

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

**DO FRONT ÀS TELAS: RELAÇÕES DE GÊNERO NA SEGUNDA GUERRA
MUNDIAL SOB AS LENTES DAS REPRESENTAÇÕES CINEMATOGRAFICAS NO
TEMPO PRESENTE**

Janaína de Oliveira Souza

São Cristóvão
Sergipe, Brasil
2025

JANAINA DE OLIVEIRA SOUZA

**DO FRONT ÀS TELAS: RELAÇÕES DE GÊNERO NA SEGUNDA GUERRA
MUNDIAL SOB AS LENTES DAS REPRESENTAÇÕES CINEMATOGRAFICAS NO
TEMPO PRESENTE**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Sergipe como requisito obrigatório para a obtenção do título de Mestre em História, na área de concentração Relações Sociais e de Poder.

Orientador: Prof. Dr. Fábio Maza

São Cristóvão
Sergipe, Brasil
2025

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE**

S729f Souza, Janaína de Oliveira
Do front às telas: relações de gênero na Segunda Guerra Mundial sob as lentes das representações cinematográficas no tempo presente / Janaína de Oliveira Souza; orientador Fábio Maza. – São Cristóvão, SE, 2025.

202 f. : il

Dissertação (Mestrado em História) Universidade Federal de Sergipe, 2025.

1. História. 2. Cinema e história. 3. Mulheres no cinema. 4. Guerra Mundial, 1939-1945. 5. Cinema. I. Maza, Fábio, orient. II. Título.

CDU 94:791.233-055.2

JANAINA DE OLIVEIRA SOUZA

**DO FRONT ÀS TELAS: RELAÇÕES DE GÊNERO NA SEGUNDA GUERRA
MUNDIAL SOB AS LENTES DAS REPRESENTAÇÕES CINEMATOGRAFICAS NO
TEMPO PRESENTE**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Sergipe como requisito obrigatório para a obtenção do título de Mestre em História, na área de concentração Relações Sociais e de Poder.

Aprovada em 10 de julho de 2025.

Prof. Dr. Fábio Maza (UFS)
Presidente da Banca Examinadora

Profa. Dra. Célia Costa Cardoso (UFS)
Examinadora Interna

Prof. Dr. Rafael Morato Zanatto (UFCG)
Examinador Externo

À minha mãe (*in memoriam*), que diariamente me dizia: “te amo, vida!”, “meu orgulho!”, “você consegue!”, “seja feliz!”. A ti dedico não só esse trabalho, mas a minha vida, o meu amor e a minha admiração, enquanto eu respirar.

Agradecimentos

Tal qual dedico, agradeço primeiramente à minha mãe (*in memoriam*). Ela, a quem nunca tive dificuldade em expressar meus sentimentos, a quem amei e amo sem medida, sem medo. Mãe, embora há alguns meses você tenha partido para outro plano e levado um grande pedaço de mim, por ti eu continuo. Continuo lendo os livros que me ensinou a amar, ouvindo as músicas que compartilhamos, assistindo a filmes (mesmo sem o seu convite acompanhado de um balde de pipoca) e perdendo horas na cozinha e imaginando como seria te ouvir provar e elogiar o meu tempero. Sigo vivendo, entre doçuras e amargor. Não tem sido fácil, mas tenho tentado. Principalmente porque foi por você que reuni forças para concluir o mestrado, uma conquista que sempre encheu seus olhos de mãe e de educadora. Então, com toda alegria, te digo: esse trabalho é nosso, mainha. É seu, pelos seus mais de trinta anos dedicados à educação de nossa cidade. É seu, por cada antigo aluno que chega a mim e diz o quanto você guiou trajetórias. É seu, pelas abdições diárias para prover o melhor para família. É seu, por sempre ter me permitido voar conforme eu almejasse, mas também por sempre me oferecer colo e um lar para qual eu pudesse voltar. Obrigada, mãe! Pelas inúmeras vezes em que me lembrou que eu era capaz, obrigada por ter amado o que eu amei e por ter me criado em um lar matriarcal, em que a força e o amor nos movem. A ti, dedico tudo com todo o amor que houver nessa vida.

Ao meu pai, com quem compartilho um amor complexo. Uma relação de admiração que se entremeia em discordâncias e conflitos, mas que me ensina, todos os dias, sobre as imensas formas de amar. Painho, sei que sua dureza reflete ausências de afeto e masculinidades que te moldaram enquanto homem, mas, nos seus pequenos cuidados, sinto apoio e afago que me impulsionam a conquistar. Às minhas irmãs mais velhas, Fabiana e Juliana, que muito abdicaram para, ao lado dos meus pais, me criarem. Agradeço por serem lar e, “enquanto houver vocês do outro lado, aqui do outro eu consigo me orientar”. Às minhas sobrinhas, Emilly, Maria Júlia e Maria Luiza (*in memoriam*): por vocês eu sigo buscando um mundo melhor. Em vocês vejo o amor da nossa família transcender planos e gerações. Aos meus cunhados Miguel e Leandro, por serem irmãos e por preencherem a nossa família com ainda mais afeto. À minha cachorra Akira, e aos meus gatos Jiji, Manon e Princesa, que me salvam de coisas que eles nem compreendem. À minha sogra, Maria Helena, ao meu sogro, José Viana (*in memoriam*), e ao meu cunhado Rafael: obrigada por serem a minha família sergipana. À vocês também sou grata.

Aos meus amigos queridos que, entre vivências e desabafos, me lembram que família também se constrói para além de laços genéticos. À Danielle e Lisandra, minhas amigas de infância que continuam ao meu lado na aventura de se tornar adulto: a elas eu agradeço por cada

palavra de alento e pelas boas lembranças que me abraçam. À Joyce e Armando, com quem compartilho uma amizade ímpar: sou grata por cada risada, cada escuta e por serem força motriz em muitos dos meus dias. À Leandra, minha escuta mais afetiva e historiadora mais criativa; à Nathiely, minha amiga querida e revisora talentosa; ao Lucas, meu amigo carinhoso e exímio pesquisador; ao Glauco, amigo doce e de um gigante potencial; e à Danielle, minha antiga roommate e internacionalista mais capaz: a vocês também agradeço pelas opiniões e compartilhamentos, dos mais acadêmicos aos mais pessoais. Ao Ronaldo e à Vitória, meus sertanejos e colegas de pós-graduação, que me mostraram como a academia também se perfaz de afeto. Ao Matheus e ao Adenilson, meu time sete, por todas as risadas, conversas profundas e filmes assistidos juntos que me colaram de volta ao eixo. Ao Jonas, ao Ivan, ao Roberto, à Gisellen, à Glenda e a outros tantos amigos queridos, a quem sou grata por tanto.

Ao meu noivo, Gabriel, com quem venho construindo uma história digna de longametragem. Mo, a ti, sem dúvida, dedico muito. Obrigada por ter comemorado cada frase escrita nesse trabalho e por transformar o que eu via como “pouco” em algo grandioso. Por cada sushi às sextas, pelos abraços, dancinhas e risadas durante o meu processo de escrita. Respiros esses fundamentais para uma continuidade. Agradeço por vir segurando forte a minha mão diante das adversidades, e por me oferecer lar, alimento e amor todos os dias, sem esforços, sem arrependimentos. Graças a você, e ao “só se preocupe em escrever, do restou eu dou conta”, eu consegui chegar até aqui. Eu consegui concluir. Essa vitória também é sua, amor, e tudo de bom que vier com ela será nosso: meu, seu e de Otto, nosso pacotinho que ainda está na barriga, mas que logo, logo dará as caras. Esse serzinho que, entre muitos chutes, foi me impulsionando a escrever e se consolidou como o grande coautor dessa dissertação. Filho, embora sua vinda esteja encontrando medo e incertezas, eu espero te mostrar o “bom, o justo e o melhor do mundo”. Que você chegue assim bem de repente e encontre na sua pequena família de jovens pais recém-nascidos muito mais que sobrenome e endereço. Otto, amor meu grande amor, anseio logo te conhecer, gostar e proteger diante do destino que vem me preparando para sentir o seu calor.

Agradeço também à CAPES, pelo financiamento desta pesquisa. Ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Sergipe (PROHIS/UFS), por tornar o desenvolvimento desse estudo viável. Ao meu orientador, Fábio Maza, pelos auxílios, escutas e compreensões prestadas ao longo deste processo (além de todos os emojis e figurinhas de gatos, claro). Aos professores Rafael Zanatto e Célia Cardoso, por comporem a banca e dedicarem conhecimento e tempo a esse estudo, obrigada pelos encaminhamentos na esfera profissional e pela empatia com relação à minha personalidade.

Por fim, e não menos importante, agradeço à minha força. Essa à qual, por muito tempo, não acreditava possuir. A ela, agradeço por me possibilitar continuar. Nesses dois anos de pesquisa, fui atravessada por inúmeras vivências, profissionais e pessoais. Vivências que, ao meu ver, não se desvinculam (mesmo que se empenhem em separar o pesquisador do seu objeto). O pesquisador, esse ser por trás da pesquisa, também se alegra, sofre, ora conquista, ora perde. A vida ao seu redor continua ocorrendo, e não há coração de ferro que não se deixa atravessar pelo que o rodeia, mesmo que seja em poucas doses. Durante o mestrado, lidei com diagnósticos de pessoas amadas; conciliei pesquisa, tratamentos e o medo da perda. Infelizmente, o medo se tornou realidade: perdi, nos últimos meses, minha mãe, meu sogro e minha pequena sobrinha. Ganhei. Ganhei novos conhecimentos e vivências. Viajei a primeira vez de avião. Apresentei minha pesquisa no sul do país. Conheci gente nova. Ganhei um filho, e, com ele, muitas incertezas e medos de julgamento. Medo de ser diminuída enquanto pesquisadora. De ser vista como menos qualificada. Em um meio acadêmico que ainda perpetua olhares masculinos sobre os corpos e atos femininos. Em um cenário que exige produtividades exacerbadas, esquecendo-se que todos somos impactados pelo curso da vida, no seu melhor e pior lado. Ainda assim, diante de tudo, fui forte e corajosa — embora muitos possam me julgar irresponsável ou menos competente. Entregar esse trabalho imperfeito, diante de tanto, só me edifica enquanto pessoa e pesquisadora capaz. Que essa pesquisa, construída um dia de cada vez, sirva à História com a mesma força que me serviu. Que ela encontre sujeitos e ressignifique percepções sobre a força feminina, que resiste de tempos em tempos, de histórias em histórias, em um emaranhado de subjetividades.

“Não se deve escrever somente para si mesma, mas para outros, escrever para aquelas mulheres distantes e desconhecidas que habitarão o futuro. Deixemos elas verem que não fomos heroínas ou heróis, mas que só cremos ardentemente e apaixonadamente, cremos em nossas metas, e as perseguimos. Algumas vezes fomos fortes, e outras vezes débeis, muito débeis.”

Alexandra Kollontai,
A nova mulher e a moral sexual (1918-1921)

Resumo

Essa investigação, visa por meio das representações do Cinema no Tempo Presente, acrescer o debate histórico no que concerne a participação feminina na Segunda Guerra Mundial e as Relações de Gênero oriundas dessa incorporação. Tal exame, consiste na demonstração do feminino que se dimensionou durante esse conflito, evidenciando como as personagens femininas e suas atuações em prol da guerra se permeiam por alteridades evocadas de país para país, de ideologias para ideologias e de mulher para mulher. Desse modo, a presente pesquisa na construção de um debate pluralizado, vale-se das películas *O leitor* (2008), *As mães do Terceiro Reich* (2012), *A batalha de Sevastopol* (2015) e *As espiãs de Churchill* (2019) para traçar uma observação dessa conflagração pela ótica das *políticas de gênero*, onde se entrecruzam debates acerca de poderes simbólicos, dominações masculinas, hierarquias de gênero, violências simbólicas, coercitivas e dentre outros aspectos multifacetados. No que toca ao corpo teórico e metodológico, a análise se apropria de vieses como os da *História Comparada* empreendido por Jürgen Kocka, como também se vale de preceitos da relação *História e Cinema*, dando destaque a organicidade do *Circuito Comunicacional* criado por Alexandre Busko Valim, no qual, para além das análises históricas empreendidas aos filmes, a observação será pautada na produção, emissão, mediação e recepção dessas produções. Também utilizaremos a noção de *Sistema Literário* de Antônio Cândido, também articulando elementos como autor (produção), obra (produto) e público (recepção). Para mais, os arcabouços dos campos de *História das Mulheres e das Relações de Gênero* ancoradas em *Teorias Feministas* são incorporados, buscando dessa maneira, na união e problematização das usualidades nestas tendências, observar e compreender a Segunda Guerra Mundial por intermédio de novas lentes.

Palavras-chave: Gênero; Segunda Guerra Mundial; Cinema; História Comparada; Tempo Presente.

Abstract

This investigation aims, through the representations of Cinema in the Present Time, to enhance the historical debate regarding women's participation in World War II and the Gender Relations arising from this incorporation. Such an examination consists of the demonstration of the feminine that was dimensioned during this conflict, evidencing how these characters and their actions in favor of the war were permeated by alterities evoked from country to country, from ideologies to ideologies and from woman to woman. Thus, the present research in the construction of a pluralized debate, uses the films *The Reader* (2008), *3rd Reich Mothers* (2012), *Battle for Sevastopol* (2015) and *A call to Spy* (2019) to trace an observation of this conflagration from the perspective of gender politics, where debates about symbolic powers, male dominations, gender hierarchies, symbolic and coercive violence, and among other multifaceted aspects. With regard to the theoretical and methodological body, the analysis appropriates biases such as those of *Comparative History* undertaken by Jürgen Kocka, as well as precepts of the relationship between *History and Cinema*, highlighting the organicity of the *Communication Circuit* created by Alexandre Busko Valim, in which, in addition to the historical analyses undertaken to the films, The observation will be based on the production, emission, mediation and reception of these productions, in conjunction with the notion of *Literary System* by Antônio Cândido, also articulating elements such as author (production), work (product), and audience (reception). In addition, the frameworks of the fields of *Women's History* and *Gender Relations* anchored in *Feminist Theories* are also incorporated, thus seeking, in the union and problematization of the usualities of these biases, to observe and understand the Second World War through new lenses.

Key-words: Gender; World War II; Cinema; Comparative History; Present Time.

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

FIGURAS

Figura 1:	Elementos ligados a produção dos filmes que falharam ou passaram no teste Bechdel (2013)	41
Figura 2:	Gêneros cinematográficos e o teste Bechdel	51
Figura 3:	1º frame — alistamento	115
Figura 4:	2º frame — mulheres performando	117
Figura 5:	3º frame — banalidade do mal	118
Figura 6:	4º frame — banalidade do mal	119
Figura 7:	5º frame — treinamento e ginástica	126
Figura 8:	6º frame — Lebensborn	128
Figura 9:	7º frame — avaliação física	129
Figura 10:	8º frame — o papel feminino frente ao Reich	130
Figura 11:	9º frame — saldo de mortes	135
Figura 12:	10º frame — entre o feminino e o militarismo	136
Figura 13:	11º frame — o pior para as mulheres	137
Figura 14:	12º frame — pertences e feminilidades suprimidos	138
Figura 15:	13º frame — abdicar de ser mulher	140
Figura 16:	14º frame — treinamento	141
Figura 17:	15º frame — franco-atiradora	142
Figura 18:	16º frame — propaganda	143
Figura 19:	17º frame — a representação e o real	144
Figura 20:	18º frame — as protagonistas	148
Figura 21:	19º frame — informações	149
Figura 22:	20º frame — alistamento	149
Figura 23:	21º frame — recrutamento	150
Figura 24:	22º frame — treinamento	151
Figura 25:	23º frame — performances	153
Figura 26:	24º frame — nos bastidores	154
Figura 27:	25º frame — prisioneira	156
Figura 28:	26º frame — ocupando espaços	157

TABELAS

Tabela 1:	Indicações e Premiações do filme <i>O leitor</i> (2009)	75
Tabela 2:	Indicações e Premiações do filme <i>A batalha de Sevastopol – A Sniper Russa</i> (2015)	86

GRÁFICOS

Gráfico 1:	Distribuição das avaliações do filme <i>O leitor</i> (2008) no Letterboxd	74
Gráfico 2:	Distribuição das avaliações do filme <i>As mães do Terceiro Reich</i> (2012) no Letterboxd	80
Gráfico 3:	Distribuição das avaliações do filme <i>A batalha de Sevastopol</i> (2015) no Letterboxd	85
Gráfico 4:	Distribuição da avaliação do filme <i>As espiãs de Churchill</i> (2019) no Letterboxd	90

Sumário

INTRODUÇÃO.....	7
1. CAPÍTULO I – O GÊNERO VAI AO CINEMA E À GUERRA: DEBATENDO A HISTORIZAÇÃO E A TRAGETÓRIA REPRESENTATIVA DESSES CAMPOS....	20
1.1. Gênero e Poder: categorias úteis para análise histórica.....	20
1.2. Corpos, vozes e silenciamentos: o Cinema como Teoria feminista.....	32
1.3. A “sétima” arte da Guerra: Mulheres, Segunda Guerra Mundial, apropriações e representações.....	43
2. CAPÍTULO II – MEMÓRIAS DEPOIS DO PAPEL: A HISTÓRIA ENTRE ROTEIROS, TAKES E BILHETERIA.....	57
2.1. O entrelugar do Cinema.....	57
2.2. As fontes filmicas, o circuito comunicacional e o sistema literário.....	63
2.3. Produção, emissão, mediação e recepção das produções.....	67
2.4. Expressividades em cena: percebendo consciências históricas.....	92
3. CAPÍTULO III – RELAÇÕES DE GÊNERO E SEGUNDA GUERRA MUNDIAL EM PLANO E SEQUÊNCIA: REPRESENTAÇÕES FÍLMICAS NO TEMPO PRESENTE.....	104
3.1. Novas faces da Segunda Guerra Mundial na contemporaneidade.....	104
3.2. A dimensão histórica em script: a natureza representacional das relações de gênero.....	108
3.2.1. O caso alemão a partir do filme <i>O leitor</i> (2008).....	111
3.2.2. O caso francês a partir do filme <i>As mães do Terceiro Reich</i> (2012).....	123
3.2.3. O caso soviético a partir do filme <i>A batalha de Sevastopol</i> (2015).....	133
3.2.4. O caso britânico a partir do filme <i>As espiãs de Churchill</i> (2019).....	147
3.3. O Gênero sob o prisma comparativo: a semiótica da confluência e a institucionalização da diferença.....	159
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	167
5. FONTES, SITES E BIBLIOGRAFIA.....	171
6. APÊNDICES.....	187

Introdução

*Nem a matéria, nem o espaço, nem o tempo são
desde há vinte anos o que foram até então.*

(Paul Valéry)¹

A epígrafe acima reflete mobilidades. Algumas delas palpáveis, outras subjetivas. Cinesias que afetam um todo e também espelham particularidades. Assim como a matéria, o espaço e o tempo, a História, enquanto disciplina, também não é a mesma desde seu surgimento. Esse campo, que engloba a humanidade, o material e o imaterial, é permeado pelo tempo e suas ondas. Ou melhor, pelo tempo e seus regimes de historicidade. Como um instrumento historiográfico, olhar para o tempo histórico com a ótica de um regime de historicidade significa enquadrar e clarificar as hipóteses nas categorias de três tempos: passado, presente e futuro². É pensar a temporalidade e sua relação com os indivíduos, com a sociedade, com a memória e as nossas próprias consciências, coletivas e subjetivas de tempos em tempos. Para François Hartog, categorizações que seguem conceituações tradicionais, acabam por organizar, revelar e fornecer sentidos às experiências na produção da historicidade.³ Porém, a relação do indivíduo com o tempo, por vezes, pode possibilitar a existência de determinado regime, seus fortalecimentos ou enfraquecimentos.

Na atualidade, nossa relação com o tempo é multifacetada. Envolve em embates de memórias, em revisionismos e em um contexto no qual o futuro parece inatingível e o passado se apresenta não mais alcançável, apontando o presente, nas palavras de Hartog, como *um único horizonte possível*.⁴ Assim, vivenciando pandemias, crises climáticas, políticas e econômicas, experimentando o aumento da violência e do medo, o futuro, construído no presente, parece se lançar às catástrofes e às incertezas. Nessa relação umbilical com o presente, do ponto de vista da historicidade, nascem conceituações e correlações com esse regime. Consequentemente, conceitos e campos como *Presentismo*, *História imediata*, *História do muito contemporâneo* e *História do Tempo Presente* são concebidos para fornecer a historiografia formas de observar e historicizar esse estatuto do tempo.

¹ Trecho retirado do livro: BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutividade técnica. Editora L&PM, 1ª edição, 2018, p. 13. Apud: VALÉRY, Paul. **Pièces sur l'art**. Paris (s. data) pp. 103/104 ('La conquête de l'univers').

² HARTOG, François. **Prefácio**. Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013, p. 12.

³ **IDEM**, p. 38.

⁴ HARTOG, François. **Prefácio**. Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013, p. 9.

De forma a destacar brevemente esses escopos e apresentar qual deles se apresenta mais proveitoso para esse estudo, começemos pelo presentismo. Um conceito empregado por François Hartog, no qual, o presente se destaca como um escopo único, aberto ou fechado, perpétuo e estagnante⁵, utilizável para pensar cenários de futuros inatingíveis e utópicos. Ademais, uma história imediata, do aqui e do agora, sem necessidade de mediações com passado e futuro, preferida por historiadores como Jean-François Soulet. Uma vertente que possibilita debates envoltos em uma ideia de história do muito contemporâneo, defendida por Pierre Laborie, em que, não precisamente do hoje, mas de um presente que se relaciona com um passado não tão longínquo assim.⁶ Por fim, temos a história do tempo presente. Noção empregada nessa pesquisa, defendida por François Dosse, que reside em uma *contemporaneidade do não contemporâneo*⁷, em uma temporalidade que habita no presente, mas se volta a um passado que, mesmo remoto, se incorpora nas experiências do tempo atual. De modo que:

Definidos os lugares de memória como um meio-termo entre memória coletiva e História, o tempo presente corresponde a esse meio-termo também entre passado e presente ou o trabalho do passado no presente. O tempo presente não seria então um simples período adicional destacado da história contemporânea, mas uma nova concepção da operação historiográfica (DOSSE, 2012, p. 7).

Logo, a seleção dessa vertente alude à possibilidade de refletir sobre uma nova história no presente, ampliando a aceção de um passado que é contemporâneo. De tal modo, essa relação entre história e o tempo, entre o passado e o presente, se transpõe diretamente nas fontes selecionadas para análise. Ao utilizar filmes contemporâneos que têm seus enredos dedicados a representações de um contexto histórico vivenciado no século passado, apresenta-se para além de uma teoria, na prática, o ato de historicização a partir de uma distância temporal. Desse modo, partindo de um contexto de revisitação do passado há a possibilidade de observar as camadas históricas presentes nessa relação com o tempo, suas lacunas e demandas.⁸ Consequentemente, ancorado nas alusões de Michèle Lagny, o audiovisual tem a artimanha de incorporar na História uma sobrevida indeterminada; podendo a curto e a longo prazo perenizar concepções e alterar pareceres de estatutos da temporalidade histórica.⁹ Portanto, a concepção de tempo presente, cara para a história e usual para cinematografia atual, perfaz “um sentido para nós do contemporâneo

⁵ HARTOG, François. **Prefácio**. Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013, p. 15.

⁶ A apresentação de história imediata e história do muito contemporâneo, bem como os seus utilizadores, é exposta brevemente por François Dosse, no artigo *História do Tempo Presente e a Historiografia*. *Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 4, n. 1, jan/jun, 2012, p. 5.

⁷ DOSSE, François. **História do Tempo Presente e a Historiografia**. *Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 4, n. 1, jan/jun, 2012, p. 5.

⁸ **IDEM**, p. 11.

⁹ LAGNY, Michèle. **Imagem audiovisual e história do tempo presente**. *Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 4, n. 1, jan/jun, 2012, p. 27.

não contemporâneo”¹⁰, gerando possibilidades de visitas e interpretações daquilo que epistemologicamente já parecia historicizado. Além disso:

Esta tripla copresença mantém assim a ilusão de um presente já passado que é também um passado sempre presente na tela. O historiador ou o operador já desapareceram, mas seu testemunho e sua voz permanecem vivos na imagem e os fatos parecem sempre diretamente apreensíveis por novos espectadores (LAGNY, 2012, p. 27).

Isto posto, percebe-se como essa ligação tripla entre passado, presente e futuro que determina estudos historiográficos, também deve ser creditada ao cinema e às suas produções. Essas relações científicas, culturais, econômicas e sociais¹¹ com o tempo, redefinem a disciplina e as concepções de lugares de memórias e consciências históricas de um todo. Estes espaços e consciências, que começam na esfera acadêmica e chegam até as massas, hora pelos estudos históricos, hora pelas representações que as artes extraem deles. Seguindo essa perspectiva, na presente pesquisa os filmes selecionados para servirem de análise acerca das representações das relações de gênero envoltas na participação feminina na Segunda Guerra Mundial são contemporâneos (século XXI). Tal escolha solidifica a ideia de que a Guerra continua a ser investigada pela historiografia atual, através de novas questões e respostas que acabam por levar para o cinema novas vertentes, batalhas, personagens e reivindicações do tempo presente e suas bandeiras.¹²

A partir disso, foram selecionadas as películas: *O leitor* (2008), *As mães do Terceiro Reich* (2012), *A batalha de Sevastopol* (2015) e *As espiãs de Churchill* (2019), que, respectivamente, expõem e representam circunstâncias da participação feminina no esforço de guerra na Alemanha, França, União Soviética e Inglaterra. Em conjunto, representam como essas atuações estavam imersas em hierarquias, dominações, masculinidades, violências simbólicas, construções de papéis sociais e de gênero nesse cenário de conflito. De forma a detalhar o *corpus documental*, foram analisados os seguintes materiais: Lançado em 2008, contendo 124 minutos, do gênero drama, o filme alemão/norte-americano *O leitor* (*The Reader*, no original) é baseado no livro homônimo *Der Vorleser* (1995) do escritor alemão Benhard Schlink. O longa-metragem, dirigido por Stephen Daldry, desenrola sua narrativa na Alemanha pós Segunda Guerra dimensionada por vários marcos temporais — 1955; 1966; 1976; 1980; 1988; 1995 —, estes que, ao decorrer na película, permeiam romance, mistério, julgamento e o peso da culpa. Partindo desses cenários,

¹⁰ LAGNY, Michèle. **Imagem audiovisual e história do tempo presente**. Tempo e Argumento, Florianópolis, v. 4, n. 1, jan/jun, 2012, p. 11.

¹¹ DELACROIX, Christian; DOSSE, François; GARCIA, Patrick. **Les courants historiques en France, 19-20 siècle**. Paris: Gallimard, 2007. Apud: (DOSSE, p. 12, 2012).

¹² MAYNARD, Andreza Santos Cruz. **Luta honrosa ou infernal? A Segunda Guerra Mundial a partir dos filmes KV-1: Almas de ferro (2018) e A Passagem (2019)**. Revista do Corpo Discente do Programa de Pós-Graduação em História da UnB – Em Tempo de Histórias, Brasília, n. 37, jul-dez, 2020, p. 620.

um dos eixos narrativos principais (aqui selecionado para análise) rememora a trajetória de Hanna Schimitz (Kate Winslet) — e de outras mulheres alemãs — durante a Segunda Guerra Mundial, na qual, estas se encontram em julgamento por ações cometidas como guardas da *SS* (*Schutzstaffel*). Esses feitos são rememorados e refletidos a partir da interação de Hanna com Michael Berg (David Kross/Ralph Fiennes), seu par romântico até certo ponto e personagem norteador da narrativa.

As mães do Terceiro Reich (*Malgré-elles*, no original) é um telefilme francês, lançado em 2012 e dirigido por Denis Mallevial. Com 91 minutos de duração, o longa se desenvolve a partir do gênero de guerra e drama histórico, inspirado no livro *Malgré-elles* (2001), da escritora Nina Barbier, que conta a história de vida vivenciada por sua mãe durante a Segunda Guerra. No que concerne a película, ela narra momentos da vida de duas jovens francesas, Alice Fabre (Flore Bonaventura) e Lisette Weiss (Louise Herrero), da região da Alsácia, destacando as suas vivências a partir da incorporação forçada de ambas no esforço de guerra alemão. O filme vai evidenciar ao longo de sua narrativa, a convocação, o treinamento, a incorporação de tarefas, a relação com o meio e a sociedade dessas mulheres alsacianas no decorrer do conflito.

O filme russo/ucraniano *A batalha de Sevastopol*, ou *A Sniper Russa* (no original, *Bitva za Sevastopol*), lançado em 2015, contendo 110 minutos, foi produzido pelo cineasta ucraniano Sergey Mokritskiy. O longa abarca no seu desenrolar elementos biográficos, de guerra, drama e romance. Biografa a história de Lyudmila Pavlichenko (dramatizada pela atriz Lulia Peresild), que se tornou uma renomada franco-atiradora soviética durante a Segunda Guerra Mundial, feito este, que a fez ser conhecida como “*Lady Death*” (*Dama da morte*). Ademais, o longa traça um panorama de como as mulheres soviéticas foram inseridas no esforço de guerra, bem como o impacto dessa mobilização para a vida destas, das famílias, do país e do conflito como um todo.

As espãs de Churchill (*A call to Spy*, no original), lançado em 2019 e com duração de 123 minutos, é um filme norte-americano roteirizado por Sarah Megan Thomas e dirigido por Lydia Dean Pilcher. A película transpõe elementos dos gêneros biografia e drama de guerra, apresentando ao telespectador uma história “baseada em fatos reais”, na qual mulheres são convocadas para atuar no esforço de guerra britânico, particularmente nos setores de inteligência e espionagem do *Special Operations Executive* (SOE). Assim, dividido em três momentos (recrutamento, treinamento e atuação) o papel decisivo dessas mulheres nos rumos da guerra é evidenciado, narrando as histórias reais de mulheres como Vera Atkins (Stana Katic), Virginia Hall (Sarah Megan Thomas) e Noor Ynayat (Radhika Apte).

Quanto à disponibilidade do material audiovisual, a maioria se encontra em catálogos de streamings. Por exemplo: *O leitor* poderia ser assistido anteriormente pela Prime Vídeo e Netflix,

porém, atualmente não está disponível para catálogo no Brasil. *As mães do Terceiro Reich* pode ser acessado pela plataforma Prime Vídeo para usuários com assinatura. Já *As espiãs de Churchill* se encontra na Apple TV+ para compra ou aluguel, e *A batalha de Sevastopol* no catálogo da Looke para assinantes. Além disso, vale ressaltar que essas listas são modificadas com muita frequência, inclusive, acontecendo algumas vezes no desenrolar desta pesquisa. Dessa maneira, é recorrente um filme ser retirado de um streaming e/ou ser anexado em outro. Tal ação diz respeito a questões contratuais e comerciais envolvidas nos contratos de licenciamentos e direitos de exibição das películas, um jogo comercial para garantia de exclusividades na exibição de determinados títulos, que acabam por angariar mais recepção a partir de novos assinantes a essas plataformas.

A seleção desse corpus documental, reverbera um compromisso em historicizar o feminino no cenário da conflagração escolhida por meio de representações que o exprime em primeiro plano, protagonizado, tomando o eixo principal das narrativas. De maneira que, assentado nos escopos das relações de gênero, dos convívios e interpelações com o social, o cultural e as masculinidades, essas ressignificações históricas em tela apresentem contextos em que as mulheres: tenham falas, conversem entre si, tomem papéis de destaque e interajam no enredo para além de mães, esposas ou figuras *docializadas* ou *sexualizantes*. Consequentemente, as películas elegidas cumprem essa exigência, e se apresentam no momento da seleção das fontes como as que mais se encaixavam na proposta analítica deste estudo.

No desenrolar desta pesquisa, os horizontes quanto a diversidade de filmes sobre essa temática se ampliou, como pode ser observado na listagem empreendida na tabela disponível nos apêndices.¹³ Porém, mantivemos a seleção inicial, visto que os filmes selecionados, os seus enredos multifacetados, suas interpelações históricas e suas territorialidades distintas, proporcionaram analiticamente uma observação plural e ramificada de um mesmo conflito. De tal modo, a partir da observação de um feminismo múltimodo protagonizado, conseguimos perceber um cinema que se compromete com uma teoria feminista ao tratar da Segunda Guerra Mundial caracterizando-a em suas múltiplas nuances; seja de localidade para localidade, de mulher para mulher, de película para película, solidificando-se, em estudo analítico que se volta também as diferenças.

Ancorada nesses materiais e nas suas fundamentações, a análise fílmica pretendida por esse trabalho busca examinar de forma apurada as construções de narrativas apresentadas nas películas listadas acima, destacando o enfoque analítico aplicado às relações de gênero no contexto histórico representado. De tal modo, observar a história pelo ângulo do cinema e pelo

¹³ Paginação: 187.

enfoque dos estudos de gênero implica entender que esses campos se fortaleceram analiticamente por meio de novos cenários e bandeiras emergentes nos anos 70-90. Consonante a isso, no mesmo momento em que o cinema se constitui como objeto analítico e a História do Tempo Presente ganha força historiográfica, uma nova conceituação também se solidifica, interligando-se ao campo História das Mulheres e imbricada em concepções teóricas feministas: o Gênero. Estrategicamente, visando a promoção de um processo de significação, o gênero é articulado como categoria analítica. Essa categorização tem como referencial a historiadora e teórica feminista Joan Scott, a partir do artigo *Gender: A Useful Category of Historical Analysis* (1989).

Desde o processo de categorização até a contemporaneidade, o conceito de gênero se pluraliza. Podendo ser significado de formas distintas seja para pensar dominações, sexualidades, relações sociais, culturais, de poder e demais óticas. No presente estudo, ancorado na conceituação de Scott, o gênero é ponderado analiticamente a partir das suas significações de poder nas diferenciações percebidas entre os sexos, abrangendo aspectos e significados estabelecidos por doutrinas religiosas, educativas, científicas, políticas, jurídicas e pela oposição binária de masculino e feminino. Logo, nesse processo de inter-relações, “o gênero não é o único campo, mas parece ter constituído um meio persistente e recorrente de tornar eficaz a significação do poder”.¹⁴ O trabalho aqui proposto, ao identificar e examinar as mulheres enquanto sujeitos históricos permeados por hierarquias sociais, culturais e de poder, está intrinsecamente ligado ao entendimento de que:

O gênero é, portanto, um meio de decodificar o sentido e de compreender as relações complexas entre diversas formas de interação humana. Quando os(as) historiadores(as) procuram encontrar as maneiras como o conceito de gênero legitima e constrói as relações sociais, eles/elas começam a compreender a natureza recíproca do gênero e da sociedade e das formas particulares, situadas em contextos específicos, como a política constrói o gênero e o gênero constrói a política” (SCOTT, 1991, p.23).

Nesse modo, entendendo o gênero como um possível decodificador de estruturas e hierarquias nas mais variadas relações humanas, esta pesquisa, ao tomar o cinema como objeto de análise e buscar extrair dele representações que seguem óticas de relações de gênero e de poder se aproxima de uma *Teoria Feminista do Cinema*. Dito isso, a ótica feminista nos estudos sobre comunicação, audiovisual e seus dimensionamentos históricos promove um descentramento e rupturas na construção de objetos de estudos a partir da ampliação do que se observa nos filmes, seus esquemas produtivos e receptivos. De tal modo, como pontua Ceiza Ferreira, influenciada pelas predileções de Ana Carolina Escosteguy (2010), a reestruturação dessas ponderações se faz significativa por meio dos questionamentos das bases produtivas e receptivas, bem como dos

¹⁴ SCOTT, Joan. **Gênero: uma categoria útil para análise histórica**. In: Org. HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 69.

reflexos destas na constituição de identidades e contextualizações entre o feminino, o masculino e as ambivalências que os cercam.¹⁵ Todavia, as bases primárias dessas novas premissas remontam ao ano de 1970, influenciadas por trabalhos de teoria fílmica.¹⁶ Guiado por esses debates e outros significativos trabalhos¹⁷, por volta dos anos de 1990, se institucionalizou um campo de estudos culturais no qual se mesclavam estudos feministas e de mídia. Estes, por intermédio de novas bases teóricas, possibilitaram a construção de um olhar teórico feminista e, tornou possível a observação da sétima arte solidificada em variedades interpretativas que, a esse olhar, permeia, é permeada e transpõe “marcadores como gênero, raça e classe”.¹⁸

Por conseguinte, a nível acadêmico, impulsionada por essa nova leitura e pelo interesse em problematizar novas nuances de um tema já tão historicizado, se percebe a necessidade de extrair dele abordagens até então pouco exploradas. É observar e enfatizar como a construção dos sujeitos, objetos ou análises históricas se desenvolvem no seio da sociedade permeado por binômios que correspondem significações e sentidos, sejam nos âmbitos de “indivíduo/coletividade, ação/estrutura, ordem/conflito, permanência/mudança”¹⁹. Partindo desse entendimento e indo adiante, no que diz respeito às consonâncias e dissonâncias estudadas a partir das narrativas fílmicas, essas serão ponderadas a partir do viés metodológico da História Comparada. De tal modo, me valendo da comparação para investigar sociedades contíguas em sua temporalidade e distantes no espaço, utilizei os pressupostos teóricos e metodológicos estabelecidos por Jürgen Kocka no seu artigo *Comparison and beyond* (2003); no qual ele assinala que:

A História Comparada compele seus praticantes explicitamente a refletir sobre as premissas epistemológicas de seu trabalho, quanto estas premissas são frequentemente apenas implícitas em outras abordagens. O novo interesse em cruzamentos transnacionais é mais bem-vindo e promissor. Entretanto, não se deve afastar, mas sim, se deve incorporar uma comparação rigorosa. (KOCKA, 2003, p. 44)

¹⁵ FERREIRA, Ceíça. **Lacunas nos estudos de comunicação cinema no Brasil: feminismo (e a intersecção de gênero e raça) e recepção fílmica**. Matrizes, vol. 11, núm. 3, septiembre-diciembre, 2017, p. 171.

