razão de que ela não os confunde entre si, nem com outros mais antigos ou mais recentes, isto é, ela toma seu ponto de apoio nas diferenças.^{LIV}”

PEREIRA, F. D. S.

Le Goff, em *História e Memória*, contribui com essa discussão apontando que “como o passado não é a história, mas o seu objeto, também a memória não é a história, mas um dos seus objetos e [...] um nível elementar de elaboração histórica.”^{LV} Essa perspectiva permite entender o uso da memória como presente em uma diversidade de dimensões sócio-políticas. Não sendo “a história” e portanto, não subordinada ao rigor da ciência, se torna parte de movimentos e produtos que se colocam como reflexões da história.

Se a História está sujeita à reformulação constante graças às recorrentes e necessárias releituras e reanálises de fatos, documentos, metodologias e fontes, o que não significa uma situação desconcertante ou incerta, pelo contrário, só reforça seu rigor científico enquanto instrumento catalizador de análises sociopolíticas e culturais, as memórias subvertem esta necessidade de reconsideração justamente por seu caráter fluido e inconstante, resultado que é da própria dinâmica de cada geração.

História e memória dialogam. As distinções estruturantes e metodológicas não eliminam as pontes estabelecidas entre os dois campos. Se Nora^{LV} afirma que há uma mutilação do caráter espontâneo da memória pelo controle metodológico e o rigor científico da História, há também de se considerar que elementos norteadores da pesquisa histórica estão vinculados aos movimentos resultantes do fluxo de memórias.

Isto, porém, não significa que a História é conglomerado de memórias. Barros^{LVI} aponta que gradualmente a memória foi considerada pela História como fonte e mecanismo de análise justamente pela complexidade e multiplicidade de sua constituição, pela interação com os fatos da vida social dos sujeitos ou ainda, como afirma Le Goff^{LVIII}, a memória coletiva está relacionada a partir dos “níveis em que o individual se enraíza no social e no coletivo (linguística, demografia, economia, biologia e cultura)” e ainda

Lugares topográficos, como os arquivos, as bibliotecas e os museus; lugares monumentais, como os cemitérios ou as arquiteturas; lugares simbólicos, como as comemorações, as peregrinações, os aniversários ou os emblemas; lugares funcionais, como os manuais, as autobiografias ou as associações: estes memoriais têm a sua história. Mas não podemos esquecer os verdadeiros lugares da história, aqueles onde se deve procurar, não a sua elaboração, não a produção, mas os criadores e os denominadores da memória coletiva: Estados, meios sociais e políticos, comunidades de experiências históricas ou de gerações, levadas a constituir os seus arquivos em função dos usos diferentes que fazem da memória.^{LIX}

Desta forma, a memória histórica surge como resultante do cruzamento de elementos referenciais do presente e do passado bem como um aporte para que se possa visualizar e dialogar com diferentes estruturas sociais e culturais.

Os teóricos que se dedicaram à esta discussão da memória enquanto fonte histórica debruçaram suas análises tanto na perspectiva da defesa do papel significativo a memória enquanto constituinte do processo histórico como também apresentam críticas importantes no que tange aos movimentos intangíveis da memória, que nem sempre permitem rigor na constituição da pesquisa histórica.

Conforme apontado por Barros^{LX}, Halbwachs discorre que o sentido da memória produzida coletivamente não está livre de descontinuidades, porém estas servem como processos de coesão logo suplantados e “*disfarçáveis em continuidade. Deste modo, ela (memória coletiva), assegura a sensação humana e social de unidade e permite que se atravessem mesmo os períodos históricos mais transformadores.*”

PEREIRA, F. D. S.

Retornando a Le Goff^{LXI}, se entende que o papel da memória é permitir a classificação e legitimação na construção da história, auxiliando o desenvolvimento e os encaminhamentos dos percursos das sociedades e de seus sujeitos, portanto possui uma função central como modeladora das identidades, tanto coletivas quanto individuais^{LXII}, bem como o destaque aos fatos considerados fundadores de um povo ou nação e que permanecem ressaltados através dos movimentos convergentes: o registro histórico e as memórias marcantes^{LXIII}.

O cruzamento entre memória e história, em determinado momento, se torna cristalino quando se dá a preocupação do seu registro através dos mais variados mecanismos, conforme apontado em Barros^{LXIV}. O cinema, da está justamente neste ponto de inflexão, permitindo que os registros históricos ou da memória transpostos para obra fílmica se mantenham como eventos a serem permanentemente confrontados na pesquisa histórica.