¹⁶ Como *Visual pleasure and narrative cinema* (1975), de Laura Mulvey; estudos como *The search of tomorrow in today's soap operas* (1979), de Tania Modleski; *Jackie: an ideology of adolescent femininity* (1982), por Angela McRobbie; livros como *Watching Dallas: soap opera and melodramatic imagination* (1985), de Ien Ang, e *Reading the romance: women, patriarchy, and popular literature* (1988), de Janice Radway. Para mais, com artigos *The color purple: black women as cultural readers* (1988), de Jacqueline Bobo, presentes na coletânea *Female spectators: looking at film and television*, organizada por Deidre Pribram no mesmo ano. FERREIRA, Ceíça. **Lacunas nos estudos de comunicação cinema no Brasil: feminismo (e a intersecção de gênero e raça) e recepção fílmica**. Matrizes, vol. 11, núm. 3, septiembre-diciembre, 2017 p. 171-172.

¹⁷ Como *Women audiences and the workplace* (1990), de Dorothy Hobson, *The export of meaning: cross-cultural readings of Dallas* (1990), de Elihu Katz e Tamar Liebes, “*Blacks in British television drama: the underlying tensions*” (1985), de Preethi Manuel e outros. **IDEM**, p. 171-172.

¹⁸ FERREIRA, Ceíça. **Lacunas nos estudos de comunicação cinema no Brasil: feminismo (e a intersecção de gênero e raça) e recepção fílmica**. Matrizes, vol. 11, núm. 3, septiembre-diciembre, 2017, p. 189.

¹⁹ ARÓSTEGUI, Julio. **A pesquisa histórica: teoria e método**. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2006, p. 260.

Este método permitiu uma prática comparativa que se baseia em uma separação analítica dos casos a serem comparados, sem ignorar e negligenciar as inter-relações destes. Visto que, tais relações se tornam parte do esquema comparativo de Kocka, uma vez que, através da análise de similaridades, diferenças, convergências ou divergências entre os casos é que se compara e se solidifica o estudo comparativo. Por consequência, compreendo também que os objetivos desse estudo e seus recortes se enquadraram de forma proveitosa na linha de pesquisa *Relações Sociais e Poder*, que “busca agregar e articular investigações que tratam das relações sociais e do poder em suas mais abrangentes manifestações históricas ou historiográficas”²⁰. Assim, acredito que o caminho aqui pretendido deva contribuir com o desenvolvimento da pesquisa, no que se refere a observar, mediante as análise fílmicas, as variadas estruturas de gênero e poder imersas em narrativas históricas sobre a Segunda Guerra Mundial.

Seguindo as bases teóricas e metodológicas pontuadas, bem como o corpus documental analisado, a presente dissertação foi dividida em três capítulos. O primeiro, intitulado de *O Gênero vai ao Cinema e à Guerra: debatendo a historicização e a trajetória representativa desses campos*, no seu primeiro tópico discursivo desenvolvemos um debate conceitual e teórico evidenciando as potencialidades dos conceitos de Gênero e Poder para o empreendimento de análises históricas. Conversando com um debate feminista articulado com uma historiografia contemporânea que se apropria do gênero enquanto categoria analítica, tendo como base a historiadora Joan Scott. No âmbito do poder, o presente capítulo empreende debates ancorados em exercício do poder, seu controle e revezamentos, bem como sobre poderes simbólicos, dominações masculinas e seus processos de eternização. Nesse tópico, alguns dos conceitos foram aplicadas as fontes, demonstrando como determinados marcadores de poder e gênero se apresentam nas narrativas.

No segundo tópico do capítulo, se almejou de forma detalhada traçar ponderações sobre como o Cinema, a partir da ótica de uma teoria feminista, pode ser um espaço para observação de corpos, personagens, histórias e silenciamentos. Consequentemente, por intermédio de um panorama discursivo, é apresentado os contextos e datações da *Teoria Feminista do Cinema*, correlacionando gênero, sexualidades, tecnologia, mídia, contextos produtivos e receptivos. Por fim, na última subdivisão, se enquadra o debate relacional sobre a Segunda Guerra e o gênero espelhados nas telas do Cinema. De modo que, após a acepção da guerra como uma política de gênero e do entendimento desse conflito em seu caráter de totalidade, tais observações são

²⁰ UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE. Programa de Pós-Graduação de História - PROHIS-UFS. Disponível em: < https://www.sigaa.ufs.br/sigaa/public/programa/apresentacao.jsf?lc=pt_BR&id=735 >. Acesso: 08 outubro 2022.

alocadas para o plano das representações e de panoramas produtivos que espelham essas temáticas. Dessarte, observando a guerra pela logística da percepção, o estudo se comprometeu em selecionar e apresentar brevemente uma listagem de produções que tornem possível a visualidade de papéis femininos significativos nos filmes sobre a Segunda Guerra, seja no seu desenrolar, no seu pós ou nas suas influências contemporâneas.

No segundo capítulo, *Memórias depois do papel: a História entre roteiros, takes e bilheteria*, as potencialidades do Cinema são exploradas em um primeiro momento, ancorada em acepções acerca da frutífera relação da cinematografia com a História, entendendo os limites, particularidades e completudes dessa associação. Em seguimento, por outras bases bibliográficas para pensar fontes filmicas, e respaldada no conceito metodológico de *Circuito Comunicacional* cunhado pelo pesquisador Alexandre Busko Valim e de *Sistema Literário* de Antônio Cândido, nos comprometemos observar para além dos percursos narrativos das fontes selecionadas; estratificando-as também em suas esferas de produção, emissão, mediação e recepção. Após, na terceira subdivisão, as quatro películas têm seus componentes analisados por meio de informações de sites, aplicativos e plataformas voltadas para críticas do público, críticas especializadas e informações de interesse de cinéfilos em geral. Buscando, por meio de plataformas como *IMDb*²¹, *Letterboxd*²², *AdoroCinema*²³ e *Filmow*²⁴ (e outros sites secundários)

²¹ *IMDb*, ou *Internet Movie Database*, é uma plataforma para quem busca informações acerca de filmes, séries, atores, diretores e demais aspectos do mundo cinematográfico. Desde seu lançamento, em 1990, o site vem crescendo e se consolidando como um dos maiores bancos de dados online sobre Cinema, além disso, comprado pela Amazon em 1998, atualmente vincula-se ao catálogo e as ações do streaming Amazon Prime Vídeo. Desse modo, o site se torna um aliado para amantes do cinema, críticos e pesquisadores que se debruçam sobre essa temática, tendo dados gratuitos e a possibilidade de acessar mais informações a partir de versões pagas. Para saber mais: REDAÇÃO TRECOBOX. **Entenda o que é e como funciona o IMDb, um dos principais sites para fãs de cinema do mundo.** TrecoBox, 21 de maio de 2023. Disponível em: ><https://trecoBox.com.br/entenda-como-funciona-o-imdb/><. 10 de setembro de 2014.

²² Rede social e mídia social voltada para cinéfilos, o *Letterboxd* é uma plataforma na qual se pode gerenciar filmes/séries/documentários assistidos, criar listas, expor opiniões e avaliações em formato de diário. Além disso, pode haver interação entre os usuários a partir de suas seleções e críticas. Lançado em 2011, o nome faz referência a prática *letterbox*, de colocar listras pretas na tela para melhor enquadramento da produção no seu formato original. Ademais, o aplicativo tem acesso gratuito, porém, oferece um upgrade em serviços de assinatura, quanto as informações, essas são fornecidas pelo banco de dados *The Movie Database*. Para mais informações acessar: WIKIWAND. **Leterboxd**. Disponível em: ><https://www.wikiwand.com/pt/Letterboxd><. 10 de setembro de 2014.

²³ Site brasileiro de entretenimento, o *AdoroCinema* possibilita acesso a conteúdo de filmes, séries, documentários, novelas e demais informações da indústria do entretenimento, a partir do seu extenso banco de dados pertencente à *webepedia*. Lançado em 2000, o site é considerado uma das mais renomadas plataformas brasileiras de consumo cinematográfico, contendo atualmente, catálogos, transmissões e demais benefícios (alguns gratuitos, outros pagos) para aqueles que buscam consumir e angariar informações nessas esferas. Mais informações: ADOROCINEMA. **Filmes, trailers, horários e salas de cinema, notícias, críticas.** Disponível em: ><https://www.adorocinema.com/?ref=cinemas.com.br><. 10 de setembro de 2014.

²⁴ O *Filmow*, site e rede social também brasileira voltada para o público cinéfilo, é um grande aliado para quem busca informações sobre filmes, séries e demais escopos desses campos. Fundado em 2009, hoje o site conta com aproximadamente 250 mil usuários e um extenso catálogo acerca de filmes, artistas, etc. Para mais: COSTA, Kelvin Leão Nunes da. **Conheça o Filmow, rede social para quem gosta de filmes e séries.** Olhar Digital, 06 de janeiro de 2014. Disponível em: ><https://olhardigital.com.br/2024/01/06/internet-e-redes-sociais/conheca-o-filmow-rede-social-para-quem-gosta-de-filmes-e-series><. 10 de setembro de 2014.

uma coleta de dados que favoreça a problematização das fontes. No quarto e último item, a potencialidade do cinema enquanto impulsionador de consciências históricas é destacada, em conjunto com uma investigação das expressividades do público no que toca as narratividades das produções elegidas.

No terceiro e último capítulo: *Relações de Gênero e Segunda Guerra Mundial em plano e sequência: representações fílmicas no Tempo Presente*, em um primeiro ponto, um novo olhar sobre a Segunda Guerra é posto em discussão, entendendo-a em uma constante mobilidade temporal que alça novas facetas perante premissas e estudos feministas. Em consequência, ao enquadrar a guerra e buscar extrair dela marcadores de gênero pela cinematografia, demanda-se a realização da análise representacional, aqui apresentada e subdividida em um segundo tópico, em quatro casos, sendo cada um para um filme elegido. Esses casos, pensando em atender as premissas analíticas do método comparativo de Jürgen Kocka, foram subdivididos pela territorialidade narrativa e reconstitutiva de cada obra, nas localidades a qual cada filme se insere, sendo essas, Alemanha (*O leitor*), França (*As mães do Terceiro Reich*), União Soviética (*A batalha de Sevastopol*) e Inglaterra (*As espiãs de Churchill*). Em seguida, ponderando essas naturezas representacionais por intermédio de frames, falas, conjuntos imagéticos e de discursos, o trabalho vai construindo o dimensionamento histórico, imaginando o imaginário em busca de outras histórias. No presente estudo, essas reconstituições se voltam para as dimensões do feminino, das relações de gênero, da teoria feminista do cinema e dos pressupostos do poder alocados as narrativas empreendidas pelos filmes e pela bibliografia que se debruça sobre o século XX e a Segunda Guerra. Por fim, a fim de perceber delimitações, semelhanças, dissidências e potencialidades de cada caso a comparação é posta em cena, e nela os pressupostos de uma guerra como política de gênero se institui na ótica da confluência e da diferença.

Ademais, é relevante sopesar, para além dos fatores acadêmicos e estruturais, como essa temática foi pensada e apropriada envolta de significados e demandas também da minha personalidade e de dimensões que ela implica. De tal modo, entendemos que a prática de escrita historiográfica é permeada pelo rigor da disciplina. O ato de produzir conteúdo histórico exige do historiador o enlace com fontes, métodos, teorias e com o tempo. O tempo dos relatos, dos acontecimentos e o seu próprio tempo. O tempo que é passado, mas que se perfaz no presente e se lança ao futuro. Desse modo, a História se edifica em um tempo histórico, e o historiador, se permeia — ou é permeado — pelo seu tempo e sua própria história. Quanta a minha história, boa parte dela remonta a uma cidade de vinte mil habitantes no interior da Bahia, em um lar que minha mãe costumava chamar de “a casa das sete mulheres”, pela presença dela, das minhas duas irmãs, minhas três sobrinhas e eu. Nesse lar, entendido de forma lúdica como matriarcal, a figura

do meu pai sempre se perfez com destaque e a posse da palavra final. Tal fato, durante muito tempo, nos passou despercebido, e mesmo a figura da minha mãe sempre ter transparecido independência, força e empoderamento, a do meu pai sempre se alocava à frente.

Porém, a percepção dessas nuances e os enlaces disso com um todo maior, mesmo já sendo incômodo, só se tornaram visíveis a mim por volta dos meus quatorze/quinze anos, quando fui cursar o Ensino Médio no Instituto Federal Baiano, em outra cidade. A partir dessa mudança, passei a ter contato com um mundo mais plural, envolto em pessoas de outras localidades, de outras crenças, pensamentos políticos e formas de ver a vida. Esse “choque” de realidade que para muitos chega na Universidade, para mim, iniciou-se ainda no ensino médio. Envoltas nessas nuances, conheci o movimento feminista, e desde então, não consigo deixar de olhar para o mundo ao meu redor sem o perceber entranhado pelo patriarcado, pelo paternalismo, pelo capitalismo e por diversas dimensões de poder e símbolos que os engrenam e fortificam. Essa nova Janaína, para muitos, passou a ser rebelde e raivosa, para outros, passou a ser um exemplo de empoderamento e busca por direitos. Hoje, essa Janaína feminista, transpõe esse pensamento e as suas mais variadas dimensões para além da esfera privada e pessoal. Hoje, a partir da minha formação enquanto historiadora, e da minha produção a nível acadêmico, realoco esse feminismo para a esfera de produção de conhecimento, de um movimento que é político e social, e para mais, é método, teoria e escopo analítico.

A partir desse encontro, me moldei enquanto mulher. E desde então, na qualidade de pessoa e profissional, me comprometi a desbravar os horizontes de silêncio que permeiam a vida das mulheres nos diversos tempos e espaços. Esses silêncios que se dimensionam e se apresentam como os silêncios das mulheres na história, os silêncios das suas lutas e necessidades, os silêncios das violências que as atingem, os silêncios simbólicos, da fala, da escrita, da cultura, do social e do político. Assim, a necessidade de percorrer essas searas chega a mim como vontade particular, mas como influência de um todo. Influência de filmes que vi, de livros que li, de mulheres e músicas que ouvi, dos debates ideológicos que me debrucei, e das bandeiras do tempo a qual estou inserida.

Bandeiras estas, feministas e acadêmicas, que vêm moldando a minha produção de conhecimento, influenciada pelo *boom* de trabalhos que se debruçam sobre questões e personagens que até então se encontravam às margens dos relatos históricos. Retratos de uma Universidade e Sociedade que hoje incorporam o escopo do gênero em seus debates, entendendo-o a partir de suas nuances de poder, sexualidade, identidade e as mais variadas definições. Reflexos de pautas acadêmicas, políticas e sociais que pensam essas produções e debates ligados a teorias pós coloniais e interseccionais. É alicerçada nesses reflexos, que a minha subjetividade

e também a minha objetividade de historicizar se constrói, mesclando-se aos espaços de experiências e horizontes de expectativa de um regime de historicidade que é do tempo, da palavra e do sentido, que atende a disciplina e ao rigor histórico, mas acaba por refletir também o ato de existência.

De tal modo, essas influências se transpõem na minha trajetória acadêmica, desde indagações e caminhos percorridos na graduação. Uma parte delas, reverberam a minha participação como integrante do Grupo de Estudos do Tempo Presente (GET-CNPq/UFS) entre os anos de 2017-2019, e, mais precisamente, através da participação em alguns projetos de Iniciação Científica (IC), sendo estes: (PVH5400-2017) – *História, Cinema e Guerra: o antinazismo hollywoodiano (1939-1945)* e (PVH6413-2018) – *O antinazismo hollywoodiano nos cinemas de Sergipe (1939-1945)* ambos sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Andreza Santos Cruz Maynard. A partir desses estudos, pude aprofundar meus interesses e escopos de análise no que tange a Segunda Guerra Mundial e a relação História e Cinema, e ver que em ambos os campos, havia potencialidades de aprofundamentos de pesquisa.

Para mais, atuei como pesquisadora voluntária no plano (PVD7638-2019) – *Mulheres e Humanidades: a presença intelectual feminina na Universidade Federal de Sergipe e a construção do campo das Ciências Humanas*, sob orientação da Prof.^a Dr.^a Edna Maria Matos Antônio, no qual, debruicei-me acerca dos estudos sobre História das Mulheres e das Relações de Gênero, bem como a possibilidade e a necessidade de incorporação dessas premissas na análise histórica. Assim, observando possibilidades de aprofundamentos dessas temáticas as quais vinha me dedicando, surgiu o meu trabalho de conclusão de curso, uma monografia intitulada de *A face feminina da Segunda Guerra Mundial: uma análise das atuações das mulheres no esforço de guerra a partir dos filmes O leitor (2008), As mães do Terceiro Reich (2012), A batalha de Sevastopol (2015) e As espiãs de Churchill (2019)*, apresentada ao Departamento de História (DHI/UFS) no primeiro semestre de 2022, nela analisei as ações empreendidas por essas mulheres no desenrolar do conflito a partir dos respectivos filmes.

Partindo dessas evidências, fica claro a forma como a minha pesquisa de mestrado reflete interesses pessoais, sociais e acadêmicos. Bem como a sua pretensão em ampliar e aprofundar predileções e pesquisas iniciadas na graduação, buscando responder, de modo geral, como a partir de um olhar comparativo dos filmes selecionados, a Segunda Guerra Mundial poder ser analisada no século XIX como um reduto que fora permeado por Relações de Gênero. Em busca desse entendimento, se enlaçam questionamentos auxiliares e motrizes, que giram em torno de indagações como: Quais são, para além de metodologias, técnicas e semióticas, as análises possíveis para entender as engrenagens cinematográficas a partir das óticas dos estudos de

gênero? O Cinema, assim como a História, por meio da inserção de olhares críticos para esses novos âmbitos, foram ou podem ser pensados enquanto campos feministas? Esses pressupostos se apresentam como categorias chaves para elevar o estudo da Segunda Guerra como polarizadora das relações entre homem-mulher-sociedade? Tendo em vista, são essas e outras percepções que norteiam nossa investigação.

Por último, convido vocês, leitor, leitora ou leitorx, a ler esse trabalho, assistir as películas elegidas para o estudo (e também as demais citadas ao decorrer da dissertação), conhecer as bases bibliográficas e, principalmente, a perceber esse conflito findo à 80 anos ancorado em lentes transgressoras que se voltam para ele em busca de lacunas silenciadas pelo tempo, pela história e pelas estruturas masculinizantes. Sejam elas acadêmicas, estatais, institucionais, artísticas e cotidianas que vem controlando nossos saberes e formas de viver, observar e entender o mundo. Assim, a partir de um olhar feminista sobre a História, o Cinema e a Guerra podemos difundir novas memórias históricas que, por intermédio da observação fílmica, tem seus movimentos, planos, frames e lentes roteirizados e dirigidos pela historicidade.

CAPÍTULO I

O Gênero vai ao Cinema e à Guerra: debatendo a historicização e a trajetória representativa desses campos

“em um contexto feminista, é sempre uma questão de poder e autoridade determinar quais histórias predominam ou são elididas ou marginalizadas”²⁵

(Clare Hemmings)

O presente capítulo almeja desenvolver um debate teórico sobre os conceitos de gênero e de poder. Como também incorporá-los a um panorama de como o cinema passou a inserir debates referentes à Segunda Guerra Mundial e às relações de gênero.

1.1. Gênero e Poder: categorias úteis para análise histórica

A construção de narrativas históricas na contemporaneidade reflete pluralidades. Pluralidades estas que contemplam narrativas, personagens, fontes, métodos e percepções. Estes conjuntos de expressões impõem a pesquisa historiográfica questionamentos que põem em debate os limites e os domínios abarcados pela disciplina. Limites e domínios na escrita historiográfica que, em alguns casos, acabam por perpetuar invisibilidades e silenciamentos. Tais procedimentos, alocados nas esferas dos estudos feministas, se solidificam academicamente a partir de permanências e rupturas ao longo do tempo e como ondas, entrecruzam-se relações de poder, de gênero e percalços da escrita, das artes, das representações e da subjetividade.

Percorrer esses horizontes de silêncio²⁶ na construção e reconstrução de exposições históricas foi e é um trabalho recíproco de pesquisadoras e pesquisadores feministas que constroem ou vem construindo o movimento dentro e fora da academia. Apropriando pautas necessárias de emancipação feminina, tomada de espaços e na produção de um conhecimento feito predominantemente por mulheres. A efervescência na construção e reconstrução de narrativas históricas, bem como a postura crítica perante as reestruturações dos moldes do trabalho científico, se solidificaram a partir da segunda onda feminista (1960-1980). Essa que, unindo demandas acerca do público, do privado, do trabalho e demais lutas por direitos políticos e civis deu força às pautas que visavam a compreensão das origens da segregação e do patriarcado.

²⁵ HEMMINGS, Clare. **Contando histórias feministas**. Estudos Feministas, Florianópolis, v. 17, 2009, p. 219.

²⁶ Como debatido pela historiadora Michelle Perrot em seu livro *As mulheres ou os silêncios da história* (2005) a presença de uma fala feminina em locais que lhes eram até então proibidos, ou pouco familiares, é uma inovação do século XIX que muda o horizonte sonoro. Mas, mesmo com esse pequeno espaço conquistado, muitas zonas mudas – como caracteriza a autora – continuam a subsistir e perpetuar horizontes de silêncios (PERROT, Michelle. **As mulheres ou os silêncios da história**. EDUSC, Bauru – São Paulo, 2005, p. 9).

Em busca dessa compreensão, no artigo *O Sujeito “nas ondas” do Feminismo e o lugar do corpo na contemporaneidade (2015)*, de Ana Paula Antunes Martins, uma dimensão política ao problema da opressão feminina é apresentada, sintetizando percepções feministas dos anos 60 guiadas pelo slogan “o pessoal é político”, criado pela jornalista e ativista Carol Hanisch²⁷. A partir deste slogan — e de demais necessidades teóricas que serão ponderadas à frente — para além de um movimento político, social, econômico e cultural, o feminismo passou a ser visto também como um viés teórico, capaz de ser incorporado nas produções acadêmicas.²⁸ A teorização do campo e o aumento na produção de conhecimento voltada para uma *História das Mulheres* tem ligação direta com a inserção de mulheres nas Universidades:

Esse ingresso – principalmente aos cursos de humanidades – sobretudo em História, como discentes e docentes, nas palavras de Irene Vaquinhas (2019) afigura-se: [...] Decisivo para o aumento da produção científica sobre a história das mulheres e para a própria acreditação dessa área de estudos, não só pelo facto de serem as mulheres as principais produtoras dessa área temática, a qual implica, de um modo consciente ou inconsciente, explícito ou negado, alguma cumplicidade entre o objeto de pesquisa e o sujeito investigador, mas também por constituir um fator de pressão na produção historiográfica, incentivando pesquisas, a procura de novas tipologias de fontes ou a revisitação das tradicionais, assim como a abertura a problemáticas pouco ou nada exploradas (VAQUINHAS, 2019, p. 102 e 103).

Portanto, a partir dos anos 60, os títulos de graduação e pós-graduação passaram a ser cada vez mais concedidos às mulheres, que incorporaram esses espaços de forma emancipatória e na busca pela produção de conhecimento. Para além, é possível considerar que o movimento feminista e suas ondas, e especificamente a segunda onda, de maneira progressiva e pioneira proporcionou o impulsionamento da produção de saberes históricos nos seus anos de emergência. Ainda hoje a segunda onda feminista continua a impulsionar, nos cerne de pesquisas historiográficas, incorporações e reestruturações. Desse modo, levantado este aspecto de perenidade, pode-se questionar: quais seriam as reformulações empreendidas pelo feminismo na historiografia? Ademais, como esse escopo vem remodelando a História do Tempo Presente? Essas e outras questões são levantadas pelas historiadoras Eloísa Rosalen e Joana Maria Pedro. As autoras buscam, a partir de um debate historiográfico, as interconexões dos feminismos perante as contribuições teóricas e as reformulações na contemporaneidade, entendendo que:

Ao longo das últimas décadas os estudos feministas tiveram que se afirmar como produtores de conhecimentos válidos e transversais a todas as áreas de conhecimento e,

²⁷ Jornalista e ativista do feminismo radical estadunidense nascida em 1942, com destaque mundial pela criação do lema “o pessoal é político”, bem como, pela fundação do grupo *New York Radical Woman (Mulheres Radicais de Nova York)*. Além disso, sua trajetória política se marca também por atuações contra o racismo, imperialismo e diversas outras formas de segregação e exploração.

²⁸ SOUZA, Janaína de Oliveira. **A face feminina da Segunda Guerra Mundial: uma análise das atuações das mulheres no esforço de guerra a partir dos filmes O leitor (2008), As mães do Terceiro Reich (2012), A batalha de Sevastopol (2015) e As espiãs de Churchill (2019)**. Monografia (Graduação em História) – Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2022, p. 23.

principalmente, dentro da produção historiográfica. Após esta inserção muitos debates, discordâncias e, principalmente, reformulações tomaram corpo nas diferentes narrativas acerca do passado recente das décadas de 1970 e 1980. Como buscamos demonstrar, elas imbricaram temporalidades, conceitos/definições teóricas e acima de tudo posições territoriais contextuais que questionam e ao mesmo tempo reafirmam situações de subalternidades (ROSALEN; PEDRO, 2023, p. 21).

Desse modo, essas tendências impulsionaram e continuam a impulsionar nos debates históricos novas leituras e novos questionamentos acerca dos mais variados movimentos, temporalidades, aparatos locais/globais, dinâmicas de poder e dimensões dos diferentes feminismos, para ser possível, de algum modo, constituir e narrar, nas palavras das autoras, *os passados recentes da história*.²⁹ O longínquo transposto também nas telas e nos imaginários, onde personagens são reconstituídos e representam antigos cenários em novas bandeiras. No qual mulheres performam protagonismos ou através deles subvertem e destacam dominações em um cenário bélico historicamente masculinizado. Nas fontes fílmicas desse estudo, os passados recentes da história se lançam ao público, a crítica e a investigações. Imbricado nessa concepção teórica do feminismo e sua dimensão acadêmica, está o conceito de *gênero*. A sua definição e aplicabilidade se faz necessária na presente pesquisa, pois a decodificação desse conceito e as ideias atreladas a ele se apresentam rodeadas por uma variedade de usos e significados. O gênero, para além de uma terminologia referente a tipos linguísticos, a denominações literárias e fílmicas se solidificou a partir dos anos 80/90 como uma maneira de discutir a organização social e a sua relação com os sexos.

O termo, quando criado, adquire o aspecto ideológico das teóricas defensoras de que “a pesquisa sobre mulheres transformaria fundamentalmente os paradigmas no seio de cada disciplina”³⁰, incluindo novos temas, novas críticas e critérios para a produção científica. Desse modo, atrelados a vertente historiográfica da *Nova História*³¹ (1978), que almejava impulsionar e ampliar os objetos e questões ligadas a escrita da história, simultaneamente, o campo de história das mulheres buscou se inserir nessa nova categorização, mas isso dependeria “da maneira como o gênero fosse desenvolvido como categoria de análise.”³²

²⁹ ROSALEN, Eloisa; PEDRO, Joana Maria. **Os debates historiográficos e os feminismos da ‘segunda onda’ na contemporaneidade.** *Revista Feminismos*, Vol. 11, N2 – jul/dez/2023, 28p.

³⁰ SCOTT, Joan. **Gênero: uma categoria útil para análise histórica.** In: Org. HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Pensamento feminista: conceitos fundamentais.** Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 50.

³¹ Nas palavras de Jacques Le Goff, os historiadores ligados a esse movimento teórico-historiográfico procuraram construir “uma história do poder sob todos os seus aspectos, nem todos políticos, uma história que incluía notadamente o simbólico e o imaginário”. Para que, esse campo, também conhecido como terceira geração dos Annales se consolidasse pautado no diálogo e interdisciplinaridade com os mais variados campos da ciência, sendo eles, a antropologia, sociologia, filosofia, psicologia, geografia e dentre tantas outras, para que assim, o leque de fonte, objetos de pesquisa e estudos fossem ampliados (LE GOFF, Jacques. **A História Nova.** In: LE GOFF, Jacques. **A história nova.** 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 8).

³² SCOTT, Joan. **Gênero: uma categoria útil para análise histórica.** In: Org. HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Pensamento feminista: conceitos fundamentais.** Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 51.

Dessa maneira, as transformações na historiografia, articuladas à explosão do feminismo a partir de fins da década de 1960, tiveram papel decisivo no processo que fez com que as mulheres fossem alçadas à condição de objeto e sujeito da História, marcando a emergência da *História das Mulheres* e, de forma subsequente, das *relações de gênero*³³. Ademais, apesar de atribuídas à categoria de produtoras de conhecimento e sujeitos dessa produção, a inserção desses campos na esfera acadêmica, principalmente na História, foi vista com reticências. Já que, para muitos historiadores, os desenvolvimentos iniciais desses estudos não foram suficientes para provar sua potencialidade para a historiografia universal e predominante, ligada às esferas econômicas, políticas, de guerra, do poder e entre outras, relegando a perspectiva do feminino a um domínio separado da *História política tradicionalista e oficial*. O caráter de exclusão, revela a insuficiência adquirida pelo político nos seus moldes tradicionais, que em conformidade as ideias de René Rémond, em *Porque a História Política?* (1996), tal rigidez acaba por perder de vista objetos e questões. Para o autor, qualquer sujeito, percurso, atividade, estrutura ou tradição se enlaçam nessa ótica, não sendo ela um reduto de minorias, “e sim destinadas a quase todos”.³⁴ Portanto, na necessidade de uma história política amplificada, capaz de integrar mais categorias e experiências, esse novo prisma, ao buscar absorver problemas que não se colocavam antes incorpora novas visualidades para o poder, suas manifestações e representações.

Em conformidade ao que vem sendo discutido aqui, a historiadora e teórica feminista Joan Scott, no artigo *Gender: A Useful Category of Historical Analysis* (1989)³⁵, conversa diretamente com esse viés. No escrito em questão, ela defende a demanda de repensar o que se entende por “político”, visto a grande reticência da *História Política Tradicional*³⁶ quanto a aplicabilidade do gênero enquanto categoria analítica para pensar o poder e o político. Para mais, a dificuldade de inserção das premissas dos estudos de gênero, residia também na falta de categorização e de legitimidade acadêmica do uso do conceito pelos estudos feministas nos anos 80, visto que o “gênero” era um novo campo de pesquisa histórica, mas considerado sem “força de análise

³³ SOIHET, Rachel; PEDRO, Joana Maria. **A emergência da pesquisa da História das Mulheres e das Relações de Gênero**. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 27, nº 54, 2007, p. 286.

³⁴ RÉMOND, René. **Porque a História Política?**. *Revista Estudos Históricos*, v. 7, n. 13: CPDOC 20 anos, 1994, p. 18.

³⁵ THE AMERICAN HISTORICAL REVIEW, vol. 91, nº 5, Nova York: American Historical Association, 1986, 1053-1075 (EDIÇÃO REVISADA PELA AUTORA: Nova York: Columbia University Press, 1989, p. 28-52. Tradução de Christine Rufino Dabat e Maria Betânia Ávila, publicada pela primeira vez em separata pelo SOS Corpo/Instituto Feminista para a Democracia, Recife: SOS CORPO, 1991.

³⁶ Nesta perspectiva, Rachel Soihet (1997) dialogando com o debate de Joan Scott pontua que: “a história política foi a trincheira de resistência à inclusão de materiais ou de questões sobre as mulheres e o gênero”, visto que, ela acabou por dificultar a inserção e a análise do viés da História das Mulheres e as Relações de Gênero como justificativas e explicações acerca das posições e relações de poder (SOIHET, Rachel. **História, Mulheres, Gênero: Contribuições para um Debate**. IN: AGUIAR, Neuma (org.) **Gênero e Ciências Humanas – desafio às ciências desde a perspectiva das mulheres**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997, p. 99).

suficiente para interrogar (e mudar) os paradigmas históricos existentes”.³⁷ Para Scott, nesses estudos anteriores à definição do gênero como categoria pré-categorização, as historiadoras e historiadores filiavam seus dimensionamentos de forma predominante em estudos que versassem sobre as origens do patriarcado, linhas marxistas de crítica feminista e abordagens psicanalistas para pensar e explicar os aspectos de identidades de gênero. De tal modo, visando a promoção de um processo de significação do conceito para o desenvolvimento e a clarificação das possibilidades e usos do gênero nas pesquisas históricas, Scott articulou o gênero como categoria analítica. Para a autora, sua definição de gênero se apresenta densa, com subpartes ligadas entre si, que podem ser aplicadas de maneira distinta analiticamente. Assim, para Joan Scott:

O gênero é um elemento constitutivo das relações sociais baseado nas diferenças percebidas entre os sexos; e o gênero é uma forma primeira de significar as relações de poder. As mudanças na organização das relações sociais correspondem sempre à mudança nas representações de poder, mas a direção da mudança não segue necessariamente um sentido único. Como elemento constitutivo das relações sociais fundadas sobre diferenças percebidas entre os sexos, o gênero implica quatro aspectos relacionados entre si (SCOTT, 2019, p. 67).

Esses aspectos abrangem desde símbolos culturais e representações múltiplas, conceitos normativos e os significados de simbolismos estabelecidos por doutrinas religiosas, educativas, científicas, políticas, jurídicas e pela oposição binária entre masculino e feminino. A noção do político e de ideias de fixidade também são postas em xeque para o entendimento e estudo de instâncias como parentesco, mercado de trabalho, sistemas políticos, demais instituições e suas influências em identidades; sejam elas absorvidas coletivamente ou de forma subjetiva, para além das formas como estas se constroem e se relacionam com a sociedade, o cotidiano e a cultura. Para a teórica feminista, estes elementos abrem caminhos para as pesquisas históricas irem além da noção de fixidade e passarem a levantar questões acerca das origens e da manutenção das repressões e dominações. Bem como prescrutar como as relações de gênero e de poder foram sobrepostas nos rumos históricos de tempos em tempos.

Logo, entendendo que “o gênero não é o único campo, mas parece ter constituído um meio persistente e recorrente de tornar eficaz a significação do poder”³⁸, faz-se necessário perceber que tipo de poder é esse que habita as relações entre os sexos e a própria construção de ideais gendrados. Dessa forma, as nuances de poder que almejamos desvelar respingam nas vertentes políticas, no Estado e nas grandes instituições, porém, se performam para além dela. Essa autoridade, é um poder que é do macro, mas também se expressa na observação de mecanismos menos visíveis do micro. Nesse prisma, o filósofo Roberto Machado, na introdução

³⁷ SCOTT, Joan. **Gênero: uma categoria útil para análise histórica**. In: Org. HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 55.

³⁸ IDEM, p. 69.

da obra *Microfísica do Poder* (2006), traça o que seria uma genealogia do poder para Michel Foucault, que significa “um deslocamento do espaço de análise quanto do nível em que está se efetua”. De tal modo, esses aspectos interligados consideraram o poder “em suas extremidades, a atenção a suas formas locais, a seus últimos lineamentos [...] de poder que realizam um controle detalhado, minucioso do corpo — gestos, atitudes, comportamentos, hábitos, discursos”.³⁹ Assim, de acordo com a exposição de Machado, esse poder transpõe as esferas palpáveis e coletivas e projeta-se também no corpo, nas sexualidades, nas relações humanas, culturais e na sociedade. Um todo que é político e subjetivo ao mesmo tempo.

Deslocando o espaço de análise dos conceitos gênero e poder para a cinematografia da Segunda Guerra, as fontes fílmicas basilares nessa dissertação — *O leitor* (2008), *As mães do Terceiro Reich* (2012), *A batalha de Sevastopol* (2015) e *As espiãs de Churchill* (2019) — auxiliam a agnição do poder em funcionamento, por entre controles de comportamentos, desígnio de identidades, coibições minuciosas e elaboradas. Atravessando as conceituações, as películas transmitem esses enlaces apresentados não só no Estado e nas leis, mas também nos corpos e silêncios. A quietude do crime cometido e da culpa, no filme um, na devoção do filme três, até o silêncio impositivo no segundo longa, em contrapartida ao silenciamento como subversão, na última produção. Nos quatro casos, os corpos femininos são controlados pelo patriarcado, inseparáveis do seu gênero e das imposições “inerentes” a ele. Impondo normas de comportamentos, seja enquanto acusadas, mães, soldadas ou espiãs, os discursos multifacetados das imposições do “ser mulher” ganham representação nas telas. Estruturando na guerra um gênero naturalizado pela dominação masculina, como organizador de memórias, norteador pelo poder na sua rede de relações, onde se operam subserviências e rupturas. Consequentemente, as quatro produções ilustram o gênero enquanto um campo inserido em diversas aplicabilidades do poder, em relações entre os sexos articuladas como arma e barreira de indivíduos por elas cercados, moldados e resistentes.

Segmentando essas acepções em Foucault, “seria necessário saber até onde se exerce o poder, através de revezamentos e age em instâncias, frequentemente íntimas, de controle, de vigilância, de proibições, de coerções. Onde há poder, ele se exerce.”⁴⁰ Ou é exercido. Muito embora, para Foucault, ninguém é detentor desse poder: ele se irradia em determinadas direções sem um eixo titular, o que na presente pesquisa pode se refletir com um certo estranhamento, visto que as estruturas das relações de gênero (e poder) são permeadas por controles imersos em

³⁹ MACHADO, Roberto. **Introdução: Por uma genealogia do poder.** In: FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder.** Organização e Tradução Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 22ª edição, 2006, p. XII.

⁴⁰ MACHADO, Roberto. **Introdução: Por uma genealogia do poder.** In: FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder.** Organização e Tradução Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 22ª edição, 2006, p. 75.

domínios patriarcais, paternalistas e classistas que refletem diretamente os detentores desses discursos, bem como beneficiários desses modos de controle e da sua perpetuação. E, também, as *estratégias de burla e subversão* que são empregadas pelos indivíduos, pois, onde há poder, também há resistência; mesmo que discretas, difusas e pouco perceptíveis. Os sujeitos, aqui com destaque as mulheres, são dispostos a dominações e a coerções que se internalizam, mas não reprimem em alguns casos seus mecanismos de jogar com as regras. Reapropriando significados, negociando, dissimulando, e subvertendo, em pequenas resistências⁴¹ construídas de ato em ato, de dia em dia.⁴²

Os métodos empregados pelos indivíduos na busca por insubmissões são diversos em tipos e níveis. De forma a exemplificar, tomemos os filmes como parâmetro. No primeiro caso, o simbolismo da iliteracia⁴³ — apresentada na falta de escolaridade da personagem principal, Hanna⁴⁴ — subverte também sua consciência social e política frente as acusações destinadas a si. De modo que, a ocultação desse fato, para escamotear essa condição e o julgamento social, é uma tática de burla vista por muitos críticos do filme como uma tentativa de autoproteção a personagem frente aos seus atos criminosos e culpas, de forma a agregar uma passividade e vulnerabilidade digna de empatia. Adicionalmente, a subversão também advém de mecanismos de resistências, que não precisam abranger corporeidades em seus atos, mas sim, um resistir através da reconstituição da memória e dos relatos. Mostrando assim, a burla como estratégia de sobrevivência, através do poder do discurso e da remodelagem de narrativas. Esse paralelo também se estabelece no caso dois, por meio dos relatos de guerra de duas mulheres francesas às gerações futuras — Alice narrando sua vida e a de Lisette para Justine⁴⁵ —, de maneira que, os silenciamentos sofridos por essas personagens, mesmo que em pequenas escalas, se divulgam e podem apresentar processos de ressignificação histórica.

Outros artifícios de reação podem ser tomados também pelo afastamento de papéis e normativas tradicionais. No caso três, ao quebrar a ótica de uma feminilidade convencional, Pavlichenko⁴⁶ assume a característica de guerreira, defensora da pátria, com comprometimento e eficácia. Usando de tal modo, sua inserção em um cargo majoritariamente masculino ao seu favor, abrindo brechas nessa rede estrutural e ultrapassando limites antes impostos. No último caso, o

⁴¹ Essas estratégias também são pensadas a partir do conceito de *táticas*, de Michel de Certeau. Essa noção é empregada na análise comparativa realizada no terceiro capítulo, página 164.

⁴² FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Tradução de Raquel Ramalhete. 35. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

⁴³ Discussão aprofundada no tópico 3.2.1, página 121.

⁴⁴ Hanna Schimitz, acusada de crimes nazistas, personagem principal do filme *O leitor*.

⁴⁵ Personagens do filme *As mães do Terceiro Reich*.

⁴⁶ Protagonista do filme *A batalha de Sevastopol*.

deslocamento estrutural se dá pela invisibilidade. As espiãs⁴⁷, tomando para si mitos apolíticos, de docilidade e feminilidade agregam um disfarce para a guerra que as permite a tomada de espaços. Ao serem subestimadas pelo simples fato de serem mulheres, elas apropriam como burla o sigilo como performance para sabotagem, utilizando os estereótipos impostos ao seu favor. Esse poder, ou melhor, as nuances deste poder e as formas de lidar com ele merecem observação. Tal seguimento, se agregam à história, aos acontecimentos e aos personagens “como irmãos siameses — separá-los é difícil; olhar para um sem perceber a presença do outro é quase impossível”.⁴⁸ Abrindo o leque de perspectivas, ele pode ser observado em locais e de maneiras até então ignoradas ou marginalizadas. Ao alocar esse poder e suas influências nos estudos das relações de gênero, a união das bases discursivas de ambos os campos assume o plano das entrelinhas de tudo aquilo que foi omissa em prol de regimes patriarcais que continuam atuantes por meio de dominações e violências. Principalmente, as exercidas e significadas em planos simbólicos. No âmbito simbólico do poder, o sociólogo Pierre Bourdieu pontua que:

Num estado do campo em que se vê o poder por toda parte, como em outros tempos não se queria reconhecê-lo nas situações em que ele entrava pelos olhos dentro, não é inútil lembrar que [...] é necessário saber descobri-lo onde ele se deixa ver menos, onde ele é mais completamente ignorado, portanto, reconhecido: o poder simbólico é, com efeito, esse poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe sujeitos ou menos que o exercem (BOURDIEU, 1989, p. 8).

Portanto, seguindo essa premissa, a análise desse poder por meio da incorporação do debate de gênero na pesquisa histórica ainda é permeada por algumas lacunas, ou melhor, por perspectivas conscientes. Visto que, ainda há muitas quietudes e zonas mudas promovendo horizontes de silêncios⁴⁹. “Quietudes” essas que se solidificam em um todo maior, já que o silêncio, aliado à um plano analítico, pode ser ponderado como “um mandamento reiterado através dos séculos pelas religiões, pelos sistemas políticos e pelos manuais de comportamento”⁵⁰. De tal modo, refletir sobre esses casos torna possível entender o quanto se passou despercebido — ou foi ignorado — acerca de personagens históricos, narrativas e vivências. O que deixou de ser produzido e analisado em consequência de certos “constrangimentos institucionalizados”⁵¹, impostos por um trabalho intelectual na produção histórica que envolve controle e repressão. Um jogo entre narrativas históricas tradicionais e perspectivas mais transversais e com novas roupagens que perpassam também cassações,

⁴⁷ Compreendidas por Vera Atkins, Virginia Hall e Noor Inayat, protagonistas do filme *As espiãs de Churchill*.

⁴⁸ FALCON, Francisco. “**História e Poder**”. In: CARDOSO, Ciro. F.; VAINFAS, Ronaldo. Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia. Rio de Janeiro: Campus, 1997, p. 97.

⁴⁹ PERROT, Michelle. **As mulheres ou os silêncios da história**. EDUSC, Bauru – São Paulo, 2005, p. 9.

⁵⁰ **IDEM**, p. 9.

⁵¹ FALCON, Francisco. “**História e Poder**”. In: CARDOSO, Ciro. F.; VAINFAS, Ronaldo. Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia. Rio de Janeiro: Campus, 1997, p. 134.

censuras, exílios, obstáculos e denúncias que se aplicam a temas, ideias, a crítica e a um debate intelectual pluralizado. O que fica são questionamentos de a quem essa ausência de conhecimentos plurais, ou melhor, o controle destes, priva e, em contrapartida, a quem ela beneficia.

Ora, o que os intelectuais descobriram recentemente é que as massas não necessitam deles para saber; elas sabem perfeitamente, claramente, muito melhor do que eles; e elas o dizem muito bem. Mas existe um sistema de poder que barra, proíbe, invalida esse discurso e esse saber. Poder que não se encontra somente nas instâncias superiores de censura, mas que penetra muito profundamente, muito sutilmente em toda a trama da sociedade (FOUCAULT, 2006, p. 71).

Em consequência, “é preciso perguntar-se quais os mecanismos históricos responsáveis pela des-historização”⁵², ou melhor, questionar os mecanismos de eternização e controle desses espaços e saberes, para que no que concerne à presente pesquisa, seja possível ir de encontro a uma historiografia que entenda as vivências e escritas femininas como analíticas e permeadas por complexidades que englobam relações sociais e de poder. Que acabem assim por se refletirem em estruturas de divisão sexual, visões binárias, essencialistas e por dominações patriarcais, estatais, institucionais, econômicas e culturais que reverberam o passado e assumem novas faces até os dias atuais. No que se refere a dominação masculina⁵³, esse termo conceituado por Pierre Bourdieu, se aplica a uma esfera de dominação na qual o poder se manifesta a partir da perpetuação da condição feminina subjugada. Além de uma coerção atrelada a violências simbólicas que visam perpetuar estas conjunturas por meio de “esquemas inconscientes de percepção, estruturas históricas da ordem masculina – mundo social, nos corpos, nos *habitus*, esquemas de percepção, ação e pensamento”⁵⁴. Esses esquemas podem ser exercidos a partir de coerção física, mas na maioria dos casos, e justamente por isso conta com facilidade de perpetuação, age de forma discreta, sem quaisquer dispositivos físicos. Essa “máquina simbólica”⁵⁵, para o autor, endossa o processo de dominação atrelado à divisão sexual do trabalho, que se interliga a um trabalho de eternização de esferas como Igreja, Família, Escola e demais meios que podem agir de forma coercitiva.

⁵² BOURDIEU, P. **A dominação masculina**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999, p. 8.

⁵³ Nas palavras de Pierre Bourdieu, em seu livro *A dominação Masculina* (1997): “Também sempre vi na dominação masculina, e no modo como é imposta e vivenciada, o exemplo por excelência desta submissão paradoxal, resultante daquilo que eu chamo de violência simbólica, violência suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou, mais precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento ou, em última instância, do sentimento [...] aquilo que, na história, aparece como eterno não é mais que o produto de um trabalho de eternização que compete a instituições interligadas, tais como a família, a igreja, a escola, e também, em outra ordem, o esporte e o jornalismo [...] e reinserir na história é, portanto, devolver a ação histórica, a relação entre os sexos que a visão naturalista e essencialista dela arranca (BOURDIEU, P. **A dominação masculina**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999, p. 2 e 3).

⁵⁴ **IDEM**, p. 22.

⁵⁵ BOURDIEU, P. **A dominação masculina**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999, p. 24.

Ao historicizar esses conceitos, a dominação masculina e seus simbolismos de violência, devoção cega e subjugo despertam a assimilação de suas influências nos percursos históricos e nos sujeitos. Focalizando nosso eixo central, o deslocamento desses termos ao plano da Segunda Guerra, faz imergir ainda mais noções acerca do gênero enquanto mecanismo de poder presente nesses territórios hierarquizados e autoritários. Nos filmes selecionados, como vem sendo feito, a leitura analítica possibilita também notar contrastes nos mecanismos de dominação. Vejamos, no primeiro filme, *O leitor*, a história é contada pelo ponto de vista de Michael Berg, das suas interpretações sobre o romance com Hanna — marcado pela problemática diferença de idade — da condição da acusada da personagem, e o seu julgamento moral perante aos feitos dessa perpetradora. A posição da protagonista, ainda sendo a trama central da história, transita nas visões do personagem masculino, que ora a ama, ora a condena, ora se compadece. A narrativa no viés masculino, espelha uma dominação, a história sob uma ótica, a ótica de um homem, mesmo que a ideia central seja aloca-lo enquanto espelho da sociedade e sua geração, esse simbolismo se apresenta. Outro ponto, o do subjugo, pode ser visto em Hanna como um retrato das mulheres do nazismo, dessa geração de mulheres inseridas no genocídio de forma massificada e banalizando o mal, em muitas das vezes, apenas servindo sem questionar os ideais violentos e dominantes do Terceiro Reich.

Em *As mães do Terceiro Reich*, os mecanismos de coerção se envolvem nas ideologias e nos papéis instituídos ao feminino. Na França dominada, e em toda região sob influência nazista, a maternidade assume o papel patriótico. De tal maneira, se incube as mulheres o dever maternal de se doarem sem ressalvas e críticas, ao ato de gerar e maternar filhos, esposos e o regime. Essa violência, simbólica em coagir através de nuances patrióticas e de encargo, e corpórea a partir do momento que se impõe de forma forçada a quem resiste, institui a lógica patriarcal desse regime. Onde os papéis das mulheres se fundem ao ato de reproduzir, e seus corpos são visualizados como posse. Nessa organização, expressa no filme e representando um todo histórico, revivem a internalização dessa subjugação enfrentada pelas mulheres na Segunda Guerra, nessa cultura de devoção feminina institucionalizada. O terceiro longa, *A batalha de Sevastopol*, mostra a ambiguidade na figura da heroína. Lyudmila, é uma mulher de destaque, que ocupa o cargo altamente masculino de franco-atiradora, se instituindo como símbolo nacional. Todavia, essa celebração é carregada pela expectativa e cobrança, no qual, os seus traumas, vontades e sentimentos são descartados. Uma violência simbólica que a faz se afastar de anseios alegando estes como fragilizantes, principalmente aqueles que a aproximam de uma figuração feminina. Em seguimento, seu protagonismo segue tutelado por homens e por estruturas patriarcais, denotando que a sua figuração é uma exceção naquele cenário, e não uma regra. Adotando a

personificação do sacrifício a todo custo, sem questionamentos ou hesitações, a devoção física e psicológica vai de encontro com estratégias de dominação.

As espiãs de Churchill, última película analisada no capítulo três, apresenta um feminino como instrumento. De forma simbólica, as personagens são tratadas como relevantes nos seus exercícios, mas a todo momento sendo lembradas de a inserção ter sido pensada em último caso, apenas para preencher lacunas. Imersas nesse cenário de desconfianças, suas competências precisam de provas constantes para permanecerem atuantes no aparato masculino de guerra, apesar de subordinadas aos estereótipos e segregação. Quanto a devoção cega, elas se mostram reticentes, são devotas, mas não cegamente. Elas subvertem e usam de forma tática as identidades pré-concebidas, mas não deixam de se afastar desse emaranhado masculinizante.

Diante das exemplificações, se pondera como a violência simbólica e seu *poder hipnótico*⁵⁶ vão além da consciência e se apresentam como aptidões, gostos, escolhas. Que se exercem entre conhecimentos e desconhecimentos, com sedução, ordens e ameaças que se confundem com predisposições e inclinações de identidade. Portanto, pesquisas historiográficas que incorporam os estudos de gênero e de poder assumem a tarefa de formular no interior dessas estruturas “uma crítica às categorias de identidade que as estruturas jurídicas contemporâneas engendram, naturalizam e imobilizam”⁵⁷. Dado que, são essas estruturas e categorias que na contemporaneidade se constituem como campos difusores de poder, dificultando a separação do entendimento de *gênero* das confluências culturais e políticas as quais ele é produzido e eternizado, porque

o gênero nem sempre se constitui de maneira coerente ou consistente nos diferentes contextos históricos, e porque o gênero estabelece intersecções com modalidades raciais, classistas, étnicas, sexuais e regionais de identidades discursivamente construídas (BUTLER, 2010, p. 21).

Sob essa ótica, o conceito de gênero está atrelado a estruturas de poder que reprimem a emancipação, de tal modo, a crítica feminista deve endossar a análise da categoria *mulheres* no cerne dessas problemáticas. De forma que para além de inúmeras estruturas de subordinação inerentes ao controle das mulheres, pelas violências simbólicas e dominações institucionalizadas e patriarcais, a forma como os indivíduos são afetados por essas esferas se pluraliza, engendrados em particularidades de cada realidade e experiência do *ser mulher*. No terceiro capítulo, no tópico nomeado de *O Gênero sob o prisma comparativo: a semiótica da confluência e a institucionalização da diferença*,⁵⁸ a variedade de representações femininas é denotada a partir

⁵⁶ BOURDIEU, P. **A dominação masculina**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999, p. 24, p. 75.

⁵⁷ BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: Feminismo e subversão de identidade**. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010, p. 24.

⁵⁸ Página 159.

das películas. De modo que, desde a recriação de uma personagem ambígua, misteriosa, transpassada pela moralidade, ou a ausência dela, como se apresenta Hanna Schmitz, do caso um, até figuras comuns, subservientes e instrumentalizadas, no caso dois, com Lisette Weiss; tipos femininos de prestígio, como é apresentada Lyudmila Pavlichenko, sob o arquétipo de mulher-soldado e heroína nacional, permeada por vulnerabilidades, mas requisitada em frieza e eficiência perante a guerra, como também, espiãs e subversivas, mulheres audazes e estratégicas, mostrando o feminino e a inteligência em paralelo no quarto caso. Essa variedade de perfis, denota uma escolha nada ingênua da base documental, e sim, pontua o compromisso do estudo em apresentar a ótica feminina intrínseca em pluralidades, mesmo que estas se efetuem nas telas, ou narrem um mesmo momento histórico.

Isto posto, torna-se possível o impulsionamento de questões com novos enunciados e problemáticas, nos quais as mulheres e suas históricas multifacetadas se estabeleçam de forma ativa e frutífera. Além disso, “essa nova história abrirá possibilidades para reflexão sobre as estratégias políticas feministas atuais e o futuro (utópico), porque ela sugere que o gênero tem que ser redefinido e reestruturado”⁵⁹, tal reestruturação, nas palavras de Joan Scott, incluem “não só o sexo, mas também a classe e a raça”⁶⁰. Para mais, fatores como nacionalidade, sexualidade e escolaridade também se mostram observáveis nesses âmbitos de estruturas multifacetadas e interseccionais. Essas definições fazem-se imprescindíveis em pesquisas que se comprometem com a análise dos aspectos presentes nas relações de gênero – que na concepção do conceito por esse trabalho apropriado – se reverberam também como instâncias de poder. Para que assim, as análises aplicadas, as correlações feitas e as estruturas observadas possam ser entendidas enquanto correlações teóricas e metodológicas aplicáveis, entendendo-as em suas origens, formas práticas e seus possíveis usos.

Assim sendo, se faz importante entender e lembrar “que aquilo que, na história, aparece como eterno não é mais que um produto de um trabalho de eternização”⁶¹. Se alojando na produção de conhecimento (nos saberes), no cotidiano (no âmbito social) e na cultura (nas artes de fazer e performar), gerando estudos, opiniões e representações que direta ou indiretamente se afetam ou são afetados pelo poder e pelas camadas das relações de gênero. Um todo no qual se cruzam aspectos da divisão sexual do trabalho, de posições binárias intensificadas, das formas de atuação feminina, dos papéis desempenhados e das relações homem-mulher e sociedade. Tais formatos, que na presente pesquisa se alojam na ótica da Guerra e do Cinema, ampliam as

⁵⁹ SCOTT, Joan. **Gênero: uma categoria útil para análise histórica**. In: Org. HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 76.

⁶⁰ IDEM, p. 76.

⁶¹ BOURDIEU, P. **A dominação masculina**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999, p. 24.

possibilidades de visualização dos atravessamentos das relações de gênero e poder nessas categorias. Além disso, possibilita a observação de como as estruturas as afetam e como elas afetam as estruturas, a partir de historicidades e representações que se alocam no passado e se perfazem no nosso presente.

1.2. Corpos, vozes e silenciamentos: o Cinema como Teoria feminista

Após as definições e debates empregados no tópico anterior, é possível observar como a História precisou de categorias como História das Mulheres, Relações de Gênero e Poder para avançar em categorizações e estudos. Porém, ela não foi o único campo que se valeu dessas novas perspectivas. Da mesma maneira, impulsionado pelo *boom* dos movimentos feministas, principalmente da segunda onda, por volta dos anos 60 a 80, o Cinema também foi um reduto desenvolvido por intermédio de influências ideológicas, pautas políticas, sociais e culturais. Acabando assim, por se estruturar, engrenar e refletir também preceitos feministas. Da mesma forma que as categorias teóricas do estudo de gênero nas humanidades foram cunhadas para pensar as mulheres nos contextos históricos, seus papéis e suas relações com o todo, a teoria feminista do cinema foi pensada para possibilitar a visualização das formas pelas quais os filmes, desde as suas criações, acabaram por transpor visões patriarcais, sexualizadas e estereotipadas.

De tal modo, quando se trata de cinematografia de mulheres, estas em sua maioria são apresentadas dentro de uma visão binária, de divisão sexual do trabalho ou alocadas a um plano fetichista de sexualização e dimensionamentos do corpo e de domínios. Por conseguinte, a *Teoria Feminista do Cinema* emergiu como campo relevante. Visando, através do entendimento dessas representações pré-estabelecidas e recorrentes a identificação desses filmes, a realização de críticas e debates que geraram e geram novas produções, novas roupagens e novas representações do feminino nas telas. Imbricado nessa observação e, na noção que as mulheres aparecem de formas estereotipadas e sexualizadas em uma grande maioria de produções midiáticas e artísticas, ao se pesquisar cinema, pode-se afirmar que:

Hoje, é possível constatar que o feminismo introduziu outras maneiras de organizar o espaço, outras “artes de fazer” (CERTEAU, 1994, p. 42) no cotidiano e outros modos de pensar, desde a produção científica e a formulação das políticas públicas até as relações corporais, subjetivas, amorosas e sexuais (RAGO, 2013, p. 24).

Em função disso, esses novos sentidos empreendidos nas ações e desenvolvimentos femininos na sociedade, é entendido como formas de libertação — ou reestruturações — das sujeições impostas pela cultura de massas e os contratos sexuais por ela empregado.⁶² No qual, uma *cultura feminina* pode ser “repensada em sua importância, redescoberta em sua novidade,

⁶² RAGO, Margareth. **A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade**. Campinas: São Paulo: Editora da Unicamp, 2013, p. 25.

revalorizada em suas possibilidades”⁶³, já que, durante muito tempo se encontravam ignoradas ou subestimadas. Com base nessa premissa, entendendo que o presente e seus embates de memória levam a revisões, pode-se ampliar análises olhando para o que se vivencia e é consumido de uma maneira crítica, pois, não é apenas na vida real que os papéis sexuais são empregados a partir de estereótipos. Na ficção e, de forma específica, na produção cinematográfica, as posições binárias e os processos de dominação compõem repertórios de ideais e mentalidades que fornecem bases para produções audiovisuais; em um emaranhado onde “a vida influencia o cinema e o cinema influencia a vida.”⁶⁴

Em conformidade, os processos de estereotipação do feminino nos filmes levaram pesquisadoras(es) e teóricas(os) feministas a desenvolverem o que conhecemos hoje como: *Teoria Feminista do Cinema*. Um campo de estudo que emergiu por volta dos anos 70 em Nova York, guiado pelo surgimento de festivais de cinema de mulheres e impulsionado pelas pautas feministas da época. O painel norteador para as críticas e debates acerca dessas representações se solidificaram na postura antifeminista das produções hollywoodianas (e também produções europeias), que enfatizavam a personificação feminina em significações pejorativas e sexualizantes. Com o uso de terminologias como “virgens”, “putas”, “interesseiras”; e ambientações com jogos eróticos, infantilização e demais prejulgamentos.⁶⁵ Ainda nesse seguimento, o surgimento da ordenação *star system*⁶⁶, por parte de Hollywood, com intuito de contratação e controle de carreira de atores e atrizes em massa, criou “a imagem da mulher fatal, erótica e tão inatingível”⁶⁷. Tal noção, pode ser visualizada na figura de *Marilyn Monroe (1926-1962)*, uma estrela hollywoodiana que para além de uma atriz exercendo sua profissão, foi alocada a uma esfera de sexualização, da valorização do corpo. Uma postura voltada a “*fotogenia ideal da mulher estrela*”⁶⁸ que avivaria os olhares, principalmente masculinos, envoltos no que se tornava visível e da provocação do invisível e inatingível.

A partir desse sentido, envolto no emaranhado de bandeiras, escritos feministas e nas efervescências dos anos 60 e 70, o conceito de gênero foi alocado ao debate das representações e das críticas às imagens e narrativas culturais. Uma pioneira nessa análise é a teórica feminista, e de forma específica, também uma teórica do cinema feminista, Teresa de Lauretis. Por meio dos seus estudos sobre representações e feminismos, ela enquadrrou elementos de teorias de

⁶³ IDEM, p. 25.

⁶⁴ ACSELRAD, Marcio. **A teoria feminista vai ao cinema: configurações e reconfigurações do feminino na tela**. Vozes&Diálogo: Itajaí, v. 14, n. 01, jan./jun, 2015, p. 93.

⁶⁵ IDEM, p. 94.

⁶⁶ Sistema de contratos e promoções ligados a promoção de atores e atrizes como estrelas de Hollywood.

⁶⁷ ACSELRAD, Marcio. **A teoria feminista vai ao cinema: configurações e reconfigurações do feminino na tela**. Vozes&Diálogo: Itajaí, v. 14, n. 01, jan./jun, 2015, p. 94.

⁶⁸ VIRILIO, Paul. **Guerra e Cinema: logística da percepção**. São Paulo: Boitempo, 2005, p. 58/89.

subjetividade, textualidade, leitura, escrita e audiência como categorias envoltas no “inconsciente político” e passíveis de teorização e análise.⁶⁹ Esse inconsciente, estruturado por meio de discursos culturais dominantes, tende a estruturar, reproduzir e retextualizar os elementos das narrativas culturais, como também, conseguem influenciar reescritas feministas e suas produções.⁷⁰ Porém, para observar dessas conexões e estruturas, de início, “pode-se começar a pensar o gênero a partir de uma visão teórica foucaultiana, que vê a sexualidade como uma “*tecnologia sexual*””⁷¹. Propondo de tal modo, o gênero como representação, auto-representação e produto de diversos tipos de tecnologias sociais como: o cinema, os discursos, as epistemologias e demais práticas cotidianas, culturais e de consumo.

Em consequência, ao entender o gênero no interior desse emaranhado de tecnologias sociais, percebe-se que o cinema, para a crítica feminista, se apresenta enquanto máquina industrial que produz, reproduz e ressignifica essas “tecnologias sexuais”. Nas palavras de Lauretis “não há dúvida, de qualquer modo, de que o cinema — o aparelho cinematográfico — é uma tecnologia de gênero”⁷², visto que:

Teóricas feministas na área do cinema vinham escrevendo sobre a sexualização das estrelas de cinema em filmes narrativos e analisando as técnicas cinematográficas (iluminação, enquadramento, edição etc) e os códigos cinemáticos específicos (por exemplo, a maneira de olhar) que constroem a mulher como imagem, como objeto do olhar voyeurista do espectador; e vinha, desenvolvendo não só uma descrição, mas também uma crítica dos discursos psicossocial, estético e filosófico, subjacentes à representação do corpo feminino como *locus* primário da sexualidade do prazer visual (LAURETIS, 1987, p. 221).

A teoria do aparelho cinematográfico defendida pela autora não se preocupa apenas com “o modo pelo qual a representação de gênero é construída pela tecnologia específica, mas também, em como ela é subjetivamente absorvida”⁷³ pelo público ao qual se dirige. Nesse sentido, a crítica e a teoria feminista do cinema se voltam para o dimensionamento feminino nas telas. Pensando as nuances atreladas à produção, elenco e questões voltadas para campo da recepção, focalizando a absorção do público e a interpelação dessas narrativas com as identidades e os significados percebidos pela plateia, esfera a qual, as produções se dirigem.

⁶⁹ Para além da obra já citada, *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction* (1987), outros livros da autora que trabalham com essas abordagens são: *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics and Cinema* (1984) e *The Practice of Love: Lesbian Sexuality and Perverse Desire* (1994).

⁷⁰ LAURETIS, Teresa de. **The technology of gender: Essays on Theory, Film, and Fiction**. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1987, p. 206/207.

⁷¹ **IDEM**, p. 208.

⁷² LAURETIS, Teresa de. **The technology of gender: Essays on Theory, Film, and Fiction**. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1987, p. 221.

⁷³ LAURETIS, Teresa de. **The technology of gender: Essays on Theory, Film, and Fiction**. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1987, p. 222.

Ainda no segmento das narrativas cinemáticas e do olhar feminista, as teóricas pioneiras visavam de forma inicial promover denúncias e conscientizações acerca das “imagens midiáticas negativas da mulher”⁷⁴. De acordo com Marcio Acselrad, citando o pesquisador de Cinema e Teoria Cultural Robert Stam, em 1975, em Nova York, no “*Womanifesto*”, inserido na *Conference of Feminist in the Media*, foi proferida a seguinte fala: “Não aceitamos a estrutura de poder existente e nos comprometemos a modificá-la por meio do conteúdo e estrutura de nossas imagens e pelas formas como nos relacionamos umas com as outras em nosso trabalho e com nossa audiência”.⁷⁵ Desse modo, impulsionadas pelo entendimento das dominações cinemáticas empreendidas as mulheres por vieses fetichistas e genéricos, teóricas feministas como Laura Mulvey, Pam Cook, Rosalind Coard, Kaja Silverman, Jacqueline Rose, Mary Ann Doane, Judith Mayne, Sandy Flitterman-Lewis, Elizabeth Cowie, Gertrud Koch, etc.,⁷⁶ se comprometeram com o encargo de “investigar a forma como o cinema dominante constrói o seu espectador”⁷⁷ e como este se liga a estruturas dominantes e patriarcais presentes também nos processos de produção e no seu tempo. Assim sendo, o interesse em observar de forma analítica a dimensão do espectador com o produto fílmico, visava observar o poder cinemático sobre os sentimentos humanos, bem como a persuasão empreendida por uma variedade de fatores, de modo que, “induzem o sujeito a projetar-se na representação da imagem, criando uma impressão de realidade que está relacionada com a questão do posicionamento e da identificação”.⁷⁸ Esse aspecto é debatido pelo teórico de cinema Jacques Aumont, que pontua que os efeitos das estruturas produtivas e narrativas são ressignificados a partir de cada película e das posições assumidas pelo feminino e masculino em tela, onde a imagem pode ser percebida pelo espectador como um espelho, das suas próprias vivências, da sociedade, do subconsciente. Portanto, constrói-se imaginários e simbolismos que se formam por meio de uma “identificação como uma imagem, em uma relação dual imediata” entre o público e o produto.⁷⁹

Esse acesso ao simbólico e à esfera de identificação, como também às noções das representações do feminino, para alguns teóricos como Jacques Aumont, Robert Stam, Laura Mulvey e Ann Kaplan, necessitaria de uma base analítica da psicanálise, sendo necessário “colocar o filme no divã”⁸⁰, para uma melhor observação das bases que formam o inconsciente

⁷⁴ ACSELRAD, Marcio. **A teoria feminista vai ao cinema: configurações e reconfigurações do feminino na tela.** Vozes&Diálogo: Itajaí, v. 14, n. 01, jan./jun, 2015, p. 94.

⁷⁵ STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema.** Campinas: Papiros, 2003.

⁷⁶ ACSELRAD, Marcio. **A teoria feminista vai ao cinema: configurações e reconfigurações do feminino na tela.** Vozes&Diálogo: Itajaí, v. 14, n. 01, jan./jun, 2015, p. 95.

⁷⁷ STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema.** Campinas: Papiros, 2003, p. 195.

⁷⁸ ACSELRAD, Marcio. **A teoria feminista vai ao cinema: configurações e reconfigurações do feminino na tela.** Vozes&Diálogo: Itajaí, v. 14, n. 01, jan./jun, 2015, p. 94.

⁷⁹ AUMONT, Jacques. **A estética do filme.** Campinas: Papirus, 1995, p. 245.

⁸⁰ **A mulher no cinema segundo Ann Kaplan.** Entrevista a Denise Lopes. Revista contratempo, 2014, p. 212.

dos produtores e dos receptores. Desse modo, ao se ver determinados filmes no divã, se torna possível observar imaginários patriarcais masculinos, medos e fantasias que se projetam na construção de um feminino que segue esses interesses, sem dar conta das inquietações femininas sobre sua própria situação. A psicanálise, no estudo do cinema feminista, ajuda a entender essas nuances, observando “as diferenças sexuais e as resistências da cultura patriarcal em relação à liberação da mulher e a sua participação social”.⁸¹ Porfiando essas estruturas e papéis a fim de perceber como elas são refletidas e eternizadas socialmente através de diversas instâncias. Nas artes, principalmente aquelas de um consumo de massas, é difícil estar aquém dessas estruturações.

Consequentemente, ao se voltar para um reflexo da sociedade e das estruturas de poder, as representações fílmicas foram e continuam sendo, embora hoje em menor escala, desenvolvidas a partir de um olhar e de um discurso masculino. Os homens, criam as percepções narrativas enviesadas nas suas interpretações, perspectivas e expectativas, e acabam as difundindo no emaranhado das tecnologias sociais.⁸² Inclusive ao projetar essas mensagens a um mercado e a um público. Esse plano da recepção, ao receber uma narrativa masculinizada proveniente de olhares masculinos, acaba por influenciar a leitura que algumas mulheres fazem sobre si e seus entornos. A teórica feminista bell hooks⁸³, no livro *Cinema vivido: raça, classe e sexo nas telas* (2023) se comprometeu a analisar os discursos ideológicos e políticos presentes em produções cinematográficas, buscando desvelar como as películas afetam a percepção que a espectadora faz da sociedade.⁸⁴ Desse modo, torna-se “preciso distinguir entre o poder dos espectadores de interpretar um filme de maneira a torná-lo palatável para o mundo no qual vivem e as estratégias persuasivas empregadas pelos filmes para imprimir uma visão específica em nossa psique”.⁸⁵ E mesmo que os filmes não sejam produzidos enquanto objetos pedagógicos, eles servem como *veículo de experiência padrão* no conhecimento do outro, do diferente, de contextos já não mais existentes ou de realidades não alcançáveis. De modo que, em muitos dos casos, percepções, identidades, identificações e informações são retiradas pelas massas daquilo que elas consomem diariamente. Nessa premissa, bell hooks pontua que:

⁸¹ IDEM, p. 211.

⁸² LAURETIS, Teresa de. **The technology of gender: Essays on Theory, Film, and Fiction**. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1987, p. 28.

⁸³ A autora adota o nome artístico em homenagem à bisavó, desse modo, por sua preferência ele é grafado de forma minúscula, de forma que, o foco da sua escrita sejam os temas e as substâncias dos livros, não sua figura e quem ela é. Dessa maneira, em respeito a escolha da autora, continuaremos grafando seu nome em minúsculo.

⁸⁴ hooks, bell. **Prefácio**. In: *Cinema vivido: raça, classe e sexo nas telas*. São Paulo: Editora Elefante, 2023, p. 13.

⁸⁵ hooks, bell. **Introdução: A magia do cinema**. In: *Cinema vivido: raça, classe e sexo nas telas*. São Paulo: Editora Elefante, 2023, p. 23.

A maioria de nós vai ao cinema para adentrar um mundo diferente daquele que conhecemos e no qual nos sentimos mais confortáveis. E, mesmo que grande parte das pessoas diga que vai ao cinema para se divertir, verdade seja dita: muitos de nós, e me incluo aí, vamos ao cinema para aprender coisas (hooks, 2023, p. 20).

Dessa forma, a partir das predileções realizadas pela autora no livro, o perfil pedagógico cinematográfico, mesmo não sendo consenso ou recurso predominante, acaba por existir. É possível portanto, refletir que os filmes transmitem percepções, interpretações, novas visões e até lições a serem aprendidas. Se postas em xeque, as abordagens empreendidas pelo cinema, no passado e atualmente, é possível observar como a produção cinematográfica transgrediu e promoveu transformações. Hoje, “a introdução, nos filmes, de discursos contemporâneos sobre raça, sexo e classe criou no cinema dominante um espaço para a intervenção crítica”⁸⁶, alocando novas percepções e experiências compartilhadas, reinventando nas telas circunstâncias já conhecidas ou criando novos campos de experiência. Deste modo, ao interagir com o público ao qual se destina, os filmes podem transmitir mensagens das mais variadas: podem reforçar estereótipos e dominações, podem trazer reflexões sobre mudanças e novas estruturas, e podem também ensinar a transgredir. Nesse complexo entre narrativa, público e percepções se constroem poderes e simbolismos, visíveis e invisíveis, para além das imagens em movimento.