No filme *The Giver* (*O Doador de Memórias*, 2014), baseado no romance de Lois Lowry, é apresentada uma sociedade distópica onde as guerras e crises sociais estão superadas e reina um ambiente fraterno e pacífico. Para isso, um homem é escolhido de tempos em tempos para receber e guardar em si as memórias e tristezas de todos os habitantes da comunidade.

O Receptor de Memórias tem a função de, como arquivo vivo da memória do seu povo, servir como elemento de guarda do passado e de todos os sentimentos indesejados presentes nestas lembranças. Porém, a existência de tal receptor livrava a comunidade de guardar memórias e lembranças sobre si e seu meio, portanto uma série de questões relacionadas ao grupo e suas estruturas estavam naturalmente fora de qualquer discussão.

Essa distopia se encaixa na questão levantada por Andreas Huyssen^{LXV} ao apontar que a contemporaneidade vive sob uma “inflação explosiva da memória” e justamente a mudança brusca do paradigma moderno: ignoramos a atenção ou preocupação com o futuro para nos manter atentos ao ciclo de passado e presente, especialmente com a necessidade urgente do registro e arquivamento da memória.

Huyssen^{LXVI} também ressalta que a realidade sociopolítica de um grupo ou nação irá marcar essa relação entre Memória e História especialmente no aspecto de que, diante de traumas nacionais ou momentos de crise profunda, o excesso de memórias produzidas sobre aquilo que já está registrado funciona como válvula de escape, de modo a subtrair ou afastar da memória coletiva aquilo que incomoda ou é vergonhoso.

Barros^{LXVII} aponta, como exemplo desta situação, a disputa de narrativas na Alemanha pós-Segunda Guerra em relação a posição do Holocausto na memória coletiva da sociedade europeia além dos questionamentos a respeito participação de grandes empresas alemãs nos projetos nazistas, e até mesmo do apoio popular alemão ao governo de Hitler.

Desta forma, a História (ou a produção cultural em torno dela) tem a capacidade de contaminar a memória^{LXVIII}, na medida que as narrativas são afetadas por concepções e elementos exteriores ao fato em si bem como a História é afetada pelo impacto das memórias coletivas, justamente pela interferência de grandes mídias e mecanismos de comunicação global, como alerta Le Goff, [...]

“toda a evolução do mundo contemporâneo, sob a pressão da história imediata em grande parte fabricada ao acaso pelo media, caminha em direção a um mundo acrescido de memórias coletivas e a história estaria, muito mais que antes ou recentemente, sob pressão dessas memórias coletivas”^{LXIX}

Um outro aspecto no contexto cinema e memórias que pode ser posicionado nesta pesquisa é a discussão provocada principalmente por Huyssen^{LXX} em torno da obsessão das sociedades contemporâneas pela memória. A intensa produção de filmes que voltem para a Segunda Guerra Mundial, seja para compartilhar experiências militares ou dramas familiares,

PEREIRA, F. D. S.

seja para funcionar como denúncia quanto a toda violência ocorrida durante o conflito ou para se alimentar o discurso interno nacionalista, temos ainda o comércio de passados que nunca existiram.^{LXXI}

A construção de memoriais ou realização de exposições ou grandes eventos não cessa a necessidade de se reconstituir versões da História, juntando memórias de grupos específicos, numa tentativa de se construir um produto que, se não pode corrigir o que já está registrado, constrói uma memória para ser comercializada, uma realidade alternativa que possa alimentar diferentes visões sobre o passado, um movimento iniciado no final do século XX e que segue firme no presente século:

No decorrer das últimas duas décadas, a cultura da memória e a política da memória tornaram-se verdadeiramente transnacionais, se não globais (...) Para alguns, essa obsessão recente com a memória marca uma necessidade crescente de historicidade num mundo de obsolescência planejada, bem como no presente em eterna expansão da cultura de consumo (...) Na verdade, a própria memória pode tornar-se uma mercadoria a ser colocada em circulação por uma indústria voraz da cultura, sempre em busca de novos floreados.^{LXXII}