Nessa perspectiva, pode-se visualizar uma remodelação do *status quo da sexualidade*⁸⁷ por meio do cinema. Atualmente, mesmo que ainda de forma tímida, a hierarquia de discursos nos filmes comerciais (onde o discurso masculino se apresenta mais potente que o feminino) está abrindo espaço para nuances do feminino e de estudos feministas adentrarem nos meios culturais. De modo que, as padronizações de gêneros fílmicos que legitimam a masculinidade em personagens de *faroeste, robocops, rambos, exterminadores e heróis*⁸⁸, apresentam no visual desses símbolos uma masculinidade heteronormativa, viril, onde estes tomam como objetivo predominante o papel de salvar o mundo e as mocinhas na trama. Destarte, essa esfera dura e violenta do masculino, passou a ser amplamente valorizada e difundida a partir dos anos 80.⁸⁹

Junto dessas representações, foram veiculadas também representações acerca da feminilidade. Tais percepções são permeadas por mecanismos de conceituação e exames que tornam possíveis a ponderação de tipos femininos construídos pela linguagem cinematográfica.

⁸⁶ hooks, bell. **Introdução: A magia do cinema.** In: Cinema vivido: raça, classe e sexo nas telas. São Paulo: Editora Elefante, 2023, p. 23.

⁸⁷ **A mulher no cinema segundo Ann Kaplan.** Entrevista a Denise Lopes. Revista contratempo, 2014, p. 213.

⁸⁸ LOPES, Eliane Marta Teixeira. **Prefácio.** In: LOPES, José de Sousa Miguel (Org); TEIXEIRA, Inês Assunção de Castro (Org). **A mulher vai ao Cinema.** 2. Ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008, p. 15.

⁸⁹ **IDEM**, p. 15.

No seu artigo, Marcio Acselrad⁹⁰, afirma que, a partir dos moldes hollywoodianos dos anos 1930 até os dias atuais, foram construídos três tipos femininos: a mulher cúmplice, frágil, que abdica das suas vontades e sentimentos; a mulher resistente, moldada a partir do século XX, envolta no mundo do trabalho, em emancipações e demandas feministas as quais a fazem visualizar a esfera do pessoal e, por fim, a mulher pós-moderna, inserida no social, no político e no econômico, que entende seu novo status social e se insere nas novas demandas e debates da contemporaneidade sobre sexualidade, reprodução, etc.⁹¹ No processo de construção de tipos e identidades, o cinema mergulha em operacionalizações que evidenciam seus reflexos estruturais das relações sociais e de poder. Esses reflexos, ou melhor, o jogo entre realidade, inconsciente e representação é identificado como um emaranhado no qual o cinema, enquanto indústria e esfera mental, acaba por inferir em construções narrativas, sentimentos e categorias como “fetichismo”, “carência”, “narcisismo” e demais especificidades subjetivas do sujeito para com o filme assistido⁹². Essas categorias e processos de representações imagéticas, vão ao encontro com a visão da teórica feminista Claire Johnston, que visualiza nas estruturações narrativas as alocações das mulheres as posições de subordinação, onde os personagens masculinos “tendem a ser figuras ativas, individualizadas, enquanto as figuras femininas aparecem em posições de subordinação, passivas ao mundo.”⁹³

Consequentemente, o cinema se apresentava, e em alguns casos ainda se apresenta, como um campo onde “o masculino olhava e o feminino era olhado”⁹⁴. Jéssica Maria Taube, no trabalho *Análise fílmica: a representação da mulher como personagem no Cinema (2020)* discute como as mulheres, influenciadas por esses perfis criados, acabam por tentar se encaixar nas imagens projetadas de si, o que as designam e o que esperam que elas sejam. Dando continuidade à forma como as mulheres se enxergam ou são apresentadas na mídia e, de forma específica, no cinema, Taube evidencia no seu texto a criação e o impacto da tira *The Rule*⁹⁵, presente no quadrinho *Dykes to Watch Out For* criado em 1985 pela cartunista norte-americana Alison Bechdel. O trecho do quadrinho em questão, a partir de um questionamento acerca das representações do feminino na cinematografia, acabou por gerar diversos debates, comoções e projetos empenhados em classificar e desenvolver críticas de produções a partir desses vieses teóricos feministas. A

⁹⁰ Baseado na pesquisadora Maria Helena Braga (2008), que utilizou por sua vez abordagens de Ann Kaplann (2014)

⁹¹ COSTA, Maria Helena Braga. **Geografia, gênero e espaço no contexto do cinema brasileiro contemporâneo**. X Colóquio Internacional de Geocrítica: Barcelona, 2008.

⁹² ACSELRAD, Marcio. **A teoria feminista vai ao cinema: configurações e reconfigurações do feminino na tela**. Vozes&Diálogo: Itajaí, v. 14, n. 01, jan./jun, 2015, p. 99.

⁹³ IDEM, p. 100.

⁹⁴ ACSELRAD, Marcio. **A teoria feminista vai ao cinema: configurações e reconfigurações do feminino na tela**. Vozes&Diálogo: Itajaí, v. 14, n. 01, jan./jun, 2015, p. 100.

⁹⁵ Tradução: *A Regra*.

tira se debruça no cerne dessa teorização a partir de uma classificação intitulada de *Bechdel List*⁹⁶, um projeto de catalogação de películas no qual o filme precisava passar por três requisitos básicos para entrar ou não na catalogação *Bechdel*. As condições impostas para essa seriação são: o filme apresentar duas mulheres com nomes e que tenham falas; essas mulheres precisam conversar entre si; a conversa não pode ser sobre um homem.⁹⁷ Dessarte, muitos filmes são reprovados na catalogação empreendida por essa lista. Em vista de, como está sendo discutido nesse tópico, a maioria das produções estar fincada em representações femininas ainda ligadas a papéis de gênero estereotipados, ligados ao plano do casamento, da maternidade e da fragilidade.

De forma a exemplificar o teste com as fontes fílmicas selecionadas para o estudo, podemos ver como ele limita, revela ou “superficializa” essas quatro narrativas de guerra. Em *O leitor* (2008), para além da figura central de Hanna Schmitz, há personagens femininas secundárias: a mãe, irmã e filha de Michael Berg; Sophie, futura namorada e colega de turma de Michael; Illana Mather e sua mãe, Hana Mather, como judias vítimas do holocausto; as demais acusadas (Rita Beckhart, Karolina Steinhof, Regina Kreutz, Angela Zieber e Andrea Luhmann) e a assistente social Louise Brennan. O critério de ao menos duas personagens femininas com nomes é superado, bem como os diálogos não girarem apenas em torno de um homem. Porém, sem as tramas envoltas em Hanna Schmitz, as demais personagens têm pouco tempo de tela e falas espaços. Nesse contexto periférico, a maioria das personagens encontra uma ligação direta ou indireta com Michael Berg, mantendo essa perspectiva masculina em prestígio, apesar disso, o ponto central dos diálogos e das interações entre os personagens é o plano de fundo da culpa, do nazismo, das gerações alemãs. A personagem principal, mesmo ligada a um romance, é uma mulher forte, dura, imersas em ações que não as reduzem em estereótipos feminilizantes.

Com *As mães do Terceiro Reich* (2012), a observação segue um caminho parecido, principalmente pela aprovação no teste. No enredo, guiado pelas personagens principais Alice Fabre e Lisette Weiss, somos apresentados a diversas outras personagens, desde mulheres mobilizadas, oficiais, trabalhadoras de fábricas, enfermeiras, freiras e, etc, representadas pelos seus nomes, feitos e diálogos. Tais interações, versam primordialmente sobre a guerra, seus medos, anseios e, até mesmo romances, que são relegados a segundo plano. A comunicação feminina, transcende até mesmo a datação da guerra, ao recriar uma entrevista no futuro, entre Alice e a neta de Lisette, Justine. Seguindo para *A batalha de Sevastopol* (2015), centrados na

⁹⁶ A tira pode ser encontrada facilmente na internet, mas ela se encontra comentada e problematizada na monografia: TAUBE, Jéssica Maria. **Análise fílmica: a representação da mulher como personagem no Cinema**. Monografia (Graduação em Design Gráfico) – Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2020, p. 22-24.

⁹⁷ TAUBE, Jéssica Maria. **Análise fílmica: a representação da mulher como personagem no Cinema**. Monografia (Graduação em Design Gráfico) – Universidade Tecnológica Federal de do Paraná, Curitiba, 2020, p. 23.

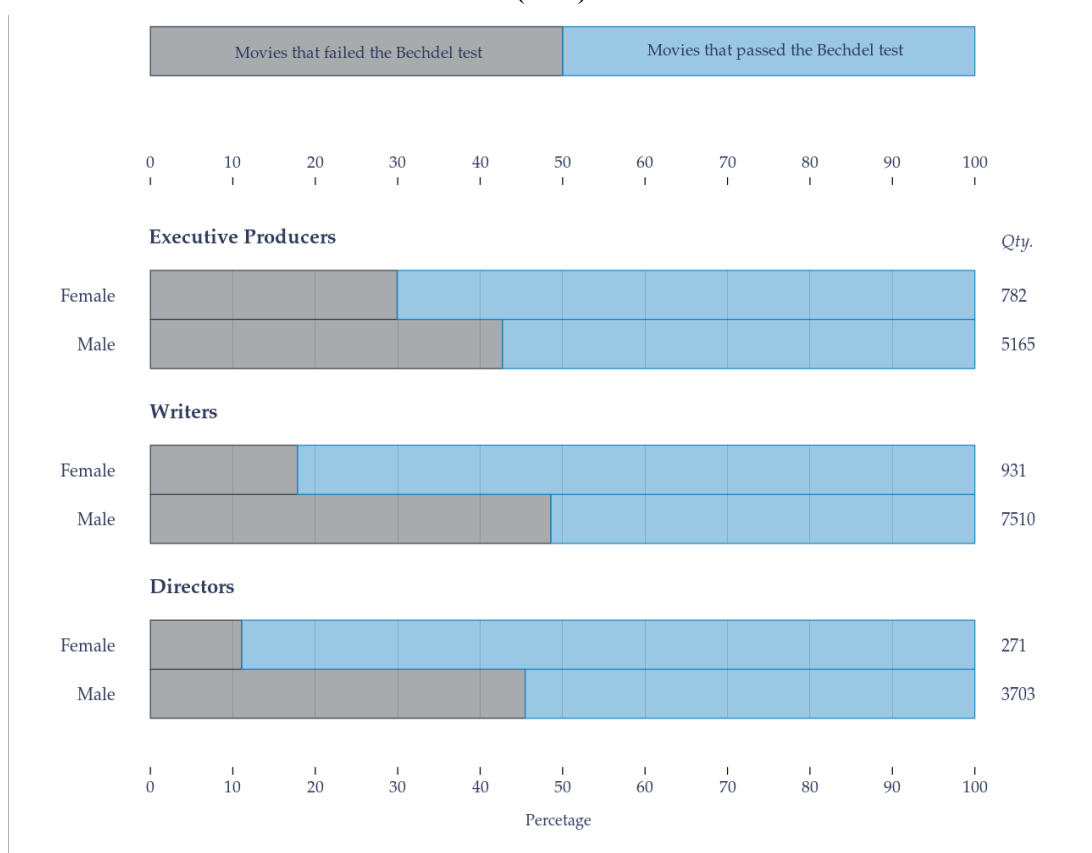
figura feminina de Lyudmila Pavlichenko, denotamos também mulheres presentes no cotidiano, treinamento e batalhas de Lyuda. Porém, de forma interativa e mais protagonizada, temos a relação da personagem principal com Masha e Eleanor Roosevelt, em diálogos que transpassam amores, estudos, política e o papel feminino frente a guerra e a nação soviética. O foco do longa é a trajetória militar de uma atiradora de elite em um universo masculinizado, o que emprega a presença de muitos homens e diálogos com estes, mas, essa forte visibilidade masculina não é o ponto chave, principalmente porque o filme a transmite de forma crítica frente a tentativa de destaque do feminino.

Por fim, *As espãs de Churchill* (2019), também passa no teste com um enredo girando em torno de três personagens principais, Vera Atkins, Virginia Hall e Noor Inayat. Estas são construídas sem foco romântico, retratando suas inserções na guerra e interações guiadas por treinamentos, operações de guerra e atos espionagem. Apesar de inseridas em um ambiente que ainda as vê com reticências, o filme as constrói rompendo esses padrões e barreiras, oferecendo uma ampliação de visões e representatividades. De tal modo, as quatro fontes fílmicas passam nos critérios Bechdel, mas também denotam que só uma observação narrativa apurada pode reconhecer questões isoladas. De forma que, o emprego desse viés deve ser feito com maiores respaldos, para não deixar de capturar as profundidades e protagonismos que se envolvem em personagens complexas, singelas, protagonistas ou coadjuvantes. Pois, nessa lógica, o teste acaba não medindo as qualidades e nuances narrativas, apenas as estruturas mínimas, e filmes que se estruturam em contextos masculinizantes podem ser aprovados, enquanto filmes com enredos mais feminilizantes aprovados, denotando a necessidade de se discutir e observar em conjunto os contextos, organizações e espaços de montagem fílmica.

Em consequência, mesmo sendo um ponto de partida analítico interessante, a *Bechdel List* nos estudos teóricos de um cinema feminista, acaba por não abrir margem para críticas cinematográficas, historiográficas e de estudos de gênero mais elaboradas, em que elementos como as nuances de produção, a época, a trama e as narrativas evidenciadas são deixadas a margem, mesmo sendo ricas categorias para estudo e observação. Porém, mesmo sem aprofundar esses caracteres analíticos, o teste *Bechdel* continua em execução atualmente, possibilitando a observação fílmica no presente século e seus enquadramentos nesse esquema. Atualmente, existem 10.251 filmes listados, além de, gráficos e estatísticas que podem ser observadas a partir do site⁹⁸, que tornam exequíveis a investigação de informações como localidades, gêneros fílmicos e demais detalhes. Um exemplo desses gráficos pode ser observado a seguir:

⁹⁸ BECHDEL TEST MOVIE LIST. **Lista de filmes que passaram ou não no teste Bechdel.** Disponível em: Lista de filmes de teste de Bechdel (bechdeltest.com). Acesso: 10 de setembro de 2024.

Figura 1. Elementos ligados a produção dos filmes que falharam ou passaram no teste Bechdel (2013)



Sources:
 bechdeltest.com
 imdb.com

Fonte: bechdeltest.com. Acesso em agosto de 2024.

De acordo com o gráfico, são analisados elementos ligados à produção dos filmes associados à lista *Bechdel* até o ano de 2013. Nesse ínterim, é possível observar que nas categorias ligadas à produção, roteiro e direção, o contraponto de recusa ou aceite na lista se perfaz em uma análise de gênero, já que as películas que passaram no teste foram dirigidas, roteirizadas ou produzidas por mulheres, mesmo em quantidades inferiores ao quantitativo masculino. Isso acaba por refletir que, predominantemente, estereótipos sexualizantes empregados ao feminino nas telas delimitam criações, olhares e preferências masculinas.

De modo a refletir sobre o teor da sexualização nas produções, segundo o New York Film Academy (2012), nos 500 maiores filmes em bilheteria, produzidos entre 2007 a 2012, é possível apontar: apenas 30.8% das narrativas são compostas por falas femininas; 28.8% das mulheres usaram roupas provocativas (comparado a 7% dos homens); 10.7% dos filmes tem elenco equilibrado; 26.2% das mulheres ficaram nuas (contra 9,4% dos homens); a porcentagem de meninas adolescentes mostrando nudez aumentou 32.5% no período de análise; a proporção de atores para cada atriz é 2.25:1 e aproximadamente 1/3 de personagens femininas com falas são

retratadas de maneira sexualmente provocativa.⁹⁹ As porcentagens referentes à produção, roteiro e direção também denotam como o campo cinematográfico, para além da esfera das narrativas fílmicas, é construído por uma dominação masculina nas esferas produtivas. Através das informações fornecidas pelo gráfico e dos dados do teste *Bechdel*, identifica-se a discrepância dos números: para 5165 produtores executivos do gênero masculino, há apenas 782 do gênero feminino; os números femininos representam aproximadamente 15% do contingente masculino. Com relação aos roteiristas, para 7510 (89%) roteiristas homens há 931 (11%) roteiristas mulheres, e no quesito direção, há 3703 (93,2%) diretores para 271 (6,8%) diretoras. No que toca as nossas fontes, dos quatro filmes, mesmo com aprovação no teste e possuindo enredos que protagonizam mulheres, apenas *As espiãs de Churchill* e *As mães do Terceiro Reich* apresentam mulheres à frente dos principais processos produtivo, sendo o primeiro com direção e roteiro, e o segundo também roteirizado por mulheres.¹⁰⁰

Esses dados acabam por refletir quanto a perspectiva de gênero influencia nas estruturas sociais, econômicas e culturais que permeiam o mercado de trabalho, a comercialização de produções, o interesse do público e do que chega nas telas. Um emaranhado de estratificações, papéis delimitados e hierarquizações patriarcais que se perdem de vista quando se consome o produto final, mas que estão intrinsecamente ligados a ele antes mesmo de iniciado o processo produtivo. Ademais, a feminização cinemática, em grande medida estereotipada, leva a compreender que os sistemas “de imagens, representações e signos que compõem o pensamento da lógica discursiva da identidade social dominante é fundamental para que os feminismos possam transformá-lo e abrir possibilidades de ser”.¹⁰¹ Para que se torne cada dia mais possível abrir caminhos para imagens transgressoras, que visam transmitir as mulheres de formas complexificadas, a partir da transmissão em imagens de mulheres reais e também imaginadas¹⁰². Consonante a isso, a partir desses novos caminhos teóricos e analíticos, e da incorporação do cinema contemporâneo de pautas e representações de gênero, sexualidade, étnica, racial e de classe tornam possíveis novas trilhas e direcionamentos a partir desses escopos conceituais e narrativos. Além de estes fatores tornarem exequíveis a indicação que “as mulheres continuam presentes e cada vez mais visíveis nas cenas da história e nas telas do cinema. Reinventam seu

⁹⁹ Para saber mais: TAUBE, Jéssica Maria. **Análise fílmica: a representação da mulher como personagem no Cinema**. Monografia (Graduação em Design Gráfico) – Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2020, p. 27.

¹⁰⁰ Como apresentado no segundo capítulo, na página 87.

¹⁰¹ RAGO, Margareth. **A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade**. Campinas: São Paulo: Editora da Unicamp, 2013, p. 27.

¹⁰² LOPES, Eliane Marta Teixeira. **Apresentação**. In: LOPES, José de Sousa Miguel (Org); TEIXEIRA, Inês Assunção de Castro (Org). **A mulher vai ao Cinema**. 2. Ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008, p. 31.

passado, no presente, e evocam devires históricos e cinematográficos, em luminosas figurações femininas”.¹⁰³

Em suma, a presente pesquisa, por meio dessas imagens diversas e conflitantes, busca empregar valor e significados na análise cinematográfica das relações de gênero em um espaço permeado pelo poder e institucionalizações majoritariamente masculinizantes: a guerra. E, de forma exclusiva, a Segunda Guerra Mundial. Dessarte, mesmo se tratando de representações de um momento histórico longínquo, as películas selecionadas para análise reconstroem esse momento histórico através da leitura da conflagração alicerçada em um viés do feminino. Levando em consideração as personagens em narrativas e enredos que acabam por possibilitar a visualização dos contextos históricos e sociais, tanto da época que retratam quanto da época em que são produzidas, por meio de uma leitura engendrada em um cinema feminista e de teóricas e conceituações dos estudos de gênero. Por fim, visando interpretar as pluralidades representativas dos enredos e histórias femininas nas telas, apropriando a fala da teórica feminista bell hooks, este estudo “questiona e ao mesmo tempo celebra a capacidade do cinema de abrir caminho para uma nova consciência e de transformar a cultura a olhos vistos.”¹⁰⁴ Reinventando possibilidades, olhares e análises; e construindo um entendimento de um cinema feminista também alocado aos filmes de Segunda Guerra.

1.3. A “sétima” arte da Guerra: Mulheres, Segunda Guerra Mundial, apropriações e representações

No livro *A arte da guerra* (2019), Sun Tzu traça debates aprofundados no que diz respeito a batalhas, estratégias, exércitos e mobilizações voltadas para conflagrações. Porém, além disso, o prefácio da obra conta com uma anedota que proporciona algumas reflexões. Dizem os registros que Sun Tzu foi o homem mais versado que já existiu na arte militar: ao saber de uma tensão existente entre o rei de Wu e os reis Zhou e de Ho-Lu de prontidão se dispôs a participar.¹⁰⁵ Ele se apresentou ao rei de Wu com intuito de conseguir um emprego em suas tropas. O rei, mesmo conhecendo todas as suas habilidades e admirando seus feitos, aproveitou a ocasião para conseguir um novo passatempo. O monarca gostaria de ver as habilidades de Tzu para conhecê-

¹⁰³ LOPES, Eliane Marta Teixeira. **Prefácio**. In: LOPES, José de Sousa Miguel (Org); TEIXEIRA, Inês Assunção de Castro (Org). **A mulher vai ao Cinema**. 2. Ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008, p. 20.

¹⁰⁴ hooks, bell. **Introdução: A magia do cinema**. In: Cinema vivido: raça, classe e sexo nas telas. São Paulo: Editora Elefante, 2023, p. 30.

¹⁰⁵ Reflexão inicialmente realizada no texto: SOUZA, Janaína de Oliveira. **A face feminina da Segunda Guerra Mundial: uma análise das atuações das mulheres no esforço de guerra a partir dos filmes O leitor (2008), As mães do Terceiro Reich (2012), A batalha de Sevastopol (2015) e As espiãs de Churchill (2019)**. Monografia (Graduação em História) – Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2022, p. 42.

las além da teoria, com intuito de observar essas competências serem aplicadas na prática. Com esse objetivo, disse o rei:

Eu entendo, o senhor quer dizer que instruíra facilmente homens inteligentes com suas máximas, que formará aos exércitos militares, sem muita pena, homens acostumados ao trabalho, dóceis e plenos de vontade [...] Ao meu ver, o senhor inspiraria até mesmo às mulheres os sentimentos guerreiros, o senhor as prepararia para os exercícios de combate (TZU, 2019, p. 12-13).

Em resposta à provocação do rei, Sun Tzu afirmou: “sim, majestade. Peço que não tenha dúvidas”¹⁰⁶. A partir disso, o livro segue desenvolvendo uma narrativa voltada para a guerra e as estratégias de êxito em combate. Porém, a parte acima destacada possibilita a reflexão de como as mulheres, em contextos de conflitos, panoramas políticos ou em acontecimento de grande relevância econômica foram consideradas figuras inferiores, passivas e apolíticas. A figura do rei e sua atitude de desafiar Sun Tzu com o treinamento dessas mulheres pode ser apreendida por meio de um prisma em que a guerra é reforçada por fronteiras de gênero, que delimitam papéis, competências, narrativas ou silenciamentos. Vale ressaltar que a anedota foi exposta como forma de gerar reflexões, porém, o contexto histórico e a historicidade subscritos nos escritos de Sun Tzu não devem ser perdidos de vista. Principalmente considerando que o que buscamos são ponderações, possíveis comparações entre tempos históricos e elementos observáveis nessas narrativas, não anacronismos. Nessa perspectiva, levando a observação para o campo historiográfico e para conjunturas atuais, para a historiadora e pesquisadora feminista Joana Maria Pedro:

Tratar de guerras e batalhas foi uma das principais atividades de historiadores ligados à forma tradicional de escrita na historiografia. A narrativa estava concentrada nas causas e consequências das guerras, nas nações em disputa, na atuação de grandes generais e na descrição das grandes batalhas. Narrar as guerras a partir de uma perspectiva de gênero significa, além de uma inovação na escrita da história, a percepção de identidades sendo constituídas e/ou se dissolvendo; além disso, significa observar a guerra como política de gênero (PEDRO, 2005, p. 83).

Nesse íterim, alocar a perspectiva do feminino numa análise da guerra evoca apurar novas reflexões e ampliar questionamentos, visto que esse reduto é permeado por narrativas masculinizantes da guerra no seu desenrolar e nas representações e histórias criadas e difundidas a partir e sobre ela. No que toca à conflagração da Segunda Guerra Mundial, as decodificações e reestruturações de uma guerra que para além da nomenclatura feminina é permeada por mulheres¹⁰⁷ também no seu desenrolar. Em consequência, há muito a ser observado na esfera do

¹⁰⁶ TZU, Sun. **A arte da guerra**. 2º Ed. São Paulo: LaFonte, 2019, p. 12-13.

¹⁰⁷ Ao utilizar o termo *mulheres* para relacionar as histórias, vivências e lutas de um grupo, não convém interpretar esse escopo como permeado por singularidades e homogeneidades do “ser mulher”, mas visualizá-lo como um espaço/grupo que se marca pela pluralidade – e interseccionalidade – no que condiz ao se reconhecer e ser mulher em sociedade. Consequentemente, o presente trabalho partilha da ideia de fragmentação de uma ideia “universal de mulheres”, e as entende permeadas por diferenças de raça, sexualidade, classe, e também, diferentes vivências e

poder, das relações de gênero e das representações cinematográficas desse contexto, sobretudo ao considerar que esse olhar acerca do gênero e suas engrenagens partem de demandas e de observações que servem ao presente. As produções fílmicas, históricas na sua reconstrução do passado, mas atuais no tempo em que são produzidas,¹⁰⁸ possibilitam ao historiador o estudo de elementos que até então se mostravam isolados ou com dificuldade de observação, como também, possibilitam análises que permeiam as nuances do tempo, do real, da ficção e da História que embasa a ambas as matérias do ficcional e da realidade. Porém, para além desses aspectos teóricos, temporais e conceituais aplicáveis ao estudo da Segunda Guerra a partir de um olhar cinemático — e nesse estudo, também feminista —, se faz necessário traçar considerações levando em conta essa conflagração e a sua incorporação pela sétima arte, bem como as formas como as nuances do feminino foram projetadas nos filmes contemporâneos.

A Segunda Guerra Mundial, conhecida por um conflito militar internacional ocorrido entre os anos de 1939 à 1945, iniciada com a invasão da Polônia e finda com a rendição do Japão. Uma conflagração de grandes proporções, levada à frente por coalizações entre Aliados (Estados Unidos, França, Grã-Bretanha e União Soviética) e o Eixo (Alemanha, Itália e Japão), mediante a enfrentamentos bélicos, diplomáticos, humanos e midiáticos¹⁰⁹ que a fizeram ser entendida como uma guerra de proporções totais. O que significa dizer que, além da sua amplificação pela esfera de interferência mundial, essa conflagração só pode ser entendida por meio da correlação entre aspectos políticos, econômicos, territoriais e sociais. Tal qual, a maneira como esses ângulos são entrelaçados pelas ideias, indivíduos e subjetividades. Bastando um olhar sobre esses sujeitos, que mesmo não explicando a guerra em completude, propiciam o entendimento dos efeitos dela. Esse caráter plural que permeia a guerra pensa o envolvimento e mobilização do contingente humano, a variedade de armamentos utilizados no desenrolar, o papel de monopólio em prol da guerra desempenhado pela economia, pelas indústrias e demais esferas voltadas para o curso das batalhas. Como também a pluralidade e totalidade das dominações, mortes e destruições em

demandas políticas, econômicas e sociais. Visto que, “mulher” – enquanto vocábulo – “é uma categoria heterogênea [...] e aceitar a instabilidade semântica da ‘mulher’ significa o que já é evidente para o feminismo: “que a história e o significado de uma categoria devem ser entendidos à luz das histórias e significados das outras categorias de identidade (classe, raça, etnia, sexualidade, nacionalidade etc.)” (SOIHET, Rachel; PEDRO, Joana Maria. **A emergência da pesquisa da História das Mulheres e das Relações de Gênero**. In: Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 27, nº 54, p. 281-300 – 2007, p. 295-296).

¹⁰⁸ Esse debate, referente a concepção de um filme como objeto historiográfico, bem como, os limites entre Ficção e História serão debatidos com mais aprofundamento no capítulo seguinte, que tem como intuito o debate acerca do Cinema e suas teorias, conceitos e aplicabilidades nesse estudo.

¹⁰⁹ NETO, Wilson Oliveira. **Uma guerra de imagens: apontamentos sobre a produção, a circulação e o uso de fotografias durante a Segunda Guerra Mundial (1939 – 1945)**. XXIX Simpósio Nacional de História: contra os preconceitos – História e Democracia. Brasília/UNB, 2017, p. 1.

massa de indivíduos e países nela envolvidos.¹¹⁰ De forma a categorizar o escopo de Guerra Total que forneceu a estruturação da Segunda Guerra Mundial, o pesquisador Antônio Paulo Duarte comenta que:

Em boa medida, a Guerra Total surgiu mais como uma expressão ideológico-política, do que como um conceito de análise político-estratégico-militar. O conceito emerge com a Primeira e a Segunda Guerra Mundial, e traduz a mobilização total das nações para o esforço de guerra, mobilização não só militar, mas também tecnológica, industrial, intelectual e mediática. Ela caracterizava a massificação, não só humana, mas fundamentalmente material, característica da guerra nas sociedades industriais [...], mas, com a Guerra Total há uma efetiva maquinização da massificação humana, tornando o homem um instrumento, entre outros, do processo tecnológico-industrial-militar, processo holista na sua consecução mecânica. (DUARTE, 2005, p. 49).

Por meio desse ponto de vista, o envolvimento de toda a sociedade no *jogo paroxístico da guerra*¹¹¹ é o que a configura enquanto um conflito total, em que sociedades, por meio de batalhas, armas, ideologias e das artes, engendraram seus embates.¹¹² Esse acontecimento, para além do impacto no plano Europeu, como majoritariamente discutido, também impactou o continente asiático, africano e americano (de norte a sul). Tal dimensão, gerou enormes mobilizações de contingentes humanos em prol do conflito, o que acabou por incluir também a mão de obra feminina, sobretudo para suprir a falta de operários homens que haviam se transformado em soldados. Tal esforço requereu uma intensa criatividade para aumentar a eficiência produtiva e lidar com as crises ocasionadas nos tempos de guerra.¹¹³ Assim, de acordo com Eric Hobsbawm (1995):

Mesmo em sociedades industriais, uma tão grande mobilização de mão de obra impõe enormes tensões à força de trabalho, motivo pelo qual as guerras de massa fortaleceram o poder do trabalhismo organizado e produziram uma revolução no emprego de mulheres fora do lar: temporariamente na Primeira Guerra Mundial, permanentemente na Segunda (HOBSBAWM, 1995, p. 51).

Consequentemente, os recrutamentos se deram em tempos e de formas variadas de país para país. Ademais, em prol dessa incorporação, veículos de informação e divulgação como os jornais, revistas, cartazes, filmes e demais conteúdos e aparatos dos governos, foram usados como intermediários na vinculação dessas mulheres ao conflito e à disposição de trabalhos e papéis a serem desempenhados em casa, no campo, nas indústrias, nos fronts ou em demais postos. À vista disso, por meio da pluralização das formas de trabalho em prol da guerra, os papéis femininos e masculinos passaram por alterações sociais e políticas. Essas alterações foram refletidas nas

¹¹⁰ HOBSBAWM, Eric. **A era da guerra total**. In: A Era dos Extremos – o breve século XX (1914-1991). São Paulo, Companhia das Letras, 1995, p. 51.

¹¹¹ DAUDET, Léon. **La Guerre totale**. França, 2018.

¹¹² DUARTE, Antônio Paulo. **A Visão da “Guerra Total” no Pensamento Militar**. Nação e Defesa, ed. Outono-Inverno, n° 112-3 – 3ª Série, 2005, p. 36.

¹¹³ PEDRO, Tota. **Segunda Guerra Mundial**. In: História das Guerras. Org. Demétrio Magnoli. 4ª Ed. São Paulo: Editora Contexto, 2017, p. 357.

mídias e demais esferas utilizadas para difundir os mais variados aspectos voltados para a guerra no emaranhado das redes de totalidade. Pensar na Segunda Guerra Mundial é refletir nessa totalidade. É entender esse conflito permeado por nuances de gênero, de propaganda e da mídia. É observar como, a partir da eclosão de um conflito, personagens e setores são apropriados e modificados para o servirem, e como estas modificações interferem em narrativas e perspectivas durante e após o acontecimento, por reestruturações das artes, dos indivíduos e de políticas culturais que se alocam para a posteridade. Assim, se tratando dos meios de comunicação e, de forma específica, está o cinema, que desde sua criação¹¹⁴ vem sendo utilizado de diversos modos e com diferentes intuitos. Ele é empregado como recurso para gerar lucro, entretenimento, para caracterizar épocas, transmitir ideologias, manuais de pensamento, comportamento e demais impactos. Isto deriva da tamanha amplitude de utilização desse campo, que acaba por fornecer à História inúmeras possibilidades.

A apropriação da temática da Segunda Guerra Mundial pelo cinema não é atual, uma vez que, no contexto da conflagração, a guerra foi uma temática relevante para a cinematografia e o cinema se apresentou como um produto imprescindível para narrar os conflitos. Apoiada na visão de Paul Virilio, observa-se que, a partir desse conflito, entramos na era das super produções imagéticas. De modo que, não existe guerra sem representação, de maneira que, “a história das batalhas é, antes de mais nada, a história da metamorfose de seus campos de percepção”¹¹⁵, pois, nesse tipo de cenário a representação dos acontecimentos é que determina a apresentação dos fatos e as perspectivas dominantes apresentadas pelas imagens de *repetição*.¹¹⁶ Nesse emaranhado, o *enigma tecnológico e de roteiro* passa a se inserir e transformar os cenários dessa guerra total e real. Para mais, ainda nas palavras de Virilio, essas técnicas de representação (filmes e fotográficas) buscaram a reconstituição do front, das batalhas e do cotidiano da guerra de maneira clara para o curso do conflito e para o pós-guerra, tornando a guerra a *terceira dimensão do cinema*¹¹⁷. Durante a Segunda Guerra o cinema se tornou uma arma político-ideológica de combate: e na disputa entre Eixo e Aliados os filmes serviram como armas para cada nação. Uma

¹¹⁴ De acordo com a historiadora e pesquisadora da área Liliane Andrade: “Foi na França que ocorreu a invenção do cinema, a partir da criação do cinematógrafo pelos irmãos Lumière, marcada pela exibição do curta-metragem *L'Arrivée d'un train à La Ciotat* (*A chegada do trem na estação*) no salão de um café em Paris no ano de 1895. Foi também um francês, Geroge Méliès (1861-1938), o responsável direto por importantes inovações transformações da atividade cinematográfica”. (ANDRADE, Liliane. **Cinema e Segunda Guerra Mundial: análise da divulgação dos filmes antinazistas norte-americanos nos jornais de Sergipe (1942-1945)**. Monografia (Graduação em História) – Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão. 2019, p. 14). Para saber mais: SABADIN, Ceslo. Méliès. O início do show. In.: **Vocês ainda não ouviram nada: a barulhenta história do cinema mudo**. São Paulo: Lemos Editorial, 1997, p. 61-68.

¹¹⁵ VIRILIO, Paul. **Apresentação**. In: Guerra e Cinema: logística da percepção. São Paulo: Boitempo, 2005, p. 9.

¹¹⁶ VIRILIO, Paul. **Prefácio**. In: Guerra e Cinema: logística da percepção. São Paulo: Boitempo, 2005, p. 15.

¹¹⁷ VIRILIO, Paul. **Guerra e Cinema: logística da percepção**. São Paulo: Boitempo, 2005, p. 170/194.

batalha entre produções de diversos gêneros que propagavam perspectivas nazistas ou antinazistas por meio da ficção ou dos cinejornais.¹¹⁸

O cinema hollywoodiano realmente declarou guerra. Este se inseriu na conflagração como esfera de destaque e auxílio nos rumos dos Estados Unidos no conflito. De forma que, se utilizando de produções com mensagens antinazistas contra Hitler e os seus aliados, transmitiram uma posição ideológica a ser seguida no conflito. Esse é o caso do filme *Confissões de um espião nazista* (1939), lançado antes mesmo dos Estados Unidos entrarem na guerra, o que já mostrava a tentativa de se opor aos ideários nazistas. Diversas outras produções foram elaboradas e difundidas em cinemas pelo mundo, com o mesmo intuito; filmes antinazistas¹¹⁹ como *O Grande Ditador* (1940), *Tempestades D'Alma* (1940), *O Homem que quis matar Hitler* (1940), *Casei-me com um nazista* (1940), *Quatro filhos* (1940), *Fuga* (1940), *Paris está chamando* (1941), *A voz da liberdade* (1941), *Uma aventura em Paris* (1942), *Ser ou não ser* (1942), *Balas contra a Gestapo*, *Casablanca* (1942), *Noites sem lua* (1943), *Samba em Berlim* (1943), *Noites sem lua* (1943), *Os filhos de Hitler* (1943) e *A Sétima Cruz* (1944)¹²⁰ foram produzidos almejando um mercado lucrativo que, a partir do entretenimento, difundiram as ideologias norte-americanas e seus ideais perante a conflagração e, além disso, angariaram apoio de demais nações.

Porém, a produção massiva de películas em prol da guerra e da difusão ideológica não foi empregada apenas por Hollywood¹²¹. O cinema alemão, por exemplo, durante o Terceiro Reich (1933-1945), também foi permeado por entretenimento, propaganda e censuras. Assim como se empenharam em desenvolver películas em prol da criação de uma imagem forte e poderosa do Reich e seu líder, como se apresenta *O triunfo da vontade* (1935), de Leni Riefenstahl, um filme de grande orçamento e técnica cinematográfica. Filmes antijudaicos, com conteúdo racista, empenhados na difusão do antissemitismo para os alemães e aliados de países ligados ao eixo,

¹¹⁸ Produções informativas que eram transmitidas para a população antes exibições dos filmes nas sessões de Cinema, informando acerca dos rumos da guerra e demais esclarecimentos que os países visassem transmitir para as massas.

¹¹⁹ Para a historiadora Liliane Andrade: “Os filmes antinazistas norte-americanos, como o próprio nome já sugere, desempenhavam uma forte propaganda contrária ao regime liderado por Adolph Hitler. Ao todo, mais de 15 longas-metragens foram confeccionados por Hollywood entre os anos de 1939 e 1945. Esta iniciativa tinha como principal objetivo mostrar, a partir do ponto de vista estadunidense, quem eram os nazistas. Neste sentido, tais produções eram pensadas para serem vistas pelo maior número de pessoas possível. Assim, além de renderem lucros a Hollywood, os filmes antinazistas serviam como uma arma no combate à Alemanha nazista, inimiga dos EUA na Segunda Guerra Mundial. ANDRADE, Liliane. **Cinema e Segunda Guerra Mundial: análise da divulgação dos filmes antinazistas norte-americanos nos jornais de Sergipe (1942-1945)**. Monografia (Graduação em História) – Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão. 2019, p. 60-61).

¹²⁰ Filmes divulgados no *Diário Oficial do Estado de Sergipe* e discutido em: SOUZA, Janaína de Oliveira. **Os filmes antinazistas nas telas dos cinemas sergipanos (1939-1945)**. Relatório de pesquisa (Iniciação Científica) – Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2019, p. 33-36.

¹²¹ De acordo com a pesquisadora Andreza Maynard, é necessário destacar que nem todos os filmes produzidos por Hollywood no período, nem todos os norte-americanos eram antinazistas, principalmente até a entrada do país no conflito, em 1942. (MAYNARD, Andreza Santos Cruz. **De Hollywood a Aracaju: a Segunda Guerra Mundial por intermédio dos cinemas (1939-1945)**. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, São Paulo. 2013, p. 161).

como *Jude Süß* (1940) e *Der Ewige Junde* (1940). Viu-se também aparecer películas com o ideário de perpetuação ideológica e herança política do nazismo, manifestados através de analogias à resistência e ao renascimento alemão, como por exemplo a produção *Kolberg* (1944)¹²². Ademais, países como Inglaterra, Japão e França também desenvolveram, em prol do esforço de guerra, películas que versassem acerca dos seus ideais e objetivos, produções estas que foram difundidas no desenrolar e após a guerra. Para além dos filmes contemporâneos ao conflito, a Segunda Guerra Mundial, até a atualidade, ainda é um dos temas mais apropriados por produções cinematográficas e demais projetos de cunho artístico. Esse tema, embora tão usual, surpreende pela diversidade de acontecimentos, personagens e histórias ainda passíveis de serem contadas, visto que, seja na História ou no Cinema, a influência de hierarquias, dominações e silenciamentos relegam algumas problemáticas a margem, como é o caso da participação feminina na Segunda Guerra que durante muito tempo foi pouco debatida na História e pouco apropriada pelo Cinema.

Logo, ao se pensar em películas que versem sobre esse tema, uma lista variada se projeta com facilidade: mesclam-se filmes contemporâneos ao conflito, produzidos no pós-guerra e produções atuais, produzidas e emitidas ano após ano. Alguns filmes se tornaram sucessos de bilheteria, outros acabaram por ter destaque apenas na crítica especializada, e outros continuam sendo pouco conhecidos e debatidos. Ademais, se tratando de filmes emblemáticos acerca da conflagração aqui debatida, temos como exemplo os filmes: *O pianista* (2002), que retrata a vida do pianista judeu-polonês Wladyslaw Szpilman a partir da invasão da Polônia em 1939 pelos nazistas; *Pearl Harbor* (2001), que expõe a ofensiva japonesa à base americana de Pearl Harbor e a entrada dos Estados Unidos na guerra; *Stalingrado – a batalha final* (1993) no qual a história de soldados alemães que lutaram contra as tropas soviéticas na dura e fria batalha na cidade de Stalingrado é narrada; *A Queda – As últimas horas de Hitler* (2004) descrito a partir da visão da secretária de Hitler, o filme expõe os últimos dias e o esforço do mesmo pra continuar, mesmo sem sucesso, no poder. Para mais, temos filmes como *O Resgate do Soldado Ryan* (1998) sobre o Dia D; *Bent* (1997) que expõe a perseguição a homossexuais na Alemanha nazista; *Vá e Veja* (1985), *Marcas da Guerra* (2005), *Cartas de Iwo Jima* (2006); *A batalha esquecida* (2020); *O soldado que não existiu* (2022), dentre outros.¹²³

¹²² SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. **Guerras e cinema: um encontro no tempo presente**. Revista Tempo, vol. 8, nº. 16, 2004, p. 6.

¹²³ SOUZA, Janaína de Oliveira. **A face feminina da Segunda Guerra Mundial: uma análise das atuações das mulheres no esforço de guerra a partir dos filmes O leitor (2008), As mães do Terceiro Reich (2012), A batalha de Sevastopol (2015) e As espiãs de Churchill (2019)**. Monografia (Graduação em História) – Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2022, p. 50-51.

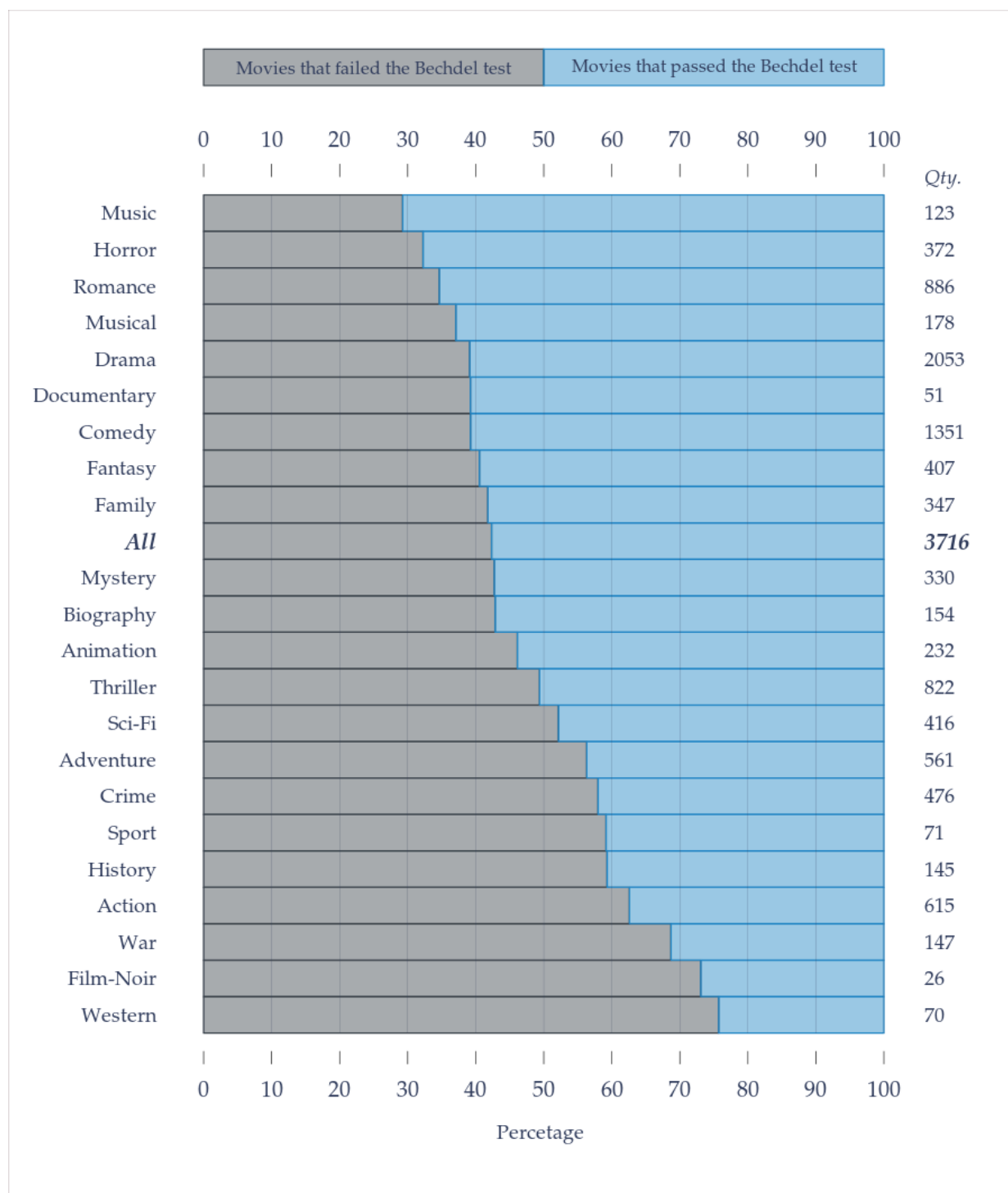
Estas produções, mesmo ínfimas se comparadas a variedade de filmes que versem sobre o tema, acabam por evidenciar como é variado o arcabouço de produções voltadas para a Segunda Guerra nas suas mais variadas estéticas e abordagens, como também, a grande aceitação de produção, emissão e, principalmente, de recepção pelo grande público. Entretanto, outra esfera passível de observação é que, mesmo permeado por pluralidades de narrativas, o papel feminino representado em cena é relegado a segundo plano, a atuações coadjuvantes, de pouco tempo em tela, de pouca influência nos enredos, de ínfimas vozes nas narrativas, sendo a mulher, de forma massiva, sempre a mãe, a esposa, a filha ou alguém com pouca participação ou relevância diante dos homens e do conflito.

As narrativas cinematográficas são permeadas por lugares de privilégio, e no que diz respeito aos papéis femininos nos filmes de guerra a construção das representações segue estruturas patriarcais. Para Paul Virilio, as mulheres nas películas de guerra são inseridas como instrumentos, principalmente de sedução. Essas personagens, prostitutas, mulheres “ideias” e mães, tem seu sexo transformado em arma; este passa a transitar a partir de um ideário narrativo onde o “olhar obscuro que o conquistador militar lança sobre o corpo distante da mulher é o mesmo que ele dirige ao corpo territorial desertificado pela guerra”.¹²⁴ Doravante, as mulheres nos filmes de guerra — principalmente os produzidos no desenrolar do conflito — eram empregadas visando a exibição do seu corpo, da sedução e do romance, que nesse cenário militarizado, apresentavam as dimensões de uma sociedade em conflito que buscava a fuga com a excitação sexual e a sexualização feminina, refletindo nos filmes e nos papéis femininos a estrela do cinema industrial da época: o corpo; as pernas, o olhar, as ancas, a *exposição cinemática*.¹²⁵ Tais ambiguidades inseridas na cinemática do feminino nos filmes de guerra perduram até a atualidade. A mulher continua a ser representada, em boa parte das películas, atrelada a duelos heterossexuais, conflitos amorosos e armadilhas de guerra. Nessa perspectiva, como discutido no tópico anterior (páginas 18-19) a partir de análises empreendidas pela *Bechdel List*, os gêneros cinematográficos se associam diretamente à quantidade, à maneira e às narrativas de como o feminino é retratado ou invisibilizado. Essa observação pode ser realizada a partir do gráfico a seguir:

¹²⁴ VIRILIO, Paul. **Guerra e Cinema: logística da percepção**. São Paulo: Boitempo, 2005, p. 53.

¹²⁵ **IDEM**, p. 53-60.

Figura 2. Gêneros cinematográficos e o teste Bechdel.



Sources:
bechdeltest.com
imdb.com

Fonte: bechdeltest.com. Acesso em agosto de 2024.

Como é possível ponderar, no gráfico, o tópico *War*, correspondente aos filmes de guerra, aponta que quase 70% dos filmes desse gênero falharam no teste *Bechdel*. Ou seja, dos 147 filmes

analisados pela lista até o ano de 2013, apenas 32% continham duas mulheres com nomes, que desenvolveram falas nas quais as personagens conversam entre si e esses diálogos não foram sobre um homem. No que corresponde aos filmes com conteúdo histórico, a situação não é diferente: no tópico *History*, quase 60% dos 145 filmes foram reprovados.

No mais, atente-se ao dado de que de todos os gêneros expostos, o *Drama*, *Comedy* e *Romance* se apresentam com destaque na quantidade de longas citados (2052, 1351 e 886 respectivamente) bem como foram os gêneros com mais aprovação no teste (61%, 61%, 66% respectivamente). Essas porcentagens remontam ao fato de que a apropriação da figura feminina no cinema é marcada pela perpetuação de papéis binários, de gênero e de dominações masculinas, que as afastam de um cinema feminista que as insiram de forma predominantemente plural; esta mesma perpetuação as coloca às margens das produções históricas e de discursos dominantes, nos quais suas atuações e representações em acontecimentos históricos continuam sendo silenciadas. Outrossim, mesmo alocadas aos planos da subalternidade, principalmente em filmes de guerra, mesmo de forma ínfima, em alguns contextos e espaços as mulheres e suas relações com a sociedade em guerra são narradas e inseridas pelo cinema industrial. A discussão da tomada desses espaços se faz necessária. No livro *As mulheres na guerra* (2009), o historiador francês Claude Quétel aponta como esse cinema que foi à guerra carregou consigo as mulheres e refletiu o papel atribuído a elas nesse contexto, com aspectos que se alteraram de ideologia para ideologia, de pátria para pátria.

No cinema alemão, por exemplo, essas personagens eram mães e esposas modelos; e atrizes como Zarah Leander, Marika Rökk, Ilse Werner, etc., através de seus papéis se tornaram *sex-symbols* do Reich nazista. Louras, alegres, dóceis e sensuais, essas atrizes, cantoras e dançarinas buscavam através das películas fazer os alemães esquecerem dificuldades da guerra, e, direta ou indiretamente, buscavam difundir as ideologias do partido, já que, como explicitava o ministro de propaganda nazista Joseph Goebbels, em 1933 “o cinema é um dos meios mais modernos para agir sobre as massas”.¹²⁶ Concomitante a isso, temos como exemplo as películas *Frauen sind doch bessere Diplomaten* (*As mulheres são melhores diplomatas*) (1941), *U-Boote Westwärts* (*Submarinos para o Oeste*) (1941) e *Die Frau Meiner Träume* (*A mulher dos meus sonhos*) (1944) que serviam ao Reich.

Além do caso alemão, com certo destaque, na Grã-Bretanha, por exemplo, a inclusão do feminino no cinema industrial de guerra teve êxito. No filme *Went the Day Well?* (*O dia foi bom*) (1942) o elenco é majoritariamente composto por atrizes; na trama, as personagens são retratadas de forma belicosa, atuantes na captura e morte de nazistas que desembarcam em uma aldeia

¹²⁶ QUÉTEL, Claude. *As Mulheres na Guerra (1939-1945)*. Larousse do Brasil: São Paulo, 2009, p. 114.

costeira da Inglaterra — uma região ausente de figuras masculinas, já que a grande maioria havia partido para os fronts de guerra. Outro exemplo, menos belicoso, é o longa *The Lamp Still Burns* (*A lamparina arde ainda*) (1943), filme britânico que constrói seu enredo a partir de um sacrifício romântico pela pátria, no qual uma jovem enfermeira britânica servindo no esforço de guerra opta pelo seu trabalho em prol da nação, ao invés de viver um romance.¹²⁷ Outra película britânica que ressalta a participação feminina e as relações com o conflito e a sociedade é *The gentle sex* (*O sexo gentil*) (1943) que envolvendo comédia, drama e romance versa acerca da história de sete garotas “gentis” que decidem se inserir ao esforço de guerra, em busca de servir o país e contribuírem de forma positiva nos rumos da guerra. *Millions Like Us* (*Milhões como nós*) (1943), em companhia de *Two Thousand Women* (*Duas mil mulheres*) (1944) e *Waterloo Road* (*Estrada de Waterloo*) (1945) fazem parte de uma trilogia não oficial escrita e dirigida por Sidney Gilliat acerca de filmes de guerra britânicos que apresentam as mulheres direta/indiretamente ativas na época e no confronto.

Outros exemplos de filmes nessa premissa são *Woman in War* (*Mulheres na Guerra*) (1940), um filme norte-americano que expõe a vida da personagem ao ingressar no serviço auxiliar de enfermagem (além de ser o primeiro longa-metragem a evidenciar o treinamento de mulheres enquanto enfermeiras durante a guerra) e *Mashenka* (1942), filme soviético que exhibe o romance entre um jovem operário e uma recepcionista, interrompido por motivações pessoais e interferências do conflito que reserva surpresas e reencontros nos fronts de batalha. Uma personificação muito comum nos filmes de guerra que carregam na sua trama mulheres, é o do papel de cuidado atribuído às enfermeiras. Como exemplo, nos filmes norte-americanos *So Proudly We Hail!* (*A Legião Branca*) (1943); *Cry ‘Havoc’* (1943), *A Farewell to Arms* (*Adeus às Armas*) (1957), *Pearl Harbor* (2001) e o australiano *Sisters of War* (*Irmãs da Guerra*) (2010) e outros, se criam representações das enfermeiras militares ou auxiliares inseridas na Segunda Guerra, nos mais variados cenários, pois, “se há um uniforme que por tradição a mulher veste em tempos de guerra é realmente o da enfermeira”.¹²⁸ Dessa maneira, esses papéis se pincelam de forma principal ou coadjuvante em filmes do gênero, e articulam a esse exercício a docilidade, a paciência e o cuidado imbuído ao feminino nas conflagrações, seja pelas soviéticas, anglo-saxônicas, francesas.

O esforço de guerra empreendido pelo cinema vendeu para milhares de espectadores ao redor do mundo histórias de amor, perda, superação, violências, mortes, batalhas, trabalhos, conquistas e injustiças que remontavam a uma guerra e a personagens de uniforme. Personagens

¹²⁷ QUÉTEL, Claude. **As Mulheres na Guerra (1939-1945)**. Laurousse do Brasil: São Paulo, 2009, p. 114.

¹²⁸ **IDEM**, p. 184.

que narram as vidas não apenas dos homens, mas também das mulheres. Os temas apropriados pelo cinema de guerra fizeram tanto sucesso¹²⁹ que continuaram a ser produzidas e difundidas mesmo findo o conflito. As produções cinematográficas passaram, então, a incorporar novas vertentes e informações acerca da conflagração e dos acontecimentos, se pautando em leituras e narrativas em prol da valorização dos vencedores e da culpabilização do lado perdedor.

Em busca de elencar algumas produções realizadas após o fim do conflito até a atualidade, o presente trabalho catalogou 40 filmes que versam direta ou indiretamente acerca da Segunda Guerra Mundial, seja por meio de representações ou de reconstruções históricas que envolvam, na trama, personagens femininas, relações de gênero e de poder. À vista disso, embora essa listagem de filmes não tenha passado por uma análise sistemática, a tabulação acaba por exprimir alguns usos e serventia no que toca a abordagens de estudo. Seja pela possibilidade de observar uma seleção de filmes — mesmo que em quantidades mínimas, se comparadas a um possível grande número de películas existentes — em que haja representações mais visíveis acerca da Segunda Guerra (anterior, durante e pós conflito), de variações e concepções de gênero, além de contextualizações sociais, políticas e culturais.

Por meio dessa seleção fílmica e da possibilidade de observar, através do quadro, padrões, temas e sistematizações, e até mesmo de lançar sobre nossas questões um olhar comparativo, se evidencia a necessidade de explorar produções fílmicas buscando observar papéis femininos significativos nessas narrativas, mesmo os ínfimos, mesmo os alocados em segundo plano ou de forma coadjuvante. Essa seriação, ao priorizar uma pequena seleção de películas que de maneira direta ou indireta estejam imersas pelo feminino e pela Segunda Guerra Mundial, almeja dar relevância e trazer à tona alguns personagens, narrativas e complexidades envoltas em produções cinematográficas referentes a este contexto. Ademais, a possibilidade de conhecer, mesmo que brevemente, sobre esses filmes, seus títulos, sinopses, nacionalidades e ano de produção, impulsionam curiosidades ao leitor(a/e) e promovem reflexões de como o cinema pode refletir, perpetuar e desafiar relações e estruturas de gênero e poder. A triagem das informações foi feita a partir de sites brasileiros de entretenimento e informações cinematográficas (*Filmow e AdoroCinema*), com critérios pautados no contexto narrativo de filmes disponíveis nesses catálogos. A listagem se encontra nos apêndices¹³⁰, e em caso de interesse em consultá-la, será possível observar a exposição desses materiais de forma acessível, gerando a possibilidade de refletir sobre produções cinematográficas, consumo, gênero, poder e uma memória e cultura histórica diariamente difundida.

¹²⁹ QUÉTEL, Claude. **As Mulheres na Guerra (1939-1945)**. Laurousse do Brasil: São Paulo, 2009, p. 115.

¹³⁰ Página 187.

Estes filmes, em sua maioria, se lançados a uma análise dos critérios impostos pela lista *Bechdel*, têm boas chances de aprovação por apresentarem enredos com personagens femininas em contextos variados que aparentemente implicam nomes, papéis assumidos e interações. Muito embora sem uma análise detalhada dos enredos, das cenas e dos diálogos não seja possível proceder uma avaliação precisa. Porém, em sua maioria, versando acerca de mulheres combatentes (pilotas, freiras, enfermeiras, espiãs, etc), de relações afetivas e sociais (de amor, amizade, familiares...), de questões políticas e de embates de memória, sendo muito provável que a maioria dessas películas promova diálogos e narrativas que fazem suas atuações e representações dialogar com o conflito e demais aspectos da história.

Os longas impostos aos escopos analíticos das teorias feministas do cinema podem chegar a evidenciar como a relação cinemática do cinema com a perspectiva feminina e as nuances da guerra reverberam posições sexistas, paternalistas e de cunho pessoais e coletivos nesse transe cinematográfico em que o gênero se forma e se difunde através das tecnologias sociais, e sexuais, impostas por condições e representações dos aparelhos de poder-conhecimento, perenes e renovados de tempos em tempos.¹³¹ Ainda nessas circunstâncias, as motivações de a seleção fílmica ter se concentrado em longas-metragens produzidos na atualidade perpassa o intuito de inserir essas produções no mesmo cenário temporal a qual os filmes selecionados pela presente pesquisa se encontram, de tal modo, *O leitor* (2008), *As mães do Terceiro Reich* (2012), *A batalha de Sevastopol* (2015) e *As espiãs de Churchill* (2019), que, respectivamente, expõem e representam circunstâncias da participação feminina no esforço de guerra e demais relações sociais e de gênero em países como a Alemanha, França, União Soviética e Inglaterra. Como um todo, as películas escolhidas para debate e as apresentadas no levantamento se inserem em um contexto cinematográfico e histórico no qual a Segunda Guerra é contada a partir de pesquisas, debates e bandeiras do Tempo Presente.

Os objetivos por trás dessas seleções perpassam a noção de que a Guerra continua a ser investigada pelos historiadores¹³², os quais, a partir de debates e de produções científicas, levam para o cinema novas vertentes, batalhas, personagens e reivindicações descobertas em novas pesquisas e análises. A escolha dos filmes a serem analisados nesta pesquisa reverberam a possibilidade de debater algo novo, de trazer à tona novos debates e interpretações. Em síntese, variadas não são apenas as participações, representações e atuações dessas mulheres. Mas são

¹³¹ LAURETIS, Teresa de. **The technology of gender: Essays on Theory, Film, and Fiction**. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1987, p. 337.

¹³² MAYNARD, Andreza Santos Cruz. **Luta honrosa ou infernal? A Segunda Guerra Mundial a partir dos filmes *KV-1: Almas de ferro* (2018) e *A Passagem* (2019)**. Revista do Corpo Discente do Programa de Pós-Graduação em História da UnB – Em Tempo de Histórias, Brasília, n. 37, jul-dez, 2020, p. 620.

também as produções que ganham espaço e notoriedade e que buscam dar voz e narrativa às diversas dimensões das mulheres nesse processo. Desse modo, filmes como os que nos propomos a examinar salientam como são abrangentes as possibilidades de análises de narrativas, sejam elas ficcionais ou não, acerca das mulheres, das relações de gênero e de poder nos rumos e nas representações do maior conflito bélico já existente. Por fim, são precisamente estes aspectos, conceitos e trajetórias historicizadas que merecem a nossa investigação.

CAPÍTULO II

Memórias depois do papel: a História entre roteiros, *takes* e bilheteria

“Há um cinema inteiro em cada verso”

(José Juva)¹³³

Este capítulo aborda as informações teórico-metodológicas relacionadas ao presente estudo. Serão discutidas a relação entre História e Cinema, suas complexidades e os impactos dessa interação na disseminação de uma cultura e memória histórica. Também serão analisados os limites entre narrativas históricas e ficcionais, além de reflexões sobre aspectos como enredo, produção, emissão, mediação, recepção e outros códigos internos relacionados ao corpus documental.

2.1. O entrelugar do Cinema

Desde a conjuntura envolvendo sua criação e as primeiras exhibições, que remontam ao ano 1895¹³⁴, as imagens em movimento se mesclaram ao imaginário social e se inseriram em debates e acontecimentos. Nessa conjuntura, nos anos subsequentes, o cinema passou a ser postulado como um campo próprio: contou com uma história, uma estética, linguagens e códigos singulares. Porém, seu caráter comercial e seu diálogo com as massas captou para si uma interdisciplinaridade que o faz dialogar com outros campos e circular por entrelugares.

As imagens em movimento se tornaram entretenimento, mercado e informação. Em decorrência, surgem questionamentos de a quem elas pertencem, a que normas seguem e quais os objetivos escondidos ou declarados. O historiador francês Marc Ferro, referência nos estudos do Cinema e História, já tinha levantado a indagação de *a quem pertenciam as imagens?*, objetivando ir além da investigação de posse ou controle imagético, e assim, lançar reflexões sobre o poder dessa esfera na circulação de saberes e pensamentos, dado que, de maneira sonora, visual, através de noticiários e da ficção, no tempo, no espaço e nas telas, havia, e há, “um “outro

¹³³ Jornalista, poeta e Doutor em Literatura. O trecho em questão foi retirado de um post em seu perfil do Instagram (@jose.juva).

¹³⁴ De acordo com a historiadora e pesquisadora da área Liliane Andrade: “Foi na França que ocorreu a invenção do cinema, a partir da criação do cinematógrafo pelos irmãos Lumière, marcada pela exibição do curta-metragem *L'Arrivée d'un train à La Ciotat* (*A chegada do trem na estação*) no salão de um café em Paris no ano de 1895. Foi também um francês, Geroge Méliès (1861-1938), o responsável direto por importantes inovações e transformações da atividade cinematográfica”. (ANDRADE, Liliane. **Cinema e Segunda Guerra Mundial: análise da divulgação dos filmes antinazistas norte-americanos nos jornais de Sergipe (1942-1945)**. Monografia (Graduação em História) – Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão. 2019, p. 14). Para saber mais: SABADIN, Ceslo. Méliès. O início do show. In.: **Vocês ainda não ouviram nada: a barulhenta história do cinema mudo**. São Paulo: Lemos Editorial, 1997, p. 61-68.

lugar”, que pode ser histórico, mítico, religioso”¹³⁵; um lugar das indústrias, dos espectadores e da produção de conhecimento. As imagens e as películas podem ser tomadas como possuidoras de múltiplas formas. Esse pertencimento, dependendo do espaço e de quem o possui, delimita as identidades narrativas ou interpretativas de cada longa-metragem, seja ele documental ou ficcional. Os filmes pertencem ora a quem os produzem, ora a quem os emite, ora a quem os consomem.¹³⁶ Ao olhar para as produções cinematográficas com um olhar crítico, as forças intrínsecas nesse campo devem ser ponderadas, pois, tão importante quanto o retrato nas telas, é a análise destas, suas apresentações e seus contextos — que refletem de forma subjetiva dispositivos comerciais, culturais, políticos e científicos. Nas palavras do historiador da arte Pierre Francastel, na obra *A realidade figurativa* (1988): “o conhecimento das imagens, da sua origem, das suas leis, é uma das chaves do nosso tempo. Para compreendermos a nós mesmos e para nos expressarmos, é necessário que conheçamos a fundo o mecanismo dos símbolos que utilizamos”.¹³⁷

A perspectiva do tempo empregada por Francastel suscita a ponderação de elementos notáveis. De modo que, na atualidade, a mídia, os meios de comunicação e as produções imagéticas circunscrevem as formas como a população do mundo se diverte, relaciona, informa e se expressa. Algumas particularidades e complexidades que envolvem os seres humanos e as imagens que os cercam conectam o consumo de imagens, os avanços técnicos do audiovisual e a diversidade de temáticas e acessos como algo predominante no presente século. O que impacta os hábitos envoltos nesses costumes, que se constituem em diversas facetas e inter-relações que acabam por refletir as mais variadas realidades, já que:

As imagens em movimento possuem em si uma forte carga de realismo. Tanto nos casos nos que se nos apresentam acontecimentos com uma clara finalidade documental ou informativa, como nos que se pretende uma recreação fictícia, a imagem tem um impacto no espectador com a sua proximidade e a sua carga de realismo; isto pode adquirir especial importância em determinadas ocasiões em que se reafirma o mero caráter de veículo que têm as imagens para servir de testemunho de determinados fatos ou situações concretas e reconhecíveis (MONTÓN, 2009, p. 39).

Hoje, os filmes transmitem de forma coletiva e individual visões do passado, do presente e até mesmo do futuro. Nessa mescla de temporalidades, a História, seus acontecimentos, personagens e datas são reconstituídos, algumas vezes de maneira fidedigna, outras de maneira predominantemente ficcional e com licenças poéticas, mas que de uma forma ou de outra levam

¹³⁵ FERRO, Marc. **A quem pertence as imagens?** In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian (Org.). *Cinematógrafo: um olhar sobre a História*. Salvador, São Paulo – EDUFBA/Editora UNESP, 2009, p. 19.

¹³⁶ **IDEM**, p. 23.

¹³⁷ FRANCASTEL, Pierre. **A realidade figurativa – O limite imaginário da expressão figurativa**. Barcelona, Paidós, 1988, p. 49.

para o imaginário social a reflexão, a dúvida, a curiosidade e a percepção sobre elementos e narrativas que muitas vezes permanecem restritas ao historiador e à academia. A partir dessas acepções é que o caráter analítico do cinema passou a ser visualizado como frutífero para a historiografia. Por sua usualidade, o campo passou a ser observado e incorporado em pesquisas de diversas áreas do conhecimento. No que toca a História, essa relação se mostrou frutífera, mesmo entre reticências e particularidades. A ideia de que “a história só é feita com documentos”, pautada em textos escritos de época longínquas perdurou por muito tempo no percurso historiográfico. Vislumbrando alcançar um tradicionalismo que alçasse para a historiografia o postulado de ciência, consequentemente, esses arquivos e suas coleções eram priorizados pelos historiadores, que negavam ou negligenciavam novas fontes e interpretações.

Premissas positivistas, inseridas em concepções de uma historiografia tradicional, que fizeram com que por muito tempo o uso do cinema se prostrasse em um lugar de marginalidade. E, como elucida o historiador do cinema Jorge Nóvoa, essa desconfiança fazia com que fossem impedidos de imaginar que esse campo fosse adquirir tanta relevância a ponto de historiadores cunharem a expressão *cinema-história*.¹³⁸ Impulsionados pelos debates de Marc Bloch e Lucien Febvre, que incitavam os historiadores a abrir o leque, tornar panoramas mais amplos e diversificar tipos de documentações, concepções e abordagens, já que, “em suma, com tudo o que, sendo do próprio homem, dele depende, lhe serve, o exprime, torna significativa e a sua presença, atividade, gosto e maneira de ser”.¹³⁹ Nesse contexto de transformações na ótica historiográfica tradicional, impulsionadas pela *Terceira Geração dos Annales* e pela *Nova História*, o historiador Marc Ferro introduziu a expressão *cinema-história*. A ideia foi apresentada pela primeira vez no texto metodológico *O filme: uma contra-análise da sociedade?* (1971), que se tornou um marco para reflexões, abordagens e futuras pesquisas sobre a relação entre filmes e a História. No texto, Ferro adota uma postura de manifesto, propondo que os filmes sejam compreendidos como testemunhos e recursos potenciais para entender uma sociedade. Havendo um percurso metodológico que transita entre considerar os filmes como fontes e tratá-los como objetos de estudo. Nesse percurso, é essencial reconhecer tanto a realidade figurativa quanto as particularidades de cada obra. Como afirmam os autores, é preciso *partir das imagens*. Entendê-las, pô-las em cheque: “não procurar, nelas, apenas ilustrações, confirmações ou

¹³⁸ NÓVOA, Jorge. **Apologia da relação Cinema-História**. In: *Cinema-História: Teoria e Representações Sociais no Cinema* (Org. Jorge Nóvoa e José D’Assunção Barros). Apicuri: Rio de Janeiro, 2012, p. 14.

¹³⁹ **Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual**. Org. PARENTE, André. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993, p. 15. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; MAUAD, Ana Maria. *História e Imagem: os exemplos da fotografia e do cinema*. Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia. Orgs. Ciro Flamarion Cardoso e Ronaldo Vainfas. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1997.

desmentidos de outro saber”, mas sim “considerar as imagens tais quais são, mesmo que seja necessário recorrer a outros saberes para melhor compreendê-las.”¹⁴⁰

Andreza Maynard, postula que tal relação foi permeada por complexidades, pois mesmo com possibilidades de entrelaçamentos, ambos os campos – História e Cinema – têm naturezas distintas e não são “facilmente decifrados um pelo outro”¹⁴¹. Destarte, a cada análise caberão múltiplas abordagens, com variações de campo para campo, e as questões e particularidades de cada historiador. Nesse princípio, José D’Assunção Barros afirma que:

Há algumas décadas os historiadores descobriram as amplas possibilidades de utilização do cinema como fonte histórica. Considerado por muitos a “arte do século XX”, o cinema tem constituído, a partir de si mesmo, uma linguagem própria e uma indústria também específica, e à par disto não cessou de interferir na história contemporânea ao mesmo tempo em que seu discurso e suas práticas foram se transformando com esta mesma história contemporânea (BARROS, 2011, p. 177-178).

De tal modo, o historiador que se debruça sobre abordagens cinematográficas entende que diversas searas podem ser vistas e representadas pelo audiovisual. Pois, hoje, o cinema não é apenas um veículo imerso na sociedade, ele se incorpora enquanto agente nos processos sócio-históricos e de produção e difusão de conhecimento. A questão, entretanto, é saber ver. De forma que as fontes fílmicas precisam ser percebidas entre suas impressões de realidade ou representação. Do que se constitui como real, ou do que é fotografado, recriado; compreendendo suas estruturas e mecanismos objetivos e subjetivos, de códigos próprios ou compartilhados. Para Marcos Napolitano, no artigo *A história depois do papel* (2010), o cinema apresenta um *estatuto intermediário* no que toca ao seu caráter objetivo e subjetivo. Visto que nele se mesclam elementos artísticos e ficcionais, próprios de sua qualidade, enquanto um documento estético e um produto de circulação de massa com teor subjetivo do seu campo. Entretanto, ao retratar realidades, vivências, manifestações culturais e demais representações do real, a cinematografia adentra na objetividade ao denotar realidades em si mesmas. De acordo com Napolitano, “o mais importante é entender porquê das adaptações, omissões, falsificações que são apresentadas num filme”¹⁴², de forma que, mesmo próximo do realismo, a fidelidade aos acontecimentos históricos retratados deve ser observada com reticências na análise histórica de uma película.

¹⁴⁰ GREENSTEIN, Daniel I. **Four courses in search of a discipline: European approaches to teaching history and computing. Historical informatics: an essential tool for historians?** Atlanta, Georgia, 1994, p. 5. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; MAUAD, Ana Maria. **História e Imagem: os exemplos da fotografia e do cinema.** Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia. Orgs. Ciro Flamarion Cardoso e Ronaldo Vainfas. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1997.

¹⁴¹ MAYNARD, Andreza Santos Cruz. **De Hollywood a Aracaju: a Segunda Guerra Mundial por intermédio dos cinemas (1939-1945).** 2013. 220 f. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, São Paulo. 2013, p. 17.

¹⁴² NAPOLITANO, Marcos. **A História depois do papel.** In: **Fontes históricas.** PINSKY, Carla Bassanezi (Org.) - 2.ed., São Paulo: Editora Contexto, p. 235-289, 2010, p. 236-237.