O cinema, nesta cultura memorial^{LXXIII} se torna como um mecanismo para construção de conhecimento sobre a própria sociedade, um canal constituído e constituidor da memória coletiva por sua função de apresentar uma versão do passado, e isso, também, como um processo de combate ao esquecimento. O filme é a materialização da imagem do passado e da memória possível, posicionado como fonte histórica já que “a necessidade de memória é uma necessidade da história.”^{LXXIV}

Assim, enquanto os “lugares de memória” citados por Nora^{LXXV} são limites para as narrativas históricas por sua estrutura fixa e formal, o cinema, dentre os produtos culturais de massa, é aquele que mais se adequa à esta condição de reprodutora do passado e constituinte da memória pela diversidade de uso político, pelos afetos envolvidos nas narrativas que contrapõem lados divergentes, pelo contexto social de cada nação^{LXXVI}.

Pollak^{LXXVII} colabora com essa compreensão ao defender que o cinema um mecanismo com maiores condições para explorar e utilizar amplamente a memória, adequando elementos históricos ao público para qual é destinado sem provocar uma ruptura e integrando a audiência em uma cadeira que se coloque “nas lembranças mais próximas, aquelas que guardamos recordações pessoais, os pontos de referência geralmente apresentados nas discussões são [...] de ordem sensorial: o barulho, os cheiros, as cores”.^{LXXVIII}

Por essa capacidade afetiva e emocional, envolvendo uma diversidade de conexões individuais na sociedade, o cinema ocupa uma função específica de captar e influenciar a opinião pública, afetar o próprio cotidiano social ao expor questões polêmicas ou momentos delicados, e isso é um dos processos pelo qual se organizam as memórias coletivas e fornecendo material para a pesquisa histórica, um trabalho “guiado pela preocupação não apenas de manter as fronteiras sociais, mas também de modificá-las, esse trabalho reinterpreta incessantemente o passado em função dos combates do presente e do futuro”.^{LXXIX}

Robert Burgoyne^{LXXX} aponta que a nação, enquanto construção imaginária, necessita de uma série de elementos memoriais ou ficcionais para seu desenvolvimento. Neste sentido, o cinema se tornou uma das principais ferramentas para se discutir a história dos Estados Unidos e do Reino Unido, principalmente na abordagem dos mitos nacionais, sendo um processo de constante redefinição, adaptando-se às demandas de cada geração e reafirmando elementos de disputa política ou social históricos, produzindo uma “identidade transversal”, que remodela e reconstrói narrativas históricas para permanente afirmação dos valores de nação.

PEREIRA, F. D. S.

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

Notas

^I Doutor em História Comparada (UFRJ), Mestre em Educação (UNIT) e professor adjunto da Faculdade Pio Décimo (Aracaju, Sergipe), pesquisador do Grupo de Estudos do Tempo Presente (GET/UFS). E-mail: franciscodiemerson@gmail.com

^{II} BARROS (2009).

^{III} BARROS, 2009.

^{IV} HUYSSSEN, 2000, p. 74

^V HALBWACHS (1990).

^{VI} HUYSSSEN (2000).

^{VII} BARROS, 2009, p.38

^{VIII} NORA, 1993, p. 9

^{IX} HUYSSSEN, 2000.

^X HUYSSSEN, 2000, p. 25)

^{XI} NORA (1993).

^{XII} JUDY, Tony. *Pós-Guerra, uma história da Europa desde 1945*, 2008

^{XIII} RICOEUR, 2007.

^{XIV} NORA, 1993; HUYSSSEN, 2000.

^{XV} O levantamento de museus e memoriais nos Estados Unidos que tratam da Segunda Guerra Mundial foram feitos a partir dos sites do Smithsonian Institution (www.si.edu) e do Escritório de Assuntos Educacionais e Culturais (ECA) do Departamento de Estado dos Estados Unidos (<https://eca.state.gov/>).

^{XVI} Além de solenidades como entrega de flores em memoriais de guerra, ocorre a publicação da mensagem presidencial para marcar esta efeméride, que podem ser consultadas no arquivo digital da Casa Branca.

^{XVII} HUYSSSEN, 2000, 9

^{XVIII} HUYSSSEN, 2000, p. 9; HALBAWACHS, 1990.

^{XIX} HUYSSSEN, 2000, p. 15

^{XX} LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: UNICAMP, 2003, p.540

^{XXI} JUDY TODAY, 2008, p. 28

^{XXII} JUDY TODAY, 2008, p. 31

^{XXIII} HUYSSSEN, 200

^{XXIV} Henry Rousso, *Rumo a uma globalização da memória* (2013).