Os binômios “subjetividade” e “objetividade”, “impressão” e “testemunho”, “intervenção estética” e “registro documental”, “evidência” e “representação”¹⁴³ marcam os dimensionamentos do trabalho historiográfico que empregam esse tipo de fonte. Trabalho que, em quesito de possibilidades metodológicas, como defende Marcos Napolitano, deve seguir uma qualificada articulação das representações da realidade histórica e social das produções. Essa abordagem cuidadosa deve dar conta de decodificar eventos, personagens e processos históricos nelas contidos, vislumbrando um bom uso da imagem-fonte-análise. Imagens que atuam como transmissoras de mensagens, convenções e compreensões dignas de serem decifradas, como afirmou Roger Chartier.¹⁴⁴ Um filme, seja ele um documentário, um drama histórico, um romance, uma fantasia ou outro gênero cinematográfico, até mesmo “independente de sua qualidade”¹⁴⁵ — de produção, abordagem, bilheteria — pode ser visualizado pelo público como um representante de uma narrativa histórica, muitas vezes até tida como verdade. Havendo uma necessidade do enfoque historiográfico de ir além dos filmes documentais ou sucessos cinematográficos; avançando na dicotomia entre os *actuality films* (documentários) e os *featured films* (filmes encenados).¹⁴⁶ Ainda nesse debate, para superar o prisma *stricto sensu* dos filmes como documentos, o historiador, no trato com o material a ser analisado, deve buscar a compreensão de questões que vão além das narrativas históricas oficiais, percebendo as ambiguidades imagéticas que mesmo empenhadas em retratos fidedignos, nem sempre conseguem representar de forma coerente os fatos históricos¹⁴⁷.

Nessa gama de possibilidades, se aconselha o entendimento de “como esse sentido é produzido”. Ponderando os significados, o que é relevante, desvendando projetos culturais, sociais e ideológicos presentes nas narrativas e na produção das películas. Além de, perceber a interrelação de adulterações e manipulações na construção das imagens, sons, estilos, gêneros e linguagens.¹⁴⁸ Por isso, vislumbrando as produções cinematográficas como *pluralidades de canais*¹⁴⁹, é papel do pesquisador “buscar os elementos narrativos que poderiam ser sintetizados

¹⁴³ IDEM, p. 237.

¹⁴⁴ CHARTIER, Roger. In: BURGUIERE, A (Org). **Dicionário de Ciências Históricas**. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1993, p. 407. (Apud: NAPOLITANO, 2010, p. 239)

¹⁴⁵ ALMEIDA, Cláudio Aguiar. **O cinema como “agitador de almas”: Argila, uma cena do Estado Novo**. São Paulo: Fapesp/AnnaBlume, 1999, p. 22. (Apud: NAPOLITANO, 2010, p. 241)

¹⁴⁶ NAPOLITANO, Marcos. **A História depois do papel**. In: **Fontes históricas**. PINSKY, Carla Bassanezi (Org.) - 2.ed., São Paulo: Editora Contexto, p. 235-289, 2010, p. 242.

¹⁴⁷ Afirmções de Napolitano a partir das predileções de Alcides Ramos (2002), Eduardo Morettin (2003) e Pierre Sorlin (1977). NAPOLITANO, Marcos. **A História depois do papel**. In: **Fontes históricas**. PINSKY, Carla Bassanezi (Org.) - 2.ed., São Paulo: Editora Contexto, p. 235-289, 2010, p. 244.

¹⁴⁸ MORETTIN, Eduardo. **O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro**. História, Questões e Debates. Curitiba: História/UFPR, n. 20/38, jan./jun. 2003, p. 38-40. (Apud: NAPOLITANO, 2010, p. 245).

¹⁴⁹ XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento**. São Paulo: Brasiliense, 1992. (Apud: NAPOLITANO, 2010, p. 245).

na dupla pergunta: O que um filme diz e como diz?”¹⁵⁰. Neste seguimento, a presente pesquisa se vale desse olhar sobre o cinema e suas possibilidades. Observando essas películas, ou melhor, esses filmes históricos como produtos com óticas próprias capazes de representar acontecimentos e ideias acerca do passado e do presente. Bem como disseminadores de elementos de ordem econômica, social e histórica, a partir da criação de memórias, culturas históricas e espaços de trocas multiculturais. Dada a afirmação dos filmes selecionados para o presente estudo, concebe-se necessário um pequeno apontamento do que aqui se entende por filmes históricos.

Considerando Pierre Sorlin, um dos precursores, ao lado de Marc Ferro, do cinema como objeto valioso para a História, um “*filme histórico*” se forja a partir da relação história-cinema e de alguns outros elementos-chaves. Para o autor, essa relação se efetua em três cenários: 1) relação passado/presente; 2) saber histórico de base; 3) problematização da narração fílmica da história. Sorlin evidencia que um filme histórico trabalha com elementos do presente no que concerne a sua produção, emissão, recepção, etc., e com elementos do passado no que diz respeito à composição das narrativas, enredos e personagens. Consequentemente, na produção de saberes essas produções não os criam, porém, os traduzem, configuram e disseminam, de modo que a criticidade entre o real e o ficcional e os limites entre *realidade/ficção* se faz necessária.¹⁵¹ É nessa linha tênue que se pode observar as forças das imagens a partir de uma experiência social da cinematografia, por meio do que se entende por *sociologia do cinema*¹⁵² e seus questionamentos próprios:

Como o filme representa, por meio dos seus personagens, os papéis sociais que identificam as hierarquias e lugares na sociedade representada? Quais os tipos de conflitos sociais descritos no roteiro? Quais as maneiras como aparecem a organização social, as hierarquias e instituições sociais; como se dá a seleção de fatos, eventos, tipos e lugares sociais encenados? Qual a maneira de conceber o tempo: histórico-social ou biográfico? O que se pede ao espectador: identificação, simpatia, emoção, rejeição, reflexão, co-ação? (SORLIN, 1976 apud NAPOLITANO, 2010, p. 246 apud GOLLOT, 2002, p. 22).

Tais ponderações trazem à tona o impacto da cinematografia nas construções de narrativas e de memórias individuais e coletivas. Esse efeito, ou melhor, tal impacto relacional, traduz como o testemunho imagético acaba por direta ou indiretamente, conservar e exprimir vestígios históricos. A concepção, também defendida pela historiadora francesa Michele Lagny, destina às produções fílmicas o *estatuto de documento histórico*, fazendo com que esses objetos ascendam

¹⁵⁰ NAPOLITANO, Marcos. **A História depois do papel**. In: **Fontes históricas**. PINSKY, Carla Bassanezi (Org.) - 2.ed., São Paulo: Editora Contexto, p. 235-289, 2010, p. 245.

¹⁵¹ SORLIN, Pierre. **Sociologia do cinema**. Paris: Aubier-Montaigne, 1977. (Apud: NAPOLITANO, 2010, p. 246).

¹⁵² LAGNY, Michele. **O cinema como fonte de História**. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian (Org.). **Cinematógrafo: um olhar sobre a História**. Salvador, São Paulo – EDUFBA/Editora UNESP, 2009, p. 100.

e resultem em inovações temáticas e metodológicas nos ínterims da disciplina. Permite que se repense a história, sua historicidade e suas representações. Em consequência, pode-se considerar que o cinema se apropria da História, e os historiadores se apropriam do cinema, como forma de observar, a partir de filmes antigos ou atuais, como as experiências históricas são retratadas, o que elas exprimem e o que deixam de exprimir — pois é através dos excessos e das ausências que a análise concentra seu olhar, levando o pesquisador a perceber o peso das representações e de suas relações com o passado e o presente.¹⁵³

2.3. As fontes fílmicas, o circuito comunicacional e o sistema literário

Na utilização de fontes fílmicas, os aportes teóricos e metodológicos se fazem imprescindíveis. Se constituindo essencial a definição e escolha do/da pesquisador(a) a qual método irá empregar no desenvolvimento de sua pesquisa, visto que cada questão, fonte ou abordagem acaba por ser mais usual dependendo da técnica empregada para sua exploração. No que toca ao cinema e o usufruto de produções cinematográficas na pesquisa historiográfica, há trâmites quase “universais” no trato com esse tipo de fonte. Por conseguinte, qual a sistemática para a utilização das fontes fílmicas? Quais observações, organizações devem ser empreendidas? Há necessidade de domínios de conteúdos próprios? Há a necessidade de comparação do objeto com o seu exterior? As nuances culturais, sociais e econômicas merecem destaque? Como perceber a relação entre presente e passado a partir das películas e suas relações com o público? Bom, são esses alguns dos questionamentos que levam a pesquisas nada fáceis da relação entre História e Cinema, e são destas perguntas que surgem bússolas metodológicas. Para exemplificar o eixo metodológico dessa pesquisa, recorreremos a orientações usuais do historiador e pesquisador da relação cinema-história Alexandre Busko Valim, no artigo *Cinema e História* (2012) e do sociólogo e crítico literário Antônio Candido, em obras como *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos* (1961) e *A literatura e a vida social* (1965).

De forma inicial em qualquer pesquisa histórica deve ser delimitada quais as fontes a serem utilizadas e como estas se mostram usuais e disponíveis para realização do estudo proposto. No que está relacionado a utilização de filmes, o pontapé inicial de definição do corpus documental, como afirma Napolitano, tem natureza complexa e necessária. Nesse todo, a partir da observação do conteúdo fílmico, da sua seleção, disponibilidade e possíveis direcionamentos analíticos, o estudo pode seguir as demais ponderações necessárias. Diante disso, percursos narrativos, sentidos intrínsecos, relação entre passado e presente, o papel da narrativa e do

¹⁵³ Afirmações de Napolitano a partir das predileções de Alcides Ramos (2002), Eduardo Morettin (2003) e Pierre Sorlin (1977). NAPOLITANO, Marcos. **A História depois do papel. In: Fontes históricas.** PINSKY, Carla Bassanezi (Org.) - 2.ed., São Paulo: Editora Contexto, p. 235-289, 2010, p. 244.

discurso, além das possíveis intenções artísticas, políticas e ideológicas, sejam elas implícitas ou explícitas, tornam-se aspectos centrais a serem analisados. Ao compreender essas dinâmicas, ou pelo menos parte delas, o historiador deve contemplar os múltiplos aspectos dessa área e objeto de estudo. É essencial interpretar diálogos, vestimentas, planos, cenários e outros materiais ou documentos que possam ampliar ou diversificar a análise crítica. Consequentemente, a relação entre teoria e prática se torna uma via de mão dupla. É a partir dessa interação que se consolidam premissas cinematográficas e historiográficas capazes de definir abordagens, sistematizar o uso das fontes, identificar elementos narrativos e estruturas gerais, observar códigos internos, compreender os limites entre o real e o ficcional e conectar esses aspectos a outros materiais e perspectivas analíticas.¹⁵⁴ Essas reflexões acabam por exprimir, sistematicamente, a necessidade de se atentar aos detalhes, de modo que:

É preciso estar atento para os diversos fatores que influenciam na construção dessa história, como a escolha dos cenários e ambientes, os efeitos de cena, os enquadramentos, os sons e cores, a organização das sequências, o destaque dado a determinadas ações, as omissões, as distorções, os esquemas narrativos. Esses aspectos precisam ser minimamente captados, pois trazem interrogações sobre as interconexões entre narrativa fílmica e narrativa histórica, também porque constroem parte do sentido da história narrada. Mas é preciso também levar em conta que o significado da obra só se completa na interação com o espectador. Ou seja, a história narrada por um filme só é completa de significado quando recebida por um determinado grupo de espectadores. Nesse ponto é muito importante entender a relação com a cultura histórica para compreender a relevância da cinematografia na formação da consciência histórica (SOUZA, 2014, p. 206-207).

O olhar atento que destaca Éder Cristiano é o mesmo que os demais teóricos do cinema e da história empregaram para analisar um filme por completo, para além do seu enredo expresso em tela. Esse olhar caminha por *horizontes sociais da história audiovisual*. No qual as fontes são instituídas “como um conjunto de representações que remetem direta ou indiretamente ao período e à sociedade que o produziu”¹⁵⁵ e a fatores estéticos, políticos, econômicos e sociais que as permeiam. Trazendo para o método historiográfico das fontes fílmicas a completude (e complexidade) de análises que também tenham como foco fatores como produção, emissão, mediação e recepção, aprimorando esse olhar no prisma da análise social.¹⁵⁶ Tal ótica é designada por Valim como “*circuito comunicacional*”, uma vertente que trabalha de forma conjunta com uma análise representacional do passado e, paralelamente, com o exame dos materiais intrínsecos nas instituições, na mídia, na cultura e no público, entendendo que esses escores podem se

¹⁵⁴ NAPOLITANO, Marcos. **A História depois do papel. In: Fontes históricas.** PINSKY, Carla Bassanezi (Org.) - 2.ed., São Paulo: Editora Contexto, p. 235-289, 2010, p. 274-282.

¹⁵⁵ VALIM, Alexandre Busko. **História e Cinema.** Novos Domínios da História. Rio de Janeiro. Elsevier, 2012, p. 285.

¹⁵⁶ VALIM, Alexandre Busko. **História e Cinema.** Novos Domínios da História. Rio de Janeiro. Elsevier, 2012, p. 283.

assentar em diversos níveis, que demandam também investigações próprias, já que, como defende o autor, muitas vezes um filme não transpõe na sua narrativa informações acerca dos seus contextos de desenvolvimento e difusão; resultando no fato de que o que chega nas telas dos cinemas ou nas telas das tvs, dos celulares, nas plataformas de *streamings* são os enredos que as mãos por trás das imagens tornaram possíveis ver.

Pensando nesses denominadores, os pressupostos de Valim conversam com a noção de *sistema literário* empreendida por Antônio Candido, ao articular elementos internos e externos das obras a analisar. Para além do enfoque dado a literatura, o método de Candido se expande à outras apropriações, aqui denotando o cinema. De tal modo, entendendo as obras em manifestações que exprimem articulações, se pesam também alguns elementos: autor (produção), a obra (produto) e o público (recepção), entrelaçando “língua, temas e imagens partilhadas”¹⁵⁷, do conjunto produtivo, receptivo e transmissor. Ao conceber a literatura — ou demais campos — em um esquema de *prática social dinâmica*, a *comunicação inter-humana*¹⁵⁸ interpreta diferentes instancias sociais e indivíduos, e nesse processo relacional a obra repercute e atua, visto que, “todo o processo de comunicação pressupõe um comunicante, no caso o artista; um comunicado, ou seja, a obra, um comunicando, que é o público a que se dirige; graças a isso define-se o quarto elemento do processo, isto é, seu efeito.”¹⁵⁹ Isto posto, tão importante quanto analisar a história recriada na narrativa é considerar que, “a partir da análise dos discursos e práticas cinematográficas relacionados aos diversos contextos contemporâneos, os historiadores podem apreender de uma nova perspectiva a própria história do século XX”¹⁶⁰. De tal modo, torna-se igualmente necessário avaliar o que vai além disso, ponderando “como revistas populares, programas de rádio, anúncios, suplementos literários em jornais de grande circulação e outros produtos da vida cultural interpretaram as produções”.¹⁶¹ É nesse contexto que a recepção opera, influenciada por esses espaços e impulsionada pelo consumo do público, guiado pelas escolhas promovidas nos meios de comunicação e divulgação.

¹⁵⁷ MORAES, Anita Martins Rodrigues de. **Notas sobre o conceito de “Sistema Literário” de Antônio Candido nos estudos de literaturas africanas de língua portuguesa.** Revista Itinerários, Araraquara, n. 30, jan./jun. 2010, p. 66.

¹⁵⁸ CANDIDO, Antônio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos.** São Paulo: Martins, 1961. Apud: MORAES, Anita Martins Rodrigues de. **Notas sobre o conceito de “Sistema Literário” de Antônio Candido nos estudos de literaturas africanas de língua portuguesa.** Revista Itinerários, Araraquara, n. 30, jan./jun. 2010, p. 67.

¹⁵⁹ CANDIDO, Antônio. **A literatura e a vida social.** In: Literatura e sociedade. São Paulo: Nacional, 1965. p. 20.

¹⁶⁰ BARROS, José D’Assunção B. **Cinema e história – considerações sobre os usos historiográficos das fontes filmicas.** Revista Comunicação e Sociedade, n. 55, p. 175-202, jan-jun, 2011, p. 178).

¹⁶¹ VALIM, Alexandre Busko. **História e Cinema.** Novos Domínios da História. Rio de Janeiro. Elsevier, 2012, p. 287.

Concomitantemente, cabe aos estudos indagar essas múltiplas camadas e afinidades¹⁶², e perceber que os gostos do público acabam por refletir também os objetivos do audiovisual na produção de consumo e na construção dos materiais. Porém, é no *backstage* da produção executiva onde ocorre edições, distribuições, o acompanhamento da recepção, o contato com o público e os vislumbres de se atingir objetivos que, para além de financeiros, reverberam transmissão de mensagens, destaque em festivais, em amostras, impacto midiático e as vendas. Em suma, cada equipe que está imersa na construção de uma produção cinematográfica carrega particularidades identitárias e objetivos subjetivos de produção. Seguindo esses pressupostos, uma análise representacional guiada por tais denominadores empreende uma observação “da economia política dos textos, bem como da interpretação textual, assim como o exame da recepção por parte do público e de seu uso por diferentes atores sociais”¹⁶³. Percebe-se no desenvolvimento desses símbolos o papel das temáticas e dos gêneros fílmicos na construção desses objetos, mensagens e singularidades. Portanto, dentro de um estudo sobre o Cinema e a História, as representações e os contrapontos com o passado são imprescindíveis, mas inerentes a eles deve ser inserida a ponderação dos elementos externos¹⁶⁴ e da construção e difusão midiática dos gêneros desses materiais, os quais acabam por ditar formas narrativas, transmissão de mensagens e atração de determinados públicos. Bem como tem seus impactos sociais moderados pelo nível de consumo a qual determinado gênero aloca econômica e socialmente.

Entendendo os planos — de fundo, sequência, etc. —, decifra-se as representações fílmicas, sociais e as inter-relações desses campos com uma imensidão interpretativa. Diante disso, o uso de fontes fílmicas implica no entendimento de teorias, metodologias e contextos analíticos, em adição à necessidade de edificar *significações históricas difusas e profundas*, observando esses instrumentos por meio de “outros olhares não pensados ou testados pela própria historiografia”¹⁶⁵. Em busca de colocar em movimento não só as imagens e narrativas captadas, mas tirar do estático também a escrita historiográfica e o que se tem produzido nela, não nos cabe

¹⁶² Ainda nessa discussão, para José D’Assunção Barros: “Por fim, lembraremos também que o cinema é ele mesmo um “agente histórico” importante, no sentido de que termina por interferir na própria História de diversas maneiras — seja por intermédio de sua indústria, seja pela formação de opinião pública e de influências na mudança de costumes, seja por meio daqueles que dele se utilizam para objetivos diversos, como os próprios governos e os grupos sociais que, com a produção fílmica, impõem seus discursos, pontos de vistas e ideologias.” (BARROS, José D’Assunção B. **Cinema e história – considerações sobre os usos historiográficos das fontes fílmicas**. Revista Comunicação e Sociedade, n. 55, p. 175-202, jan-jun, 2011, p. 179).

¹⁶³ VALIM, Alexandre Busko. **História e Cinema**. Novos Domínios da História. Rio de Janeiro. Elsevier, 2012, p. 289.

¹⁶⁴ Ao falarmos sobre *elementos externos*, entendemos os contextos que vão além das narrativas históricas e audiovisuais inerentes as películas. Pensamos nuances do social, cultural e econômico ligados ao momento de produção do longa, sua divulgação, recepção e demais intempéries e impactos.

¹⁶⁵ SOUZA, Éder Cristiano de. **Cinema, Cultura Histórica e Didática da História: repensar a relação entre filmes e conhecimento histórico**. Revista de Teoria da História, Universidade Federal de Goiás, ISSN: 2175-5892, ano 6, n 12, Dez/2014, p. 216.

separar as *repercussões das feitura*s, mas sopesar as interações mútuas, continuidades, incompletudes e circulação dessas instancias e suas funcionalidades frente aos mecanismos culturais, materiais e institucionais que as engrenam.¹⁶⁶

2.4. Produção, emissão, mediação e recepção das produções

Arelado ao campo das representações, e em específico, das representações fílmicas, as etapas constitutivas envolvidas nos processos denominados anteriormente como *circuito comunicacional* ou *sistema literário* podem emergir de forma particular de pesquisa para pesquisa, de modo que cabe ao presente estudo elencar a partir de que escopos serão analisadas as informações de cunho produtivo e receptivo. Buscando uma certa sincronicidade, faz-se necessário aproximar as informações externas das películas com o momento em que o filme é lançado e comercializado, para que assim a temporalidade da produção converse e se aproxime da temporalidade da recepção. Se tratando de produções contemporâneas, que transpõem um passado representado ao presente, e que acabam por seguir bandeiras e demandas do seu tempo, essa sincronia acaba por possibilitar — na presente discussão — coerências analíticas. Por consequência, os componentes correspondentes à produção, emissão, mediação e recepção desses filmes serão considerados por meio do que hoje ganha forma e se institui como uma dimensão crítica cinematográfica: os aplicativos e sites de cinema. Os quais são postulados atualmente enquanto redes sociais voltadas para críticos, cinéfilos e apreciadores do cinema em geral. Nessas plataformas, os usuários podem criar perfis personalizados aos seus gostos, montando listas para apreciação, indicação, realizando avaliações e críticas desse universo de cinefilia.

Os programas selecionados para investigação e coleta de dados foram: *IMDb*, *Letterboxd*, *AdoroCinema* e *Filmow*, sendo os dois primeiros de alcance global, e os dois subsequentes de uso nacional. É considerável elencar que a escolha dessas plataformas entra em conformidade com a alta utilização destas pelo público; sobretudo tendo em vista que, hoje, a esfera midiática e crítica ocorre predominantemente em sites, blogs, canais e aplicativos na internet. O que antes ficava a cargo de jornais e revistas impressas especializadas, hoje é feito nas redes e na maioria das vezes de forma gratuita. Doravante, uma construção historiográfica no tempo presente, ancorada em representações do seu tempo, deve se valer de forma enriquecedora desses artifícios, mesmo entendendo limitações, ceticismos e abordagens técnicas para a realização dessas observações.

¹⁶⁶ CANDIDO, Antônio. *A literatura e a vida social*. In: *Literatura e sociedade*. São Paulo: Nacional, 1965. p. 20. Apud: MORAES, Anita Martins Rodrigues de. *Notas sobre o conceito de “Sistema Literário” de Antônio Candido nos estudos de literaturas africanas de língua portuguesa*. Revista Itinerários, Araraquara, n. 30, jan./jun. 2010, p. 67.

O uso de dados digitais em pesquisas historiográficas ancora-se no que atualmente é visto como *História Digital*. Esse campo, como qualquer outro, acaba por ser permeado por estruturas metodológicas, teóricas e analíticas, das quais, se ancorando no trato com a fonte, buscam respostas, aprimorações e legitimidades. Dito isso, chamamos a atenção para como os percursos historiográficos seguem os avanços do tempo. O digital, outrora, não era pensado enquanto objeto de escrutínio histórico, visto que não fazia parte do imaginário social. No tempo presente, ele não só faz parte como acaba por gerir predominantemente todas as instâncias da sociedade. Como resultado, hoje é impossível estar aquém da tecnologia e suas ramificações. E no percurso historiográfico, o usufruto dessas nuances constroem possibilidades: seja através de acesso a dados, a textos digitalizados, fontes também digitalizadas, seja na construção de tabelas, gráficos, ou até mesmo, na procura de novos métodos ou apropriações. A internet traz consigo elementos perigosos: “o número excessivo de informações em alguns casos, a possibilidade de falsificação de discursos (plágios acadêmicos, inclusive) e também o risco de uma fonte desaparecer do dia para a noite”¹⁶⁷, porém, esses desafios da teorização geram novas significações e possibilidades representativas.

Essa transposição de incertezas com o meio digital não se apresenta na história apenas hoje. Desde o *boom* da internet, do processo de globalização seguido dos avanços dos novos meios de comunicação e informação, a esfera digital é uma preocupação para diversos setores sociais, educacionais e econômicos. O panorama de inserção e inter-relações da tecnologia com a história da humanidade é discutido por Asa Briggs e Peter Burkner, no livro *Uma História Social da Mídia: de Gutenberg à Internet* (2004), mostrando como ao longo do tempo a informação foi sendo transferida de um meio para outro, havendo uma interação entre texto e contexto, seja das narrativas e informações impressas, passando pelas representações imagéticas e chegando as representações textuais e visuais digitais, transpondo informação, conhecimento, entretenimento e paralelos políticos e culturais. Para os autores, a emergência de uma *Nova História* (1960) e os debates desenvolvidos pelos *Annals*, como pluralizar novas fontes, observar aspectos culturais e também promover uma “história vista de baixo”, elevou novos tipos de investigações acadêmicas e convergências de campos de estudos. Debates esses predecessores da vertente tecnológica, mas que traçaram caminhos para que, na contemporaneidade, essas contendas pudessem ser incorporadas. No presente século, há o que se pode considerar uma simbiose entre a tecnologia e

¹⁶⁷ CALDEIRA NETO, Odilon. **Breves reflexões sobre o uso da internet em pesquisas historiográficas**. Revista Eletrônica do Boletim do TEMPO, Rio de Janeiro, ano 4, n. 20, 2009. Disponível em: >[http://www.tempopresente.org/index2.php?option=com_content &do_pdf=1&id=5011](http://www.tempopresente.org/index2.php?option=com_content&do_pdf=1&id=5011)<. Apud: SILVEIRA, Pedro Telles de. **As fontes digitais no universo das imagens técnicas: crítica documental, novas mídias e o estatuto das fontes históricas digitais**. Antíteses: Universidade Estadual de Londrina, vol. 9, núm. 17, enero-junio, 2016, p. 273.

a vida humana¹⁶⁸. Nessa relação se entende que a nuance do tecnológico assume um prisma para além do meramente digital, passando a adquirir contornos também culturais, políticos e sociais.

Consequentemente, a fim de perceber as imagens e discursos nas novas mídias, começamos pela análise do circuito comunicacional e sistema literário do filme *O leitor* (2009). O longa-metragem tem sua equipe produtiva delimitada em: direção por Stephen Daldry e roteiro de David Hare e Bernhard Schlink. A produção ficou a cargo de Anthony Minghella, Sydney Pollack¹⁶⁹, Donna Gigliotti e Redmond Morris. A cinematografia foi realizada por Roger Deakins e Chris Menges, com edição de Claire Simpson, designer produtivo de Brigitte Broch e composição musical de Nico Muhly. O filme começou a ser gravado no ano de 2007 e no decorrer do seu desenvolvimento, nos anos de 2007-2008, ocorreu uma greve dos roteiristas nos Estados Unidos, organizada pelo *Writers Guild Of America (WGA)*. Apesar da greve ter surtido impactos na indústria cinematográfica e televisiva da época, pouco afetou a execução do filme em questão, visto que o roteiro já estava em estado avançado de gravação.¹⁷⁰

A produção contou com um orçamento de \$32,000,000¹⁷¹. O financiamento, bem como parcelas da distribuição do filme foi realizado pelo estúdio cinematográfico norte-americano *The Weinstein Company (TWC)*¹⁷². Com relação a filmagens e produção efetiva, o longa foi coproduzido pela agência *Mirage Enterprises*, filial de grande destaque por ter como fundadores Sydney Pollack e Anthony Minghella, produtores executivos do material em questão e nomes de grande experiência e renome no mercado cinematográfico. Em conjunto, boa parte das filmagens e partes da produção foram desenvolvidos na Alemanha, em um dos estúdios mais antigos (1912) e de prestígio do país, o *Babelsberg*, que acabou por ser responsável pela grande imersão histórica do filme, pela possibilidade de gravação em locais imprescindíveis para a história, como por exemplo, o campo de concentração retratado, o local onde ocorre o julgamento (que acaba por reconstruir visivelmente e historicamente de forma quase fidedigna os julgamentos do pós guerra)

¹⁶⁸ SILVEIRA, Pedro Telles de. **As fontes digitais no universo das imagens técnicas: crítica documental, novas mídias e o estatuto das fontes históricas digitais**. Antíteses: Universidade Estadual de Londrina, vol. 9, núm. 17, enero-junio, 2016, p. 272.

¹⁶⁹ Nesse contexto de produção, é válido destacar que Anthony Minghella e Sydney Pollack faleceram durante o desenvolvimento do filme, derivando disso a dedicatória “em memória amorosa” dedicada aos dois nos créditos do longa. VARIETY. **The Reader**. 2008. Disponível em: ><https://variety.com/2008/film/awards/the-reader-3-1200472005/><. Acesso em 13 de junho de 2024.

¹⁷⁰ Mais informações sobre essa greve podem ser acessadas a partir do artigo *Roteiristas em greve por participação em novas mídias*, publicado pelo The New York Times, em 06 de novembro de 2007. CARR, David. **Writers Begin Strike as Talks Break Off**. The New York Times, 06 de novembro de 2007. Disponível em: ><https://www.nytimes.com/2007/11/06/business/media/06strike.html><. Acesso em 13 de junho de 2024.

¹⁷¹ O custo orçamentário pode ser acessado no site *Box Office Mojo*, vinculado ao *IMDbPro*. BOX OFFICE MOJO. **The Reader (2008)**. Disponível em: ><https://www.boxofficemojo.com/title/tt0976051/><. Acesso em 09 de junho de 2024.

¹⁷² Hoje boa parcela da biblioteca da TWC está sob tutela da Lionsgate. WIKIPEDIA. **List of The Weinstein Company films**. Disponível em: >https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_The_Weinstein_Company_film<. Acesso em 10 de junho de 2024.

e demais espaços e cenários do cotidiano da época. Pensando no contexto de emissão e mediação ancorado também ao eixo produtivo, o filme teve sua distribuição no Brasil a partir da empresa nacional e distribuidora de filmes independentes Imagem Filmes, responsável pela divulgação e comercialização da película em território nacional.

Ainda nesse cenário industrial e comercial, o material também é vinculado a *Motion Picture Association of America (MPAA)*, associação comercial estadunidense que representa os cinco estúdios de cinema de Hollywood (Sony, Paramount, Fox, Universal, Warner Brothers) e atualmente também o serviço de streaming *Netflix*. A organização é responsável pela distribuição dos filmes, no que concerne a busca pelo combate à pirataria e a definição das classificações dos filmes.¹⁷³ No caso de *O leitor*, o filme possui o selo *R (Restricted)*¹⁷⁴, que acaba por definir que menores de 17 anos só poderiam assistir o conteúdo acompanhado dos pais ou responsáveis.

A trama dessa película, como já mencionado, adapta o livro homônimo de Benhard Schlink, de 1995. Um romance alemão ambientado no desenrolar de fugas e memórias pelo passado do país na Segunda Guerra Mundial, envoltos na relação amorosa e sexual dos personagens Hanna Schmitz e Michael Berg. Esse embate mesclando elementos biográficos e históricos inferidos na narrativa, acabaram por impulsionar Stephen Daldry a dirigir o longa-metragem, guiando-se pela necessidade rememorativa de explorar e levantar questionamentos sobre questões morais relacionadas ao Holocausto, a Segunda Guerra Mundial e a profundidades emocionais e morais dessa história. Daldry, é um diretor, produtor executivo e criador britânico, com 24 anos de carreira e 16 produções cinematográficas lançadas — entre filmes e séries — com destaque de filmes como *Billy Elliot* (2000), *As horas* (2002), *Tão forte e tão perto* (2011), etc., ou direção de episódios¹⁷⁵ da série *The Crown* (2016-atual). Sua direção é marcada por trazer adaptações literárias às telas (como é o caso de *O leitor*, *As horas* e *Tão forte e tão perto*) e pela carga dramática das produções, com temas que giram em torno de dilemas morais, vidas cotidianas, relacionamentos e contextos históricos marcantes. Quanto à emissão, a data de lançamento ampla (com início/fim) é de 10 de dezembro de 2008 a 13 de maio de 2009. De modo que, inicialmente, o filme foi lançado nos Estados Unidos em 10 de dezembro de 2008 por tempo limitado, seguido por um lançamento oficial em 9 de janeiro de 2009, sendo difundido mundialmente a partir desta data. No Brasil, a produção chegou aos cinemas em 6 de fevereiro do mesmo ano. Quanto à distribuição em DVD/Blu-ray, essa começou a ser comercializado nos

¹⁷³ SPIEGATO. **O que é Motion Picture Association of America (MPAA)?**. Disponível em: ><https://spiegato.com/pt/o-que-e-motion-picture-association-of-america-mpaa><. Acesso em 09 de junho de 2024.

¹⁷⁴ Restrito.

¹⁷⁵ Episódio 1 e 2 da primeira temporada; 8 e 9 da segunda; 10 da sexta temporada. ADOROCINEMA. **Stephen Daldry: filmografia**. Disponível em: ><https://www.adorocinema.com/personalidades/personalidade-32890/filmografia/><. Acesso em 10 de junho de 2024.

Estados Unidos em 28 de abril de 2009, e no Brasil em 10 de junho do mesmo ano. Posteriormente, com a advento das plataformas de *streamings*, o filme passou a fazer parte de alguns catálogos, chegando ao catálogo da Amazon Prime Vídeo em abril de 2020, e ao da Netflix em 2022, atualmente o filme não se encontra disponível em streamings no Brasil.

As agências e estúdios responsáveis pela película, nesses processos de emissão e mediação, visaram a expansão da produção no mercado internacional. Como de praxe na indústria fílmica, essa difusão e comercialização é pensada a partir de estratégias de marketing e das comunicações. A assessoria de imprensa ficou sob a responsabilidade de Laurence Granec. Seja na promoção de coletivas, entrevistas¹⁷⁶, na elaboração de cartazes, seja em lançamentos amplos e em datas distintas ao redor do mundo para perenizar comentários sobre o filme, a participação em eventos e festivais de cinema e demais artimanhas que objetivam o crescimento da comercialização e recepção fílmica, visando um retorno financeiro para o mercado e premiações em grandes eventos do ramo. Quanto ao filme em questão, ele participou em 2009 do Festival de Cinema de Berlim, através de uma conferência com elenco e direção.¹⁷⁷

O lançamento de teasers e trailers também se enquadram no processo emissão/mediação do material para com o público, em momentos anteriores e simultâneos ao lançamento do filme. Como exemplo, podemos citar o caso do Brasil, no qual a agência Imagens Filmes, em 12 de janeiro de 2009, publicou no seu canal do *YouTube*¹⁷⁸ o trailer legendado oficial do longa, com duração de 2:41min, que hoje bate a marca de 382.684 visualizações, aproximadamente 1,400 likes, e 115 comentários (até então), que remetem a época de lançamento e até impressões atuais. Essa atualidade é importante para pensar a perenidade da emissão/mediação das produções¹⁷⁹, visto que, mesmo após anos de lançamento, o filme continua a ser comercializado e a esperar recepção, principalmente em tempos de *streamings*, um reflexo da difusão contemporânea.

¹⁷⁶ De forma a exemplificar, entrevistados por Charlie Rose, no ano de 2008, Kate Winslet, David Kross, Stephen Daldry e David Hare a equipe debate sobre o filme, o enredo, o contexto histórico e demais elementos sobre o material. SUFINA. **The Reader – Charlie Rose Full Interview – Kate Winslet, David Kross, Stephen Daldry**, 2024. Disponível em: >https://www.youtube.com/watch?v=gw54JRC4d3g&ab_channel=sufina<. Acesso em 09 de junho de 2024.

¹⁷⁷ Os vídeos dessa conferência podem ser assistidos a partir do site: IMDB. **The Reader: Press Conference at the 2009 Berlin Film Festival**. Disponível em: >https://www.imdb.com/video/vi2133000985/?ref_=ttvi_vi_imdb_3<. Acesso em 09 de junho de 2024.

¹⁷⁸ IMAGEM FILMES. **O Leitor (2008): Trailer Legendado oficial**. Youtube, 2009. Disponível em: >https://www.youtube.com/watch?v=I50ZKFCqr8g&t=93s&ab_channel=ImagemFilmes<. Acesso em 09 de junho de 2024.

¹⁷⁹ No tocante a presente película e esse debate sobre longevidade fílmica, a cinco meses, no dia 11 de janeiro do presente ano, o filme completo e dublado em português foi postado em um canal do YouTube (Sanji Studios), e já conta com 6.459 visualizações, 263 likes e 26 comentários, o que acaba por representar o contínuo consumo e recepção do material atualmente.

Procedendo para a observação da recepção, *O leitor* arrecadou aproximadamente \$112,964,875¹⁸⁰ milhões em bilheteria mundialmente, para mais, é válido pontuar que o longa foi difundido em países europeus, africanos, latino-americanos, asiáticos e do médio oriente.¹⁸¹ Esse aspecto receptivo acaba por se enquadrar como um elemento do circuito comunicacional, que no meio digital apresenta múltiplas informações, e isso se deve ao fato dos sites fílmicos hoje atuarem como redes sociais de impressão cinéfila, na qual, qualquer indivíduo que tenha o interesse de registrar sua impressão, avaliação e comentário sobre a obra tenha espaço. No *IMDb*, o filme postula o ranking 824 de popularidade e apresenta uma nota favorável de 7,6/10 na qualificação dos espectadores, com base num total de 261 mil avaliações. Seleccionadas as que contam com comentários, o longa apresenta 512 avaliações de usuários e 297 avaliações de perfis empenhados na crítica; porém, vale ressaltar que para além destas classificações, no site, 241 mil usuários adicionaram a produção à lista de interesse. Voltando a falar da crítica, pontuando 58 pontos no Metascore¹⁸², por meio de 132 avaliações com pontuações favoráveis e 38 apreciações da crítica especializada, na qual, 50% (19 aferições) considerou o filme de forma positiva, 45% (17 aferições) de forma mediana e 5% (2 aferições) de forma ruim.

De forma a conhecer os responsáveis por essas avaliações, nas notas de rotapé seguem expressos os perfis que apresentaram as críticas positivas¹⁸³ e as ponderações medianas¹⁸⁴. Os perfis elencados acima são sites, jornais ou revistas especializadas em críticas cinematográficas, ou que delimitam espaços nas suas publicações para opinar sobre o tema. Alguns desses de muito renome, como *Premiere*, *Rolling Stone*, *Variety*, *The New York Times* e outros, que atuam como meios difusores de informações dos filmes para o grande público e acabam por impactar seleções

¹⁸⁰ Para acessar a informação acerca da bilheteria mundial: THE NUMBERS. **The Reader (2008): Financial Information**. Disponível em: ><https://www.the-numbers.com/custom-search?searchterm=the+reader><. Acesso em 09 de junho de 2024.

¹⁸¹ A lista de países por região/continente pode ser acessada no site *Box Office Mojo*, vinculado ao *IMDbPro*. BOX OFFICE MOJO. **The Reader (2008)**. Disponível em: ><https://www.boxofficemojo.com/title/tt0976051/><. Acesso em 09 de junho de 2024.

¹⁸² São notas atribuídas pelo Metacritic, um website americano de críticas fílmicas, televisivas, musicais, literárias e outras. Essas notas são calculadas a partir de médias ponderadas de todas as críticas e avaliações de mídias especializadas cadastradas no site. MELO, Diego. **Como funcionam as notas do Metacritic**. Tecnoblog, 25 de setembro de 2022. Disponível em: ><https://tecnoblog.net/responde/como-funcionam-as-notas-do-metacritic/><. Acesso em 13 de junho de 2024.

¹⁸³ *Premiere*, *The A.V. Club*, *Seattle Post-Intelligencer*, *Chicago Sun-Times*, *Austin Chronicle*, *ReelViews*, *Rolling Stone*, *USA Today*, *Christian Science Monitor*, *Philadelphia Inquirer*, *Charlotte Observer*, *Portland Oregonian*, *The Hollywood Reporter*, *Los Angeles Times*, *Washington Post*, *Chicago Reader*, *Entertainment Weekly*, *New York Post*, *Miami Herald*

¹⁸⁴ *Newsweek*, *New York Daily News*, *The New York Times*, *Wall Street Journal*, *Empire*, *Variety*, *Salon*, *Village Voice*, *San Francisco Chronicle*, *Time*, *The Globe and Mail (Toronto)*, *Boston Globe*, *Chicago Tribune*, *Baltimore Sun*, *TV Guide Magazine*, *The New Yorker*, *New York Magazine (Vulture)*. As críticas negativas foram feitas pela *Slate* e *Film Threat*.

para festivais e premiações. Desse modo, uma produção ser ou não avaliada por essas plataformas denota o impacto comercial e cultural do longa.¹⁸⁵

A avaliação presente no site *AdoroCinema* conta com a nota dada pelos usuários, que se configura em 4,4 de 5 estrelas, a partir da avaliação de 1206 pessoas e 50 críticas. E a nota do site, configurada em 4,5/5. Além disso, na plataforma, é possível contar com informações do elenco, notícias, curiosidades, fotos, trailer (com 34.387 visualizações, desde 26 de junho de 2012), cartaz, sinopse e demais dados envolvendo elenco, produtores e quesitos técnicos do material. É possível acessar os comentários críticos dos usuários, bem como a crítica emitida pelo próprio site, feita pelo publicitário e crítico de cinema Roberto Cunha.¹⁸⁶ Das críticas, 51 avaliações foram emitidas pelo público, delas: 13 avaliaram em 5 estrelas, 28 o apreciaram em 4 estrelas e as demais qualificações foram definidas em: uma crítica 3/5, cinco avaliações 2/5, três 1/5 e uma avaliação negativa (0). Pelos usuários do *Filmow*, a média geral do filme é de 4.1/5, baseada em 23.718 votos. Quando a ponderação é feita a partir de comentários, o site apresenta 1.811 mensagens dos utilizadores sobre a película. Em seguimento, além da média dos receptores, o *Filmow*¹⁸⁷ fornece ficha técnica, comentários, notícias e os streamings a qual o material se encontra disponível.¹⁸⁸ Relativo ao site/aplicativo *Letterboxd*, o filme é avaliado em 3.6/5, essa média geral é ponderada a partir da avaliação de 88.938 usuários. Estratificando esses dados, podemos observar:

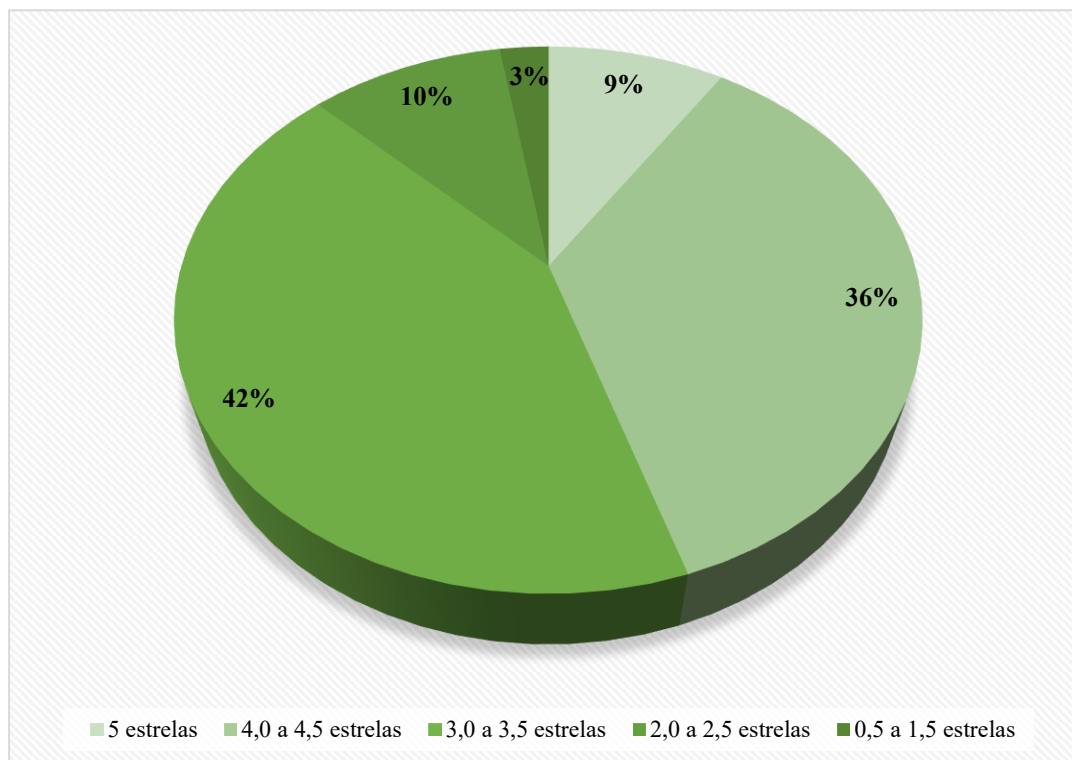
¹⁸⁵ Os comentários críticos podem ser acessados a partir do site metacritic, vinculado ao IMDb. METACRITIC. **The Reader: críticas dos críticos**. Disponível em: ><https://www.metacritic.com/movie/the-reader/critic-reviews/><. Acesso em 13 de junho de 2024.

¹⁸⁶ Para acessar a crítica e as demais informações: CUNHA, Roberto. **O Leitor: nas entrelinhas da vida**. AdoroCinema, 2009. Disponível em: ><https://www.adorocinema.com/filmes/filme-126664/criticas-adorocinema/><. Acesso em 13 de junho de 2024.

¹⁸⁷ Como já mencionado anteriormente, cabe novamente o destaque de que em ambas as plataformas as informações expressam ponderações de um público nacional, devido a isso, no quesito de quantidade de dados, o IMDb (como já ponderado), e o Letterboxd (exposto a seguir) apresentam um número de dados elevados pelo caráter internacional das críticas.

¹⁸⁸ FILMOW. **The Reader (2008)**. Disponível em: ><https://filmow.com/o-leitor-t4/assista-agora/><. Acesso em 13 de junho de 2024.

Gráfico 1 - Distribuição das avaliações do filme *O leitor* (2008) no Letterboxd



Fonte: Os dados estão disponíveis no site: ><https://letterboxd.com/film/the-reader/members/rated/.5-5/<>. Acesso em setembro de 2024. Gráfico elaborado pela autora.

Diante das avaliações e do percentual emitido por meio delas, na plataforma em questão, há um pico nas avaliações de 4,0 a 4,5 estrelas, que juntas somam 31.814 avaliações e evidenciam a boa aceitação por parte do público. No tocante aos demais dados receptivos, a popularidade do longa também se destaca pela sua inclusão em 21,596 listas e a marca de 26,375 curtidas dos membros. Para mais, ele foi assistido por 153,791 espectadores, desses, 550 se destacaram como fãs ao dar nota máxima e favoritar a produção em destaque. No quesito crítica, a produção conta com 7,525 reviews (comentários) dos usuários.

Com base nas listas, perfis e nichos criados pelos utilizadores do *app*, além da definição dos gêneros da película (Romance e Drama – um drama histórico), é possível visualizar uma listagem de temas que transcorre a narrativa fílmica, como exemplo: temas histórias de relacionamento; relações eróticas e desejo; crimes violentos intensos e emocionantes; Segunda Guerra Mundial e nazistas; histórias emocionais e de amadurecimento adolescente e Histórias de desgosto e sofrimento. Além dos temas, é possível acessar ao que a plataforma nomeia como *nanogêneros* do filme em questão, que expressam de forma geral uma listagem de temas e características que o filme pode conter. Os nanogêneros citados no site são: Alemanha, Holocausto e Moral, Morte, revelação e destino, advogado, culpa e juiz, drama, deprimente e sensível, sexual, extremo e inesperado, choque, extremo e sutileza, emocional, moralidade e compaixão, toque, holocausto e sobrevivente, choro, comovente e sensível, Hitler, política e

guerra. Ademais, o site apresenta filmes similares – em temas, gêneros e *nanogêneros* – bem como, do filme em foco, expõe também informações sobre a data de estreia nos países, onde foi produzido, streamings disponíveis e demais referências.¹⁸⁹ Ainda com base nesses sites/aplicativos, e, voltando ao IMDb para uma ponderação mais abrangente da recepção, em uma escala de mercado e indústria fílmica é importante se atentar também para as indicações aos prêmios, e consequentemente, as premiações; estes são elementos que acabam por refletir estratégias de produção, emissão e mediação, além de, manter esses escopos atuantes e influenciando a receptividade. Doravante, de forma a observar esses elementos, optamos por organizar as informações no quadro abaixo:

Tabela 1: Indicações e Premiações do filme O leitor (2009)

Evento	Categorias	Resultado	Ano
Oscar (Academy Awards)	Melhor filme; melhor atriz (Kate Winslet); melhor direção (Stephen Daldry); Melhor fotografia (Chris menges/Roger Deakins) e melhor roteiro adaptado (David Hare)	Venceu na categoria de melhor atriz, pela atuação de Kate Winslet como Hanna Schmitz	2009
American Society of Cinematographers	Destaque em fotografia	Sem premiação	2009
Bambi Awards	Melhor atriz	Vencedor	2009
BAFTA Awards	Melhor filme; melhor atriz; melhor direção; melhor fotografia e melhor roteiro adaptado	Vencedor na categoria de melhor atriz.	2009
British Society of Cinematographers	Melhor fotografia	Sem premiação	2009
Critics Choice Awards	Melhor filme; melhor atriz e melhor ator juvenil (David Kross)	Vencedor na categoria de melhor atriz	2009
Chicago Fil Critics Association Awards	Melhor filme; melhor atriz e artista mais promissor (David Kross)	Vencedor na categoria de melhor atriz	2008
David di Donatello Awards	Melhor filme Europeu	Sem premiação	2008
European Film Awards	Melhor filme; melhor atriz; artista mais promissor e melhor filme Europeu	Vencedor na categoria de melhor atriz	2009
Evening Standard British Film Awards	Melhor atriz e melhor direção	Vencedor na categoria de melhor direção	2009
Golden Globes – USA	Melhor filme dramático; melhor atriz; melhor direção e melhor roteiro	Vencedor na categoria de melhor atriz	2009
Satellite Awards	Melhor filme dramático; melhor DVD; melhor atriz; melhor direção e melhor roteiro	Sem premiações	2008/ 2009

¹⁸⁹ LETTERBOXD. **The Reader (2008): equipe técnica.** Disponível em: ><https://letterboxd.com/film/the-reader/crew/><. Acesso em 13 de junho de 2024.

Italian National Syndicate Of film Journalists	Melhor diretor europeu	Sem premiação	2009
Las Vegas Film Critics Society Awards	Melhor filme; melhor atriz e melhor ator juvenil	Vencedores nas duas últimas categorias	2008
London Critics Circle Film Awards	Melhor atriz e melhor roteirista do ano	Vencedor na categoria de melhor atriz	2009
MTV Movie + TV Awards	Melhor performance feminina	Sem premiação	2009
Online Film Critics Society Awards	Melhor atriz	Sem premiação	2009
Danish Film Awards	Melhor filme não-americano	Sem premiação	2010
San Diego Film Critics Society Awards	Melhor atriz	Venceu a categoria	2008
Screen Actors Guild Awards	Melhor atriz	Venceu a categoria	2009
Southeastern Film Critics Association Awards	Melhor filme e melhor atriz	Sem premiações	2008
USC Scriptor Award	Melhor roteiro (David Hare/Bernhard Schlink)	Sem premiações	2009
World Soundtrack Awards	Revelação do ano (Nico Muhly)	Venceu a categoria	2009
Vancouver Film Critics Circle	Melhor atriz	Venceu a categoria	2009
Sofia International Film Festival	Prêmio do público	Venceu a categoria	2009
Sannio FilmFest	Melhor atriz	Sem premiação	2009
St. Louis Film Critics Association Us	Melhor atriz	Venceu a categoria	2008
Alliance of Women Film Journalists	Melhor atriz, melhor roteiro adaptado, Prêmio melhor desempenho e Prêmio de melhor Crossover Cultural	Vencedor na categoria melhor atriz	2008
CineEuphoria Awards	Melhor atriz e melhor direção	Venceu as duas categorias	2010
Turkish Film Critics Association (SIYAD) Awards	Melhor filme estrangeiro	Sem premiação	2009
Online Film & television Association	Melhor atriz, melhor atuação juvenil, Performance revelação masculina (David Kross), Melhor roteiro baseado em material de outro meio e Melhor Maquiagem e Penteados (Pauline Fowler, Linda Melazzo, Chris Lyons e outros)	Venceu na categoria melhor atriz e melhor atuação juvenil	2009

Internacional Online Film Critics Poll	Melhor atriz	Sem premiação	2010
Awards Circuit Community	Melhor atriz	Venceu a categoria	2008
Italian Online Movie Awards (IOMA)	Melhor protagonista Melhor maquiagem	Sem premiassão	2009
International Online Cinema Awards (INOCA)	Melhor atriz coadjuvante	Venceu a categoria de melhor atriz	2009
Gold Derby Awards	Melhor atriz coadjuvante Melhor Cabelo e maquiagem	Venceu a categoria de melhor atriz	2009

Fonte: As informações estão disponíveis no site: https://www.imdb.com/title/tt0976051/awards/?ref_=tt_awd. Acesso em setembro de 2024.

Com base nesses dados, o filme em discussão participou de 36 eventos, foi indicado em 72 categorias e venceu 25. Vale ser destacada a performance da atriz Kate Winslet, que a partir de indicações de melhor atriz, melhor protagonista, melhor atriz coadjuvante e melhor performance feminina angariou 30 indicações, resultando em 20 premiações, sendo uma delas, a estatueta do Oscar, em 2009. As premiações que referenciam a atuação da atriz refletem o reconhecimento recebido através do impacto do filme para com a indústria e o público. Significam também o potencial dramático e histórico do longa no desenvolvimento de reflexões históricas, morais e pessoais. Porém, o enfoque e visibilidade dado à atuação de Kate Winslet pode ser ponderado a partir dos atravessamentos da Teoria Feminista do Cinema, brevemente discutida no primeiro capítulo dessa dissertação, que acaba por guiar observações que se perdem nos olhares fixos aos quesitos comerciais, nos quais as personificações femininas, muitas vezes sexualizadas, não são problematizadas. Não que a carga sexual do filme seja acompanhada por elementos pejorativos e estereotipados, mas a relação entre Hanna Schmitz e Michael Berg, além de transpor uma relação tabu entre um adolescente e uma mulher mais velha, carrega elementos eróticos e de nudez que, transpassados para o público, exprime esse corpo também como mercadoria, que acaba por atrair olhares e consumidores específicos.

No que toca ao corpo feminino e esse tipo de conteúdo, há uma linha tênue entre a produção artística e a identificação e o subconsciente dos receptores, que nesses casos, acaba por atrair majoritariamente homens. Nesse caso, o sucesso do filme e a aclamada atuação de Kate Winslet não se resume a apenas esse aspecto, mas o breve apontamento dessa questão promove a reflexão de como, na indústria fílmica, mesmo sem uma bandeira tão fielmente declarada, há sempre a transposição de estruturas de poder e, conseqüentemente, de gênero, que denotam um desenvolvimento, um olhar e uma preferência no tocante ao consumo masculino. Por fim, a fim de acentuar outros quesitos técnicos envolvendo o elenco e os produtores — bem como

estratégias de emissão — a partir de entrevistas de divulgação, em uma delas¹⁹⁰, no ano de 2008, a atriz Kate Winslet evidenciou como foi desafiador interpretar a sua personagem, principalmente pelo passado obscuro e a complexidade histórica e moral envolta na personagem. Nesse tocante, David Kross também afirmou a complexidade da experiência, e pontuou como ela foi permeada por uma evolução emocional do personagem que também o transpassou. Com relação ao diretor Stephen Daldry, embora já brevemente pontuado anteriormente, a escolha narrativa da película transpõe o seu interesse em contar uma história complexa e profunda nos temas envolvidos, que exigem, do elenco e de todos envolvidos na construção do material, autenticidade e envolvimento com o enredo e com a história. O roteirista David Hare também comentou sobre o desafio de desenvolvimento do longa, bem como da complexidade e responsabilidade em adaptar o romance de Bernhard Schlink, a fim de explorar a temática de forma a manter a integridade da narrativa.

Desse modo, pondera-se como a película fez emergir discussões acerca de responsabilidades morais sobre o Holocausto e suas reverberações, e como esses temas podem ser trabalhados na literatura, no cinema, representados pela mídia e consumidos e problematizados pelo público. Bem como, refletem sensibilidades e experiências subjetivas de espectador para espectador. Esse impacto, como ponderado anteriormente a partir das avaliações e das notas dos sites e aplicativos selecionados, nos mostra que *O leitor* se apresenta com uma boa aceitação, sugerindo que o público o considera consistente, sólido, mas não excepcional.

Em relação à película *As mães do Terceiro Reich* (2012), a partir da exposição das informações feitas a seguir, se tornará evidente uma diferenciação deste material em contrapartida ao exposto anteriormente, esse fator, ou melhor, essas diferenciações, refletem-se sobretudo em razão de questões orçamentárias e do impacto do longa tanto na indústria quanto no público. Dirigido por Denis Malleva, roteirizado por Nina Barbier, Séverine Jacquet e Barbara Grinberg, produzido pela cineasta Hélène Delale, com direção de música de Jean Musy, cinematografia por Willian Watterlot, direção de arte de Pascal Deprée, edição e montagem por Didier Vandewattyne e outros, com um cast de aproximadamente 20 atores, sendo os personagens principais Alice Fabre interpretada por Flore Bonaventura/Macha Méril, Lisette Weiss por Louise Herrero e Hugo Steiner por Pierre Kiwitt/Karoly Felföldy. A direção, como já mencionada, ficou sob a responsabilidade de Malleva, diretor francês responsável por 39 produções¹⁹¹, envolvendo filmes e séries. A especialidade e experiência de Denis Malleva se aplica na direção e desenvolvimento

¹⁹⁰ SUFINA. **Entrevista completa com Charlie Rose, Kate Winslet, David Kross, Stephen Daldry**. Youtube, 2008. Disponível em: >https://www.youtube.com/watch?v=gw54JRC4d3g&ab_channel=sufina<. Acesso em 13 de junho de 2024.

¹⁹¹ As produções de Malleva podem ser acessadas: IMDB. **Denis Malleva**. Disponível em: ><https://www.imdb.com/name/nm0539988/><. Acesso em 14 de junho de 2014.

de produções televisivas, sendo esse um dos fatores que o levou a dirigir o telefilme *As mães do Terceiro Reich*, produzido pelo estúdio *Italique Productions* e pela emissora *France Télévisions*, uma rede pública de televisão francesa, formada a partir da integração de canais de tv¹⁹² (France 2, France 3, France 4, France 5, France Info, etc.). Para mais, além da emissão de programas de tv, filmes e séries, a emissora atua por meio das subsidiárias nas instâncias de produção, distribuição, dublagem, legendas, publicidade e apoio a indústria televisiva e cinematográfica francesa.¹⁹³

O telefilme foi produzido e emitido pelo canal France 3, na França, no ano de 2012, embora não tenha sido encontrados dados públicos da sua mediação para demais países; da forma como ocorre com filmes televisivos, acredita-se que ele tenha sido distribuído posteriormente em plataformas de vídeo sob demanda (VOD) e em canais internacionais de televisão. Outra forma de emissão e mediação do mesmo, corresponde à sua adaptação e comercialização em DVD/Blu-ray que, para a presente película, foi realizada conjuntamente com a transmissão televisiva, contando novamente com a participação da France 3 e da France Télévisions, vinculados a Companhia de Produção Independente — *Colored Filmes* — e ao Centro Nacional de Cinema e Imagem em Movimento (CNC)¹⁹⁴ da Comunidade de Estrasburgo, além do apoio governamental de regiões como Alsácia e Lorena, a partir de parcerias firmadas com o CNC e outras organizações. No tocante ao orçamento de produções televisivas, a receita e o orçamento na maioria das vezes não se tornam público. As questões orçamentárias, mesmo não sendo divulgadas, ocorrem por intermediações institucionais, sendo comum o financiamento ser realizado pelos fundos das redes de tv (aqui a France Télévisions), governo e coprodução de demais entidades.¹⁹⁵

Com uma classificação indicativa 14+, o telefilme *As mães do Terceiro Reich* aborda temas como: Segunda Guerra Mundial; política racial; ocupação alemã da França; maternidade; lembranças de guerra; mulheres trabalhadoras; propaganda nazista; amizade entre mulheres; assimilação forçada e etc., o filme abarca elementos dramáticos e uma história sensível, bem como toca em pontos historicamente pouco conhecidos sobre a guerra, a participação feminina e o caso francês. Esses elementos, quando transpostos ao público, acabam por gerar novos debates, sensibilidades, questionamentos e conhecimentos prévios de assuntos não explorados. Embora

¹⁹² Site do canal oficial: FRANCE.TV. **France Télévisions: site oficial.** Disponível em: ><https://www.france.tv/><. Acesso em 14 de junho de 2014.

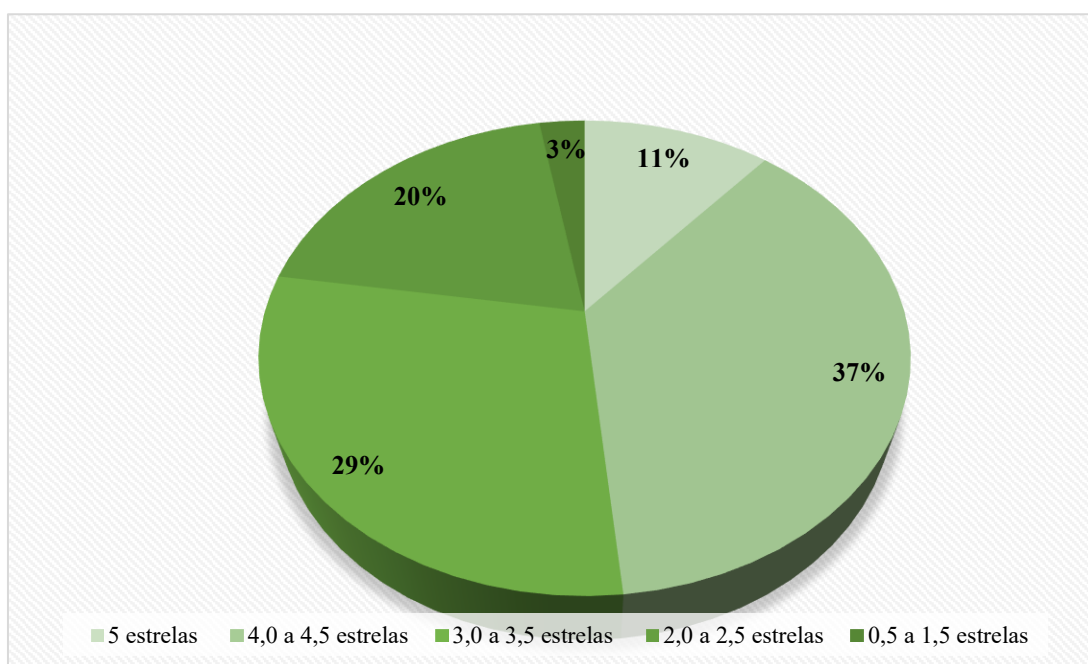
¹⁹³ Informações retiradas de: WIKIPEDIA. **France Télévisions.** Disponível em: >https://en.wikipedia.org/wiki/France_T%C3%A9l%C3%A9visions<. Acesso em 14 de junho de 2024.

¹⁹⁴ Site oficial: CENTRE NATIONAL DU CINÉMA ET DE L'IMAGE ANIMÉE (CNC). **À propôs du CNC.** Disponível em: ><https://www.cnc.fr/web/en/about><. Acesso em 14 de junho de 2024.

¹⁹⁵ Essas informações foram colhidas a partir da capa do Blu-ray da película, comercializada pela Amazon, no idioma francês.

não havendo bilheteria, por se tratar de um lançamento televisivo e não cinematográfico, a questão da recepção local (França; Brasil) e mundial desse material não pode ser ponderada a partir de uma bilheteria, de modo que o contato com o público, nestes casos, é medido pela audiência das exibições televisivas e das exibições em festivais, as quais não são possíveis serem acessadas. Contudo, por meio dos sites/app selecionados na presente pesquisa, podemos ter uma ponderação mínima, mas igualmente relevante, do aspecto receptivo desse filme. Segundo os dados disponíveis no *Letterboxd*, o filme é avaliado em 3,4/5 a partir de 312 avaliações. De forma a destrinchar essas ponderações, segue o gráfico abaixo:

Gráfico 2 - Distribuição das avaliações do filme *As mães do Terceiro Reich* (2012) no Letterboxd



Fonte: Os dados estão disponíveis no site: ><https://letterboxd.com/film/3rd-reich-mothers-in-the-name-of-the-master-race/members/rated/.5-5/<>. Acesso em setembro de 2024. Gráfico elaborado pela autora.

Observando as avaliações deste site, nota-se uma diversidade de percepção por parte dos espectadores. Porém, a predominância dos percentuais ficou a cargo de notas mais sólidas no quesito aprovação, mostrando a aprovação do público ao definirem suas avaliações em 3, 3,5, 4 e 4,5 estrelas, que somam 171 ponderações. Dando continuidade, a película na plataforma gerou um engajamento significativo, já que foi assistida por 402 membros, favoritada por 82 usuários (incluindo um fã declarado) e adicionada a 138 listas. No que diz respeito a interação crítica, esta também se mostrou relevante, com 35 comentários avaliativos — o que denota um certo interesse por parte dos receptores em discutir a produção. Além desses dados de recepção, na plataforma

é possível acessar detalhes sobre elenco, equipe, gêneros do filme (Telefilme, Drama e Guerra) e as plataformas de streaming onde ele se encontra disponível.¹⁹⁶

No que se refere ao site *Filmow*, a avaliação também se mostra positiva, com uma média geral de 3.8/5, baseada em 133 votos. A plataforma agrega ainda 26 comentários críticos, além da apresentação do perfil, da ficha técnica, e de possibilidades de acesso a película¹⁹⁷, destacando-se como um espaço de interação cinéfila e informativa. A partir do *IMDb*, a avaliação chega a 7/10, por meio de considerações de 479 usuários. Essa pontuação revela um reconhecimento mais elevado nessa plataforma, que envolve um público diversificado, formado por cinéfilos e críticos ocasionais. O filme conta apenas com 4 avaliações críticas de membros, sem ponderações do *metascore* (*metacritic*) e da crítica, como também, sem mais informações sobre prêmios, bilheterias e listas.¹⁹⁸ Por fim, através das breves informações — se comparada a película anterior — no que se refere a elementos produtivos, mediativos e receptivos, o filme em questão se trata de uma produção voltada para um público específico, de uma região específica (França).

A partir de um compromisso em construir elementos narrativos acerca de uma história local, vinculada pela memória, o telefilme analisado, uma produção sem grandes orçamentos, sem grandes estratégias de marketings, sem um elenco conhecido mundialmente, e sobretudo, sem grandes experiências de despontar no mercado mundial, acaba por refletir essa configuração no alcance que o filme acaba por ter no público e nas mídias. Sem premiações, com poucas entrevistas, apresentando dados restritos a TV Francesa e aos extras do DVD, comercializados apenas na língua francesa, acabam por dificultar maiores ponderações, mas acabam, também, por refletir no estudo elementos capazes de promover contraste de película para película, de história para história, de recepção para recepção. Elementos que transpõem o passado da narrativa, mas também o passado da construção do material, que adornando os contornos do presente, hoje chega às plataformas de streamings e se inserem nesse emaranhado da emissão/mediação/recepção contemporânea.

Se tratando de *A batalha de Sevastopol* (2015), a equipe conta com: direção de Sergey Mokritskiy, roteiro de Maksim Budarin, Max Dankevich, Leonid Korin, Egor Olesev e também, como co-roteirista, Sergey Mokristkiy. A produção ficou a cargo de Nataliya Artyukhova, Irina Kozhema, Valeriy Kozlitinov, Natalya Mokritskaya, Egor Olesev, e outros. Com cinematografia

¹⁹⁶ LETTERBOXD. **3rd Reich Mothers: in the Name oh the Master Race – gêneros**. Disponível em: ><https://letterboxd.com/film/3rd-reich-mothers-in-the-name-of-the-master-race/genres/><. Acesso em 14 de junho de 2024.

¹⁹⁷ FILMOW. **As mães do Terceiro Reich**. Disponível em: ><https://filmow.com/as-maes-do-terceiro-reich-t111128/><. Acesso em 14 de junho de 2024.

¹⁹⁸ IMDB. **As mães do Terceiro Reich**. Disponível em: ><https://www.imdb.com/title/tt2296853/?language=pt-br><. Acesso em 14 de junho de 2024.

de Yura Korol, direção musical por Evgueni Galperine, edição por Viktor Onysko e uma longa equipe imersa também nos setores de design de produção, departamento de maquiagem, assistentes de produção e direção, e responsáveis por efeitos visuais, especiais, scripts e etc. O elenco, pensando o principal eixo narrativo da trama, conta com Yuliya Peresild, na interpretação da personagem principal Lyudmila Pavlichenko, Evgeniy Tsyganov como Leonid Kitsenko, Kinita Tarasov como Boris, Oleg Vasilkov interpretando capitão Makarov, e Joan Blackham como Eleanor Roosevelt. A equipe e o elenco são compostos por atores, atrizes, roteiristas, produtores e demais especialistas russos-ucranianos, que acabam por transmitir na construção da trama elementos culturais, históricos e ambientações com reflexos e fidedignidades regionais.

O diretor, Sergey Mokritskiy, é também um produtor, roteirista e diretor de fotografia russo de origem ucraniana, com um currículo que permeia 17 trabalhos como cineasta, 8 direções, 4 redações e 1 direção de elenco. Essa atuação lhe proporcionou 9 indicações a prêmios, seguidas por duas vitórias. É conhecido por trabalhos como *Meu papai Baryshnikov* (2011), *O Guardiã dos Mundos* (2018), e aqui em destaque, *A Sniper Russa* (2015). Em suas tramas representativas, Mokritskiy trabalha com temáticas que envolvem a história da Rússia — e também elementos que remontam a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) — trabalhando elementos históricos, patrióticos e de memória, além disso, adaptando temáticas regionais a elementos fantásticos e futurísticos.

O trabalho de Sergey Mokritskiy no longa aqui analisado, se compromete com a narrativa histórica e patriótica no que toca à participação soviética na Segunda Guerra Mundial, tratando da guerra sem romantizá-la. E escolheu fazer isto focando em um dos maiores símbolos do patriotismo local: a franco-atiradora Lyudmila Pavlichenko. A história biográfica transpõe a narrativa sobre a batalha e o cerco de Sevastopol, num filme que conta a história de vida dessa figura feminina, seus desejos, anseios, dificuldades, crises e demais sensações e papéis por ela empregado e a ela alocados. Representa o impacto e simbologia dessa personagem real para o povo soviético na época, e para o povo russo e ucraniano atualmente — simbólica até mesmo para um público mundial, já que a história de Pavlichenko é rememorada atualmente como uma referência de luta frente a ascensão de cunho fascista, além de ser um símbolo feminino impactante em conjunturas masculinizantes.

No que toca às agências de produção e difusão, o filme contou com a empresa cinematográfica ucraniana *Kinorob*¹⁹⁹, que estreou na indústria justamente com o lançamento dele. Visando um mercado internacional, a produtora se especializou em longas-metragens

¹⁹⁹KINOROB. **Kinorob: empresa de Produção Cinematográfica.** Disponível em: ><https://dzygamdb.com/en/company/55><. Acesso em 14 de junho de 2024.

pensados para um grande público, objetivando gêneros de alta qualidade capazes de impulsionar grandes potenciais comerciais. O estúdio *Algous*, habilitado em efeitos visuais, computação gráfica e projetos envolvendo produções de alto nível e com interesse para além do mercado russo, também estava envolvido no processo produtivo do presente filme. Além dessas empresas, o filme contou com subsídios da *Agência Estatal de Cinema da Ucrânia, do Ministério da Cultura da Rússia* e da produtora *New People Film Company*²⁰⁰, especializada no desenvolvimento de *blockbusters*²⁰¹.

Com orçamento de \$5.000.000²⁰², essa co-produção da Rússia-Ucrânia esteve sob ameaça durante o seu desenvolvimento, no que toca aos tensionamentos das relações Rússia e Ucrânia em relação à anexação da Crimeia pelos russos. Nesse contexto, a revista de entretenimento norte-americana *The Hollywood Reporter*, a partir de uma matéria publicada em março de 2014, pontuou como as tensões políticas entre os dois países abalaram a produção do filme, cujo boa parte das filmagens começaram na Crimeia, onde Sevastopol fica localizada, região a qual os países se encontram em disputa. Na medida em que as relações se estreitaram, a equipe do longa buscava concluir a produção em meio às incertezas²⁰³; hoje é possível visualizar que, embora permeada por dificuldades no contexto de produção, a película conseguiu ser finalizada, muito embora as tensões entre os países tenham se estreitado ainda mais, culminando na Guerra Rússia e Ucrânia, iniciada em 2022 e até o presente momento ainda em curso.

Saindo de contextos produtivos e adentrando em instâncias de emissão, o longa, por intermédio e suporte das agências citadas anteriormente, foi o primeiro filme ucraniano distribuído pela *20th Century Fox*, além de ter sido vendido para outros 22 territórios.²⁰⁴ *A FILM. A UA*, distribuidora ucraniana que detém os direitos internacionais do filme, nas palavras do gerente de vendas internacionais Yevgeny Drachev²⁰⁵, a distribuidora visou desde o lançamento atingir o mercado internacional, especificamente territórios asiáticos, visto a aceitabilidade de filmes russos sobre Segunda Guerra nessas localidades, como ocorrera, por exemplo, com o filme

²⁰⁰ NEW PEOPLE FILM COMPANY. **Sobre a empresa**. Disponível em: ><https://newpeoplefilm.com/en><. Acesso em 14 de junho de 2024.

²⁰¹ O termo é utilizado atualmente para designar filmes, livros e shows que são sucesso de bilheteria e audiência.