^{XXV} LE GOFF, 1996, p. 472

^{XXVI} (HUYSSSEN, 2000

^{XXVII} HALBWACHS, 2006, p. 91

^{XXVIII} ABREU, Regina. 1994, p. 206

^{XXIX} HALBWACHS, 2006

^{XXX} LE GOFF, 2003, p. 420.

^{XXXI} LE GOFF, 2003, p. 422;

^{XXXII} NORA, 1993

^{XXXIII} POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n° 3, vol. 2, 1989, p.10.

^{XXXIV} FERRO, MARC. *Cinema e História São Paulo: Paz e Terra*, 2010

^{XXXV} POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2 n. 3, 1989 p.

11.

^{XXXVI} HUYSSSEN, A. Políticas de memória no nosso tempo, 2014.

^{XXXVII} NORA, 2008; BARROS, 2011.

^{XXXVIII} BARROS, 2009

^{XXXIX} BARROS, 2014

^{XL} RICOEUR (2007)

-
- XLII Escritora de origem inglesa, nascida nos Estados Unidos, em 1930, Marion Zimmer Bradley em Nova Iorque, em 1930 e faleceu em 1999, se notabilizou pela produção de obras que cobrem a lenda arturiana e o período da dominação romana na Inglaterra.
- XLIII *Rambo* constitui uma série de 5 filmes, todas protagonizadas pelo ator Sylvester Stallone, que retrata os embates de um ex-soldado da Guerra do Vietnã em conflito tanto com forças externas como dentro do próprio Exército norte-americano. O primeiro filme é lançado em 1985 e o último em 2019.
- XLIV VERAS, Carlos Cesar de Lima. *Rambo, o garoto propaganda: os usos políticos do cinema estadunidense durante os governos de Ronald Reagan (1981 –2009) e George W. Bush (2001 – 2009)*, 2019.
- XLV NORA (1993)
- XLVI Santos, Márcia Pereira. *História e memória: desafios de uma relação teórica*, 2007.
- XLVII LE GOFF, 1994
- XLVIII GINZBURG, 1989
- XLIX NORA, 1993
- L LE GOFF (1994)
- LI MEETZ, 2006.
- LII JUDT, 2008.
- LIII BAZIN, 1991
- LIV HALBWACHS (2003).
- LIV HALBWACHS, M. A *Memória coletiva*. Trad. de Laurent Léon Schaffter. São Paulo, Vértice/Revista dos Tribunais, 1990
- LVI LE GOFF, 2003, P.50
- LVI NORA (1984).
- LVII BARROS (2011).
- LVIII LE GOFF (2003).
- LIX LE GOFF, 2003, P. 467
- LX BARROS (2011).
- LXI LE GOFF (2003).
- LXII RICOUER, 2007.
- LXIII HUYSSSEN, 2014.
- LXIV BARROS (2011).
- LXV HUYSSSEN (2000).
- LXVI HUYSSSEN (2000).
- LXVII BARROS (2011).
- LXVIII BURKER, 2004.
- LXIX LE GOFF, 2003, p. 473
- LXX HUYSSSEN (2000, 2014),
- LXXI HUYSSSEN, 2000, p.24
- LXXII HUYSSSEN, 2014, p. 139.
- LXXIII HUYSSSEN, 2000.
- LXXIV NORA, 1993, p. 14.
- LXXV NORA (1993).
- LXXVI HUYSSSEN, 2000, P 16
- LXXVII POLLAK (1989).
- LXXVIII POLLAK, 1989, p. 9- 10
- LXXIX Idem, p. 11.
- LXXX BURGOYNE (2002).

Referências

- ABREU, Regina. Entre a nação e a alma: quando os mortos são comemorados. *Revista Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, nº 14, vol.7, 1994, p. 206
- ALVES, J. P. ; BUSSOLETTI, D. M. . Reflexo e Reinvenção da Realidade: quando o cinema encontra a guerra. *Animus* (Santa Maria. Online), v. 14, p. 144-158, 2015.

PEREIRA, F. D. S.

Bangert, Axel. 'Changing Narratives and Images the Holocaust [sic]: Tim Blake Nelson's film *The Grey Zone* (2001)', *New Cinemas: Journal of Contemporary Film* 6:1, 2008.

BAPTISTA, Mauro. "O cinema britânico: realismo, classe e televisão pública." In: BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (orgs). (2008). *Cinema mundial contemporâneo*. Campinas: Papyrus, 2008.

BARONE, João Guilherme B. Reis e Silva. *Visões do Futuro Através do Cinema*. Sessões do Imaginário, v. 15, p. 42-46, 2002.

BARROS, José D'Assunção. *Cinema e História: entre expressões e representações*. In: NÓVOA, Jorge; BARROS, José D'Assunção (Org.). *Cinema-história: teoria e representações sociais no cinema*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.

BARROS, José D'Assunção. *Cidade e história*. Petrópolis: vozes, 2007.

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

_____. *História Comparada*. Petrópolis: Vozes, 2014

BAZIN, Andre. *O Cinema: Ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BURGOYNE, Robert. *A nação do filme*. Trad. René Loncan. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2002

BURKE, Peter. *O que é história cultural*. São Paulo: Jorge Zahar, 2005.

DOWER, John. *The Violent American Century: War and Terror Since World War II* (Chicago, IL: Haymarket), 2017

DUARTE, Adriano Luiz; VALIM, Alexandre Busko. *Brazil at War: Modernidade, liberdade e democracia nos filmes produzidos pelo Office of Interamerican Affairs*. In:

Elizabeth Campbell Karlsgodt. *What's wrong with this picture: casual disregard for history in George Clooney's *The Monuments Men* (2014)*, *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 36:3, 392-414, 2016.

FRANCENER PINHEIRO, FABIO LUCIANO. *Guerra Fria e liberdades civis, ontem e hoje, em Ponte dos Espiões*. *Significação-Revista de Cultura Audiovisual*, v. 46, p. 126-148, 2019.

FURHAMMAR, Leif; ISAKSSON, Folke. *Cinema e política*. Tradução de Júlio Cezar Montenegro. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1976

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Ed. Centauro, 2006

Henry Rousso, *Rumo a uma globalização da memória* (2013).

HIGSON, Andrew. *English Heritage, English Cinema: costume drama since 1980*. New York: Oxford University Press, 2008.

HOBBSAWN, E. J. *A era dos extremos*. São Paulo, Cia. Das Letras, 1998.

HUYSSSEN, Andreas. *Passados presentes: mídia, política, amnésia*. In: *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

PEREIRA, F. D. S.

HUYSSSEN, Andreas. Resistência à memória: usos e abusos do esquecimento público. In: Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

JUDT, Tony. *Pós-Guerra. Uma história da Europa desde 1945*, Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

LE GOFF, Jacques. História e Memória. Campinas: UNICAMP, 2003, p.540

MASCARELLO, Fernando (org.). História do Cinema Mundial. 7ª edição. São Paulo: 2012, Papirus Editora, p.335

MAUAD, Ana Maria. Ver e conhecer: o uso de imagens na produção do saber histórico. In.: A escrita da história escola: memória e historiografia. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.

MAYNARD, Andreza, MAYNARD, Dilton. A guerra entre Mundos. Não estamos sozinhos! In: LAPSKY, Igor, LEÃO, Karl S., SILVA, Francisco T. (Orgs.). O cinema vai à guerra. Rio de Janeiro: Elsevier, 2015. p. 211-229.

MAYNARD, D. C. S. . Além do que se vê: o filme, objeto da História. In: Boletim Historiar, n.02, mar. /abr. 2014, p. 01—06.

METZ, Christian. Linguagem e cinema. Tradução de Marilda Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2006.

NOGUEIRA, Luiz. Manuais de Cinema II – Gêneros Cinematográficos, 2010, p. 07.

NORA, Pierre. Cinema e história. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

_____ Entre a memória e a história: a problemática dos lugares. Projeto História. São Paulo, 10, 1993.

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. IN: Estudos Históricos. Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989.

RICOEUR, P. A memória, a história, o esquecimento. Tradução de Alain François [et al.]. Campinas, SP: Unicamp, 2007.

Santos, Márcia Pereira. *História e memória: desafios de uma relação teórica*, 2007.

VERAS, Carlos Cesar de Lima. Rambo, o garoto propaganda: os usos políticos do cinema estadunidense durante os governos de Ronald Reagan (1981 –2009) e George W. Bush (2001 – 2009), 2019.

VEYNE, Paul Marie. Como se escreve a história: Foucault revoluciona a história. 4ª ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.