²⁰² ALLMOVIE. **Battle for Sevastopol (2015)**. Disponível em: ><https://www.allmovie.com/movie/battle-for-sevastopol-am172313><. Acesso em 14 de junho de 2024.

²⁰³ THE HOLLYWOOD REPORTER. **Russia/Ukraine Tensions Threaten “Battle for Sevastopol”**. Disponível em: ><https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/russia-ukraine-tensions-threaten-battle-690646/><. Acesso em 14 de junho de 2024.

²⁰⁴ KINOPOISK. **Битва за Севастополь (2015) — дата выхода в России и премьеры в мире**. Disponível em: ><https://www.kinopoisk.ru/film/742026/dates/><. Acesso em 14 de junho de 2024.

²⁰⁵ Os comentários de Yevgeny Drachev, bem como mais informações sobre a venda do filme para a China e a Coreia do Sul podem ser acessadas no site *The Hollywood Reporter*. THE HOLLYWOOD REPORTER. **“Battle for Sevastopol” sold China, South Korea**. Disponível em: ><https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/battle-sevastopol-sold-china-south-785473/><. Acesso em 14 de junho de 2024.

Stalingrado (2013). Por intermédio da companhia de mídia estadunidense *Variety*, em uma matéria publicada no site em maio de 2015, outra produtora responsável pela venda internacional da película, principalmente no mercado europeu, foi a *Loco Films*, situada em Paris e recém lançada na época.²⁰⁶

Em relação à recepção, o filme foi lançado em 2 de abril de 2015 nos cinemas russos e ucranianos, e, posteriormente, lançado no mesmo ano em países como China (18 de abril), Letônia (1 de maio), Estônia (1 de maio), Japão (31 de outubro), Austrália (4 de novembro), Polônia (11 de novembro), França (12 de novembro), Alemanha (25 de novembro), a partir de 2016, a película foi lançada nos Estados Unidos (3 de junho), Suécia (27 novembro), em 2017 chegou a Itália (2 de agosto) e a Espanha (21 de fevereiro) em 2019.²⁰⁷ No Brasil o filme não chegou aos cinemas, desse modo, sua distribuição só foi feita a partir do DVD/Blu-ray (lançado em 12 de maio 2015) e das plataformas de *streaming* (a partir de 24 de novembro de 2021). Até recentemente, o filme poderia ser acessado pelo *YouTube*; atualmente, após ser integrado à plataforma *Looke*, o vídeo gratuito disponível no YouTube não pode ser acessado por envolver questões referentes aos direitos autorais.

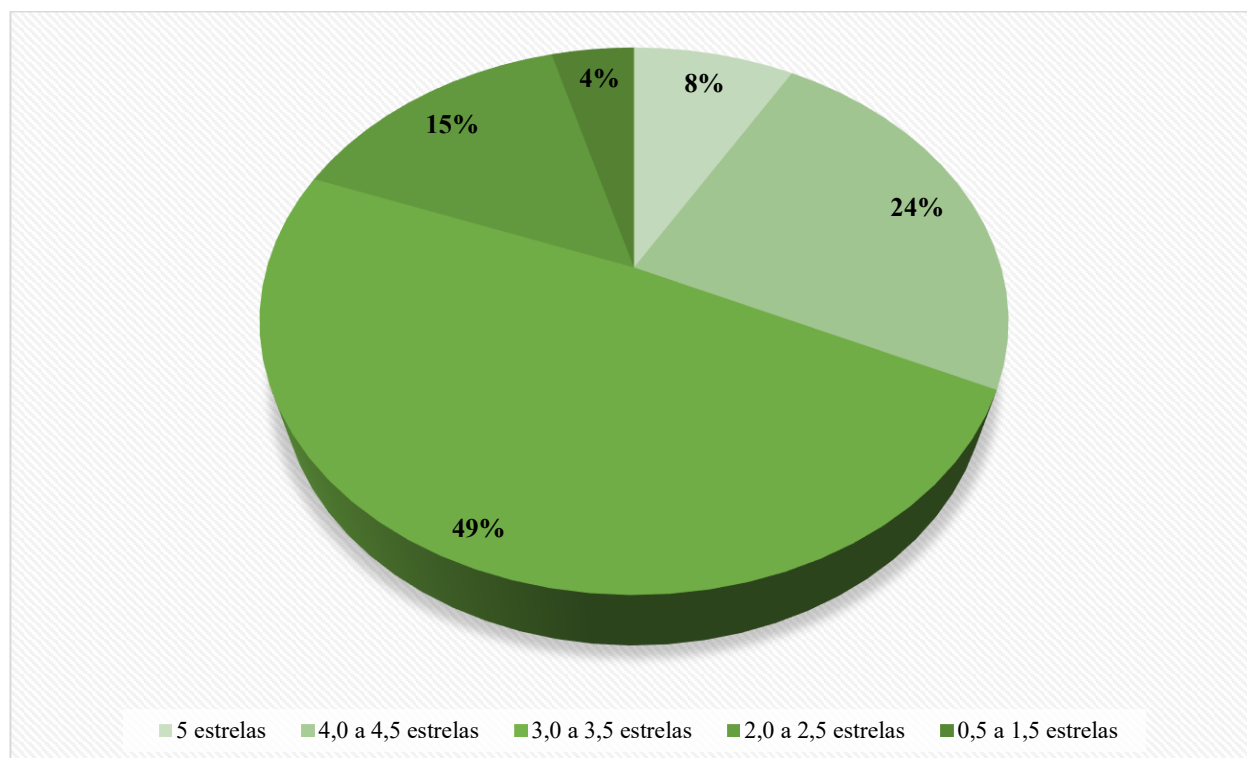
Nos sites selecionados para estudo, começando pelo *Letterboxd*²⁰⁸, a presente produção possui um engajamento mediano expressivo. Tal fato se exprime pela película ter sido assistida por 6.612 membros da plataforma, aparecer em 1.473 listas e ter sido curtida por 1.196 usuários, dos quais 23 se declararam fãs, destacando-a como uma produção digna de favoritismo pessoal. A nota, a partir de uma média ponderada do site, é de 3.3/5, essa ponderação foi obtida a partir de 4.557 avaliações, das quais, mais precisamente, foram definidas da seguinte maneira:

²⁰⁶VARIETY. **Cannes: Loco Films Enlists for “Battle for Sevastopol”**. Disponível em: ><https://variety.com/2015/film/global/cannes-loco-films-enlists-for-battle-exclusive-1201498877/><. Acesso em 14 de junho de 2024.

²⁰⁷KINOKOISK. **Битва за Севастополь (2015) — дата выхода в России и премьеры в мире**. Disponível em: ><https://www.kinopoisk.ru/film/742026/dates/><. Acesso em 15 de junho de 2024.

²⁰⁸LETTERBOXD. **Battle for Sevastopol (2015)**. Disponível em: ><https://letterboxd.com/film/battle-for-sevastopol/details/><. Acesso em 15 de junho de 2024.

Gráfico 3 - Distribuição das avaliações do filme *A batalha de Sevastopol* (2015) no Letterboxd



Fonte: Os dados estão disponíveis no site: ><https://letterboxd.com/film/battle-for-sevastopol/members/rated/.5-5/<>. Acesso em setembro de 2024. Gráfico elaborado pela autora.

Como se nota, a distribuição das avaliações revela, assim como nos demais filmes analisados, uma variedade de percepções vindas dos receptores. Observa-se também como a maior concentração de percentuais ocorre nas faixas intermediárias, evidenciando que as notas mais baixas foram menos frequentes no longa em evidência. Para além desses dados de recepção, o site/app oferece a listagem de temas abarcados pela narrativa, sendo alguns desses: Guerra e aventura histórica; Drama político, patriotismo e guerra; Combate militar e soldados heroicos; Bravura na Guerra; Batalhas Históricas e heroísmo épico; Nazistas e Segunda Guerra Mundial. Ademais, o gênero do filme — Guerra, Drama e Romance — e seus nanogêneros — Poderoso, guerra e política; Militar, batalhão de infantaria; Combate, humanidade e confusão; Rússia, América e Conflito; Soldados, Nação e coragem; Nação, Comunismo e liberdade, Hitler, exército e Aliados, etc. — também são apresentados.

Pelo *Filmow*²⁰⁹, além da ficha técnica, dos 75 comentários/críticas dos usuários e do cartaz e trailer da película, há também a média geral, correspondendo 3.8/5, baseada em 550 votos. No *AdoroCinema*²¹⁰, a média ponderada é de 3,7/5, a partir de apenas 15 avaliações e contendo

²⁰⁹ FILMOW. *A batalha de Sevastopol* (2015). Disponível em: ><https://filmow.com/a-sniper-russa-t117988/ficha-tecnica/<>. Acesso em 15 de junho de 2024.

²¹⁰ ADOROCINEMA. *A batalha de Sevastopol* (2015). Disponível em: ><https://www.adorocinema.com/filmes/filme-234497/<>. Acesso em 15 de junho de 2024.

apenas 5 comentários, apresentando uma recepção mais modesta se comparado aos demais sites. Por fim, embora forneça informações técnicas básicas, a ausência de dados mais robustos limita uma análise mais aprofundada do impacto da obra para os usuários da plataforma. Os usuários do *IMDb*²¹¹, qualificaram o filme em 7/10, uma média consideravelmente alta, com base em 14 mil avaliações. Destas, 13.6% (1,9 mil) enumerou o filme em 10/10, e apenas 2.5% (350) o avaliaram em apenas 1/10. A nota mais atribuída foi 7/10, contemplando 27.3% (3,8 mil) das qualificações, mostrando assim, como também nesse site as avaliações positivas se destacam frente a ponderações negativas inexpressivas. Desses usuários, 23,2 mil adicionaram o filme à lista e 71 realizaram comentários. Por fim, a crítica especializada ficou a cargo de 33 ponderações.

Com classificação indicativa 12+, a co-produção russa-ucraniana, *A batalha de sevastopol* (2015), com dados de bilheteria oscilando entre \$8.455.667²¹² e \$9.104.504²¹³, é um longa de bom impacto nas massas. Porém, indo além da recepção do público, via plataformas digitais e bilheterias, no quesito receptivo mais técnico, o longa-metragem soma 23 indicações a prêmios e 10 vitórias. Quando aos prêmios, segue as informações disponíveis no *IMDb*:

Tabela 2: Indicações e Premiações do filme A batalha de Sevastopol – A Sniper Russa (2015)

Evento	Categorias	Resultado	Ano
Nika Awards	Melhor filme e melhor atriz (Yuliya Peresild).	Sem premiações	2016
Russian Guild of Film Critics	Melhor atriz	Sem premiação	2016
Seattle International	Melhor atriz	Sem premiação	2016
Visual Effects Society Awards	Melhor efeitos visuais em episódio foto-real	Sem premiação	2016
Golden Eagle Awards – Rússia	Melhor filme, melhor diretor (Sergey Mokritskiy), melhor ator (Evgeniy Tsyganov), melhor atriz (Yuliya Peresild), melhor cinematografia (Yura Korol), melhor música (Evgueni Galperine), melhor direção de arte (Yuriy Grigorovich) e melhor design.	Vencedor nas categorias de melhor atriz e melhor cinematografia	2016
Beijing International Film Festival	Melhor filme e melhor atriz	Venceu na categoria de melhor atriz	2015
APKIT Awards	Melhor música de filmes e séries, melhor computação gráfica (Igor		2016

²¹¹INTERNET MOVIE DATABASE (IMDb). **Battle for Sevastopol (2015)**. Disponível em: >https://www.imdb.com/title/tt4084744/?ref=ttawd_ov<. Acesso em 15 de junho de 2024.

²¹² Investigação obtida a partir do site de dados da indústria cinematográfica *The Numbers*, que acompanha dados cinematográficos de forma sistemática e algorítmica. THE NUMBERS. **Battle for Sevastopol – bilheteria**. Disponível em: ><https://www.the-numbers.com/custom-search?searchterm=sevastopol><. 15 de junho de 2024.

²¹³ Dado obtido a partir do site *KinoPoisk*, que conta com informações sobre bilheterias e demais detalhes cinematográficos da Rússia, Ucrânia, Bielorrússia e Cazaquistão. **KINOKOISK. Битва за Севастополь (2015)**. Disponível em: ><https://www.kinopoisk.ru/film/742026/><. Acesso em 15 de junho de 2024.

	Klimovsky), Prêmio especial, e outras 10 categorias.	Venceu nas três categorias citadas	
Russian National Movie Awards	Melhor drama russo, melhor herói russo do ano e melhor filme de ação russa do ano	Venceu nas duas últimas categorias	2016
Russian Guild of Cinematographers	Melhor cinematografia	Sem premiações	2016
BRICS Film Festival	Melhor atriz	Venceu a categoria	2016

Fonte: As informações estão disponíveis no site: https://www.imdb.com/title/tt4084744/awards/?ref_=tt_awd. Acesso em setembro de 2024.

Para além das indicações e premiações, o filme teve participação em 19 festivais de cinema, como por exemplo, a presença no *Seattle International Film Festival*. Desse modo, partindo de ponderações do *circuito comunicacional*, é possível observar nesse caso, como o orçamento, as agências e suas associações a indústria, bem como o objetivo de transformar um filme em produto internacional aloca produções regionais, com temas locais de patriotismo, heroísmo e memória histórica a um cenário global. Assim, a partir de um viés econômico do mercado industrial, de vertentes ideológicas do governo russo e ucraniano, a história heroica de Lyudmila Pavlichenko, ou melhor, a narrativa local criada a partir de elementos — verossímeis ou não — da vida dessa personagem transformam sua história em conhecimento sobre a Segunda Guerra Mundial e os feitos dos Aliados, tendo como elemento propulsor o Exército Vermelho e a participação feminina na Guerra, a partir das personas soviéticas que tanto chamam a atenção e despertam a curiosidade do público.

Por fim, a película *As espiãs de Churchill* (2019) é um filme composto majoritariamente por mulheres, desde as personagens que compõem a narrativa até as figuras reais por trás das câmeras. Dirigido por Lydia Dean Pilcher, roteirizado e produzido por Sarah Megan Thomas, que ao lado de Stana Katic (como Vera Atkins) e Radhika Apte (Noor Inayat) interpreta Virginia Hall, formando, assim, o trio das personagens principais do longa-metragem. No que remonta à equipe, ela também é composta por Paul Tothill na edição, Robby Baumgartner e Miles Goodall na cinematografia, Sam Bader na direção de arte, e demais envolvidos nos setores de decoração, maquiagem, música, efeitos especiais e visuais e demais esferas produtivas e executivas.

O filme, por se tratar de uma produção independente, foi desenvolvido a partir da *SMT pictures*, fundada e gerenciada pela própria Sarah Megan Thomas que, como CEO, atriz, diretora, produtora e também roteirista americana, é engajada na criação de materiais que direta ou indiretamente seja sobre mulheres e direcionado para mulheres. Megan Thomas, na sua trajetória multifuncional, criou peças infantis, filmes e demais produções dirigidas e agenciadas por mulheres, como é o caso de *Equity* (2016), no qual também atuou.²¹⁴ A direção, ficou cargo de

²¹⁴ SMT PICTURES. **About Us**. Disponível em: ><https://smtpictures.com/about/><. Acesso em setembro de 2024.

Lydia Dean Pilcher, produtora e diretora de cinema e televisão americana, duas vezes vencedora do Emmy, e com uma indicação ao Oscar, em 2014, pelo documentário *Cutie and The Boxer* (2013); além dessa produção, Pilcher produziu mais de 35 filmes, alguns nomes como *Reno Finds Her Mom* (1998), *Vanity Fair* (2004), *The Namesake* (2006), *Amelia* (2009), *Quenn of Katwe* (2016) e *Radium Girls* (2018).

Em uma entrevista dada ao *Women and Hollywood*²¹⁵, em junho de 2018, Lydia Dean Pilcher foi questionada sobre os motivos que a levaram à direção da película. Nas palavras dela: “fui compelida pelo desafio de retratar a jornada dessas mulheres de uma forma que pudesse mostrar como a própria existência de diferenças nacionais e étnicas pode estimular uma conexão humanitária mais profunda.” Guiada por esses desafios, buscando contribuir com o combate aos extremismos mundiais atuais, assim como no filme, as personagens buscam conter o avanço do nazismo, Lydia Pilcher buscou enfrentar esses terrenos com as armas que detinha: a arte de narrar e representar história por meio das telas. Deste modo, assim como Sarah Megan Thomas, essas profissionais foram guiadas pela necessidade de dar voz e retratar mulheres históricas em um mercado e indústria majoritariamente masculino. Com a expectativa de que, novamente nas palavras de Pilcher, especialmente os homens “se sintam inspirados a perceber que não somos impotentes”.²¹⁶

Consequentemente, permeadas pelo desafio de desenvolver um filme independente, principalmente um drama histórico que demanda a reconstrução de cenários, a equipe de *As espías de Churchill* enfrentou de modo engenhoso e inovador as dificuldades da indústria filmica alocada a produções que não são *blackbusters*. O investimento do longa ficou sob a responsabilidade de capitais próprios e de créditos fiscais da Filadélfia e de Budapeste, além de auxílios de produção e planos financeiros obtidos com a ajuda da empresa *Pioneer Pictures*, fundada por mulheres e comprometida em apoiar produções dirigidas e roteirizadas também por mulheres. Nesse ínterim, como é possível denotar, apesar da sua origem norte-americana, o longa não foi produzido dentro dos estúdios hollywoodianos; graças aos financiamentos externos e à produção pela *SMT pictures*, o filme teve seus direitos de distribuição comprados pela *IFC Films*, empresa americana de produção e distribuição de filmes majoritariamente independentes.

Continuando nos meios de emissão, com classificação do *MPAA PG-13* (inadequado para menores de 13 anos), a estreia mundial da película aconteceu no *Festival Internacional de*

²¹⁵ Site fundado em 2007 pela editora Melissa Silverstein, com o objetivo de educar, defender e agitar a diversidade e a inclusão de gênero em Hollywood e na indústria cinematográfica global.

²¹⁶ Esses trechos e a entrevista completa podem ser acessados: BERGER, Laura. **EIFF 2019 Women Directors: Meet Lydia Dean Pilcher – “Liberté: A Call to Spy”**. Disponível em: ><https://womenandhollywood.com/eiff-2019-women-directors-meet-lydia-dean-pilcher-liberte-a-call-to-spy/><. Acesso em 16 de junho de 2024.

Cinema de Edimburgo, em junho de 2019, durante as comemorações do 75º aniversário do Dia D, com a presença de Sarah Megan Thomas, Radhika Apte, Lydia Dean Pilcher, etc.²¹⁷ Posteriormente foi lançado nos Estados Unidos, em 2 de outubro de 2020 pela *IFC Films*, e no Reino Unido em novembro de 2020, no *Festival de Cinema Judaico do Reino Unido*.²¹⁸ Após isso, foi disponibilizado em plataformas de *streamings*. A bilheteria mundial, referente a exibição nos cinemas foi de \$843.458,²¹⁹. Vale destacar que o longa foi lançado nesse formato enquanto o mundo passava pela pandemia de *Covid-19*, um fator que definitivamente barrou maiores bilheterias e influenciou no lançamento reduzido da película nos cinemas e o levou a uma rápida anexação aos catálogos digitais.

Outro elemento ligado à emissão e à mediação foi a criação de um site próprio do filme, vinculado a *IFC Films*, com vídeos, sinopse, onde assistir de casa (plataformas e *streamings*) e obtenção de ingressos (à época de lançamento).²²⁰ Ademais, o material em questão foi comentado em alguns dos mais renomados sites de entretenimento, como por exemplo: no *The Guardian*, uma matéria de outubro de 2020, intitulada de *Uma revisão de Call to Spy: representação meticulosa de agentes femininas em tempos de guerra*²²¹, feita pela crítica de Andrew Pulver, que avaliou a película em 3/5 estrelas. Além deste, em outubro e novembro de 2020, o *The Times*, publicou as reportagens *Uma revisão de Call to Spy: o exército secreto de agentes femininas de Churchill*²²² e *Noor review: a espiã muçulmana que enfrentou os nazistas*,²²³ e também em outubro de 2020, a matéria *Um chamado para espionar*²²⁴, no *RogerEbert.com*, e outros.

²¹⁷ REVIEWSPHERE. **Liberté: A Call to Spy – World Premiere at Edinburgh Film Festival**. Disponível em: ><https://www.reviewisphere.org/news/liberte-a-call-to-spy-world-premiere-at-edinburgh-film-festival/><. Acesso em 16 de junho de 2024.

²¹⁸ THE TIMES. **A Call to Spy review: Churchill's secret army of female operatives**. Disponível em: ><https://www.thetimes.com/article/a-call-to-spy-review-churchills-secret-army-of-female-operatives-h3hzzmjxm><. Acesso em 16 de junho de 2024.

²¹⁹ THE NUMBERS. **A Call to Spy (2020) – Financial Information**. Disponível em: >[https://www.the-numbers.com/movie/Call-to-Spy-A-\(2020\)#tab=summary](https://www.the-numbers.com/movie/Call-to-Spy-A-(2020)#tab=summary)<. Acesso em 16 de junho de 2024.

²²⁰ IFC FILMS. **A Call to Spy: Synopsis**. Disponível em: ><https://www.acalltospymovie.com/synopsis/><. Acesso em 16 de junho de 2024.

²²¹ PULVER, Andrew. **A Call to Spy review – meticulous depiction of female war-time agents**. *The Guardian*, 22 de outubro de 2020. Disponível em: ><https://www.theguardian.com/film/2020/oct/22/a-call-to-spy-review-meticulous-depiction-of-female-war-time-agents><. Acesso em 16 de junho de 2024.

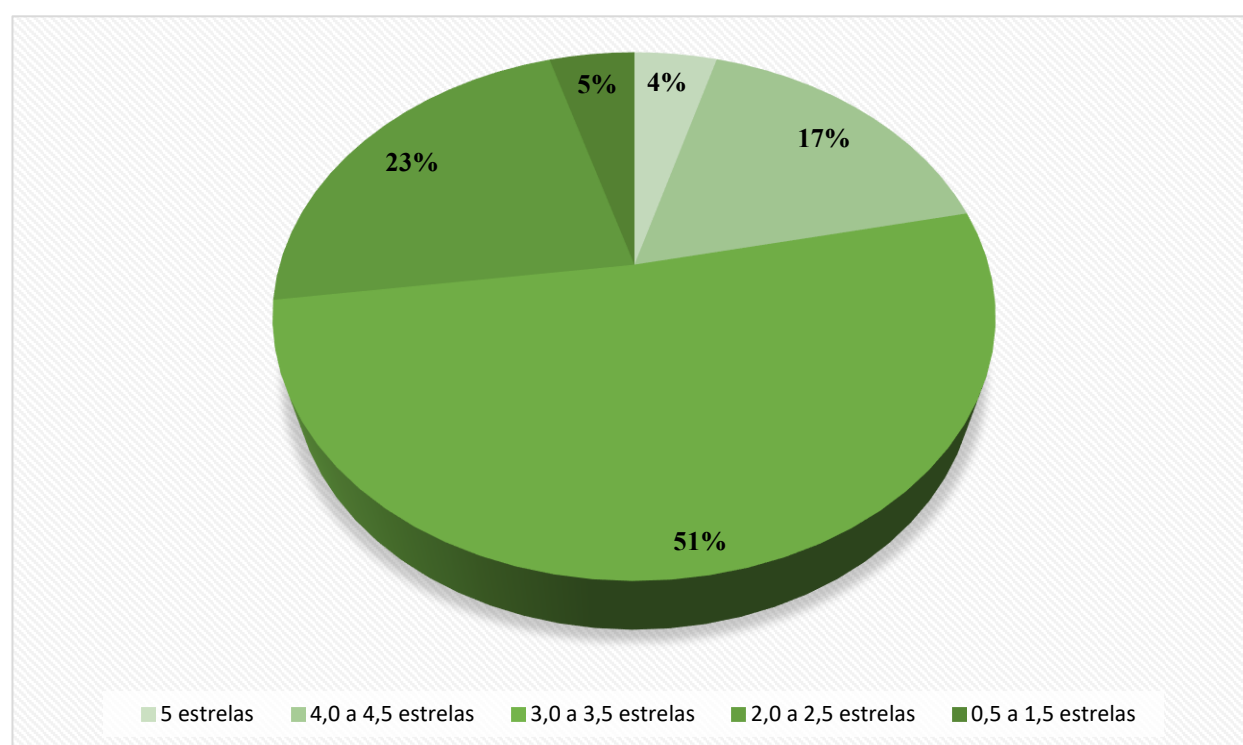
²²² THE TIMES. **A Call to Spy review: Churchill's secret army of female operatives**. Disponível em: ><https://www.thetimes.com/article/a-call-to-spy-review-churchills-secret-army-of-female-operatives-h3hzzmjxm><. Acesso em 16 de junho de 2024

²²³ Essa matéria completa só pode ser acessada mediante a assinatura. THE TIMES. **A Call to Spy**. Disponível em: ><https://www.thetimes.com/search?source=nav-mobile&q=a%20call%20to%20spy><. Acesso em 16 de junho de 2024.

²²⁴ O'MALLEY, Sheila. **A Call to Spy movie review e film summary (2020)**. *RogerEbert.com*. Disponível em: ><https://www.rogerebert.com/reviews/a-call-to-spy-movie-review-2020><. Acesso em 16 de junho de 2024.

Quanto à recepção, através da média geral dada pelo *Filmow*²²⁵ por meio de 209 votos dos utilizadores, o longa se classifica em 3.6/5 de aprovação, reunindo também 26 comentários críticos e dados referentes a ficha técnica, que ajudam a contextualizar suas informações. Pela base de dados do *Leterboxd*,²²⁶ essa plataforma conhecida e utilizada por um público cinéfilo mais engajado, o longa apresenta uma média ponderada de 3.1/5, com base em 3.702 avaliações, distribuídas do seguinte modo:

Gráfico 4 - Distribuição da avaliação do filme *As espãs de Churchill* (2019) no Letterboxd



Fonte: Os dados estão disponíveis no site: ><https://letterboxd.com/film/a-call-to-spy/members/rated/.5-5/><. Acesso em setembro de 2024. Gráfico elaborado pela autora.

No filme em questão, as avaliações medianas prevalecem, porém, as avaliações positivas são menos frequentes, enquanto as notas baixas aparecem em proporções significativas. Mas, de forma geral, apesar das divisões distintas dos percentuais receptivos, a produção mantém um desempenho relativamente equilibrado no site. Para mais, a película integra gêneros como Drama Histórico e de Crime, perpassa nas definições do site elementos de guerra e aventura histórica, nazistas e a Segunda Guerra Mundial, cenas emocionantes de espionagem, contextos políticos e outros. Quanto aos nanogêneros definidos pelos usuários do aplicativo, o longa-metragem envolve: emocional, realismo, destino, complexidade, violência, emoção, perigo, mortes, guerra,

²²⁵ FILMOW. *As Espãs de Churchill*. Disponível em: ><https://filmow.com/as-espias-de-churchill-t245447/><. Acesso em 16 de junho de 2024.

²²⁶ LETTERBOXD. *A Call to Spy* (2019). Para acessar as informações: ><https://letterboxd.com/film/a-call-to-spy/><. Acesso em 16 de junho de 2024.

proteção, mistérios, medos e demais contextos, sentimentos e situações. Para mais, ele foi assistido por 5.036 membros, aparece em 1.145 listas e foi curtido por 772 usuários.

No *IMDb*,²²⁷ plataforma utilizada por um público mais global, o material conta com a avaliação de 9,4 mil usuários, resultando em uma média geral de 6,7/10. Referente a análise do engajamento, o filme revela um alto grau de interação, tendo sido adicionado em 16,7 mil listas e conta com 54 comentários da crítica e 139 comentários do público geral. Ainda no contexto da recepção crítica, o longa está inserido no *metacritic*, e tem a pontuação de 6.5 no *metascore* por meio da apreciação dos seguintes críticos/sites: RogerEbert, IndieWire, Variety, Film Threat, Austin Chronicle e Movie Nation aferiram as qualificações positivas, as medianas ficaram a cargo de veículos como The New York Times, Los Angeles Times e The Guardian, ademais, a classificação negativa foi feita pelo Slant Magazine. Com relação a premiações, a película foi indicada a categoria Melhor Filme Internacional em 2019, pelo *Edinburgh International Film Festival*, e vencedora da categoria melhor filme, em 2020, pelo *Santa Barbara International Film Festival*. Por fim, venceu nas categorias Melhor longa narrativo dirigido por mulheres e melhor Prêmio do Público, em 2019 pelo *Whistler Film Festival*. No que ainda toca a produção e sua recepção pelas plataformas, a diversidade de opiniões entre elas e até mesmo dentre os percentuais do mesmo site aponta para a subjetividade do impacto cultural da obra, que parece dialogar de maneiras distintas com diferentes públicos. Enquanto no *Filmow* e no *Letterboxd* a avaliação sugere uma visão mais fragmentada, com predominância de notas medianas, o *IMDb* apresenta uma perspectiva mais consistente, indicando um público que valoriza a produção, ainda que sem classificá-la como excepcional.

Por meio das ponderações acerca do longa *As espiãs de Churchill* (2019), detona-se que mesmo se tratando de um filme independente, sem o envolvimento de grandes estúdios, orçamentos e financiamentos, o material em questão contou com boa receptividade, mediação, emissão e produção, como também conseguiu circular internacionalmente mesmo com um cenário mundial afetado pela pandemia de Covid-19 e todas as implicações desta nas artes, na economia e na sociabilidade. Se tratando de eixos representativos, além das contextualizações de ordem técnica, o filme consegue transpor em sua narrativa relatos, memórias e historicidades buscadas pela direção e produção em narrar a vida e os feitos dessas espiãs em um contexto de guerra e todas as reverberações culturais, políticas e de gênero que esse ato envolve. Nas palavras da atriz Stana Katic, que interpretou Vera Atkins nas telas do longa-metragem, a partir de um

²²⁷ *IMDb*. *A Call to Spy* (2019). Disponível em: ><https://www.imdb.com/title/tt7698468/?language=pt-br><. Acesso em 16 de junho de 2024.

trecho de uma entrevista de 2020, disponível atualmente no YouTube²²⁸, a atriz expõe a responsabilidade e a representatividade intrínseca nesses papéis, principalmente no desafio (e honra, nas palavras dela) em representar pessoas reais, visto que, tal ação acaba por transmitir para o elenco e para a equipe um compromisso com a narrativa dos fatos, com a transposição de identidades e de ideais. O potencial comercial, cultural e informativo desse tipo de película pode ser resumido nas palavras de Katic: “acho que sempre precisamos de modelos como ela, e essas são histórias verídicas que nem todos teriam conhecimento, se não fosse por algo tão abrangente como o cinema”.

Em suma, as informações referentes aos sistemas dos filmes *O leitor* (2009), *As mães do Terceiro Reich* (2012), *A batalha de Sevastopol* (2015) e *As espiãs de Churchill* (2019) proporcionam ao olhar historiográfico análises que vão desde as observações das representações, de temporalidades, mentalidades e interpretações que perpassam a história contada e a história a qual as obras buscam criar, consolidando entre os mais variados artifícios, memórias e consciências.

2.5. Expressividades em cena: percebendo consciências históricas

O cinema se torna valioso para que se note “a imagem daquilo que não deixou imagem”²²⁹, observando personagens que muitas vezes nos livros de história não são citados, não recebem narrativa, ou demonstrando afetos que em estudos mais tradicionais não são ponderados como objetos valiosos. São percepções que foram descartadas ou pouco observadas no jogo da historiografia, e são caminhos que durante muito tempo sem possibilidades de saída, viram no cinema a possibilidade de novas vias de expressão. O cinema vai reencontrar “as interrogações dos historiadores e as dúvidas que eles mesmos experimentam muitas vezes sobre suas próprias interpretações e, cada vez mais, sobre os vestígios deixados pelo passado”²³⁰. E:

Como sublinha Viviane Sobchack (1996) percebemos através do cinema como, sob uma nova forma, se mantém a consciência histórica. Está claro, portanto, que o cinema é fonte de história, não somente ao construir representações da realidade, específicas e datadas, mais fazendo emergir maneiras de ver, de pensar, de fazer e de sentir. Ele é fonte para a história, ainda que como documento histórico, o filme não produza, nem proponha nunca um “reflexo” direto da sociedade (DURGNAT, 1970), mais uma versão mediada por razões que dizem respeito à sua função (LAGNY, 2009, p. 110).

²²⁸ Trecho da entrevista: STANA KATIC: STANATICS BRASIL. *Stana Katic fala sobre o filme "A Call to Spy"*. YouTube, 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=AvPDnj9AqSs&ab_channel=StanaKatic%3AStanaticsBrasil <. Acesso em 17 de junho de 2024.

²²⁹ IDEM, p. 107.

²³⁰ LAGNY, Michele. **O cinema como fonte de História**. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian (Org.). *Cinematógrafo: um olhar sobre a História*. Salvador, São Paulo – EDUFBA/Editora UNESP, 2009, p. 108.

Nessa medida, as exhibições cinematográficas testemunham. E a partir das imagens, discursos e estéticas concebem *uma memória histórica própria*²³¹, a qual se elabora desde a direção, produção, elenco, público e demais eixos envolvidos no desenvolvimento e difusão dessas imagens e suas alegações. Ademais, tais lugares memorialísticos também são envoltos pelo caráter de um cinema que também é produto, isto é, composto por facetas de manipulação e espetáculo que visam mercados e interesses próprios. Se tratando dessa construção memorialística dos filmes históricos por meio do entrelugar do cinema e de sua relação com a História, se apresentam perspectivas que denominam os frutos dessa interação como desenvolvedores de uma *cultura histórica*. Dialogando com as discussões de Jörn Rüsen, no livro *Teoria da história: uma teoria da história como ciência* (2015), o historiador Aaron Sena Cerqueira Reis articula os pressupostos das interações entre saberes históricos acadêmicos e saberes históricos escolares e populares, nas quais se interpelam professores, pesquisadores, alunos, sociedade, cultura e o todo envolvido na produção de conhecimento e na vida cotidiana. Desse modo, Reis discute como a base teórica de Rüsen visa promover no cerne da escrita e difusão da história a reflexão das suas dimensões interpretativas.

Como efeito, o autor replica o modo como a teoria de Rüsen visualiza o pensamento historiográfico atrelado a um *conjunto de operações*, sendo essas a experiência, a interpretação, a orientação e as motivações que precisam ser conectadas e inseridas em uma lógica narrativa de apresentação para estruturar o pensamento e conferir sentido aos eventos históricos. De tal modo, a concepção de cultura histórica se traduz, abarcando os sentidos, subjetividades e objetividades, as práticas humanas e os dimensionamentos envoltos no que se produz como História, para além de concepções e estruturas formais e tradicionais, ampliando vertentes a partir de teorias históricas mais inclusivas.²³² Inclusão esta que acaba por refletir o cinema e traduzir a sua variação de cultura histórica. Em que, ao restituir o passado a partir da sua linguagem, a cinematografia se apresenta como forma de articulação de uma realidade histórica, mesmo que representada em meio a romantização, exageros, ausências e interesses. A linguagem cinematográfica, por meio da alusão da realidade e da produção de sentidos, conta a História envolta na sua lógica e estética própria, mas sempre relacionando-a com o externo, o real, no qual o espectador está inserido. Alicerçado nessas discussões, o historiador Éder Cristiano de Souza, repensa a relação entre os filmes e o conhecimento histórico, ponderando as dimensões do cinema e sua interação com a cultura histórica, entendendo e questionando que:

²³¹ NAPOLITANO, Marcos. **A História depois do papel**. In: **Fontes históricas**. PINSKY, Carla Bassanezi (Org.) - 2.ed., São Paulo: Editora Contexto, p. 235-289, 2010, p. 247.

²³² **IDEM**, p. 7.

No momento em que assiste a um filme o espectador se envolve na história, e deixa de distinguir entre realidade e ficção. Aspectos ficcionais só são identificados quando fogem da esfera do verossímil, caso contrário, tudo é tomado como verdade em sua plenitude. Surge então uma pergunta central: que impactos o envolvimento com a narrativa fílmica provoca nas ideias históricas dos espectadores? E é possível formular ainda outra questão: assistir a um filme possibilita uma relação de aprendizagem histórica ou apenas uma experiência de envolvimento com uma narrativa fílmica? (SOUZA, 2014, p. 210)

Consequentemente, é através da mutualidade entre filme e espectador que se desenvolve uma cultura e consciência histórica. É desta interatividade interpretativa que o cinema, mesmo não visando um teor pedagógico, acaba por se transpor como um produtor de mensagens acerca do real. Articulado temporalidades, enquadramentos, mensagens, sequências, construindo ou reconstruindo a realidade a partir do ficcional, transmitindo artifícios e alusões as películas se tornam objeto historiográfico. Ao articular de modo comparativo as compreensões de Valim e Candido, percebe-se como ambos entendem as obras as quais se analisa como fenômenos sociais que transpõem comunicações. Os circuitos pontuados pelos autores, remontam partes de uma história, cultura e agentes que se comunicam e exprimem articulações. Tais esferas, sem estatismo, se transformam e adquirem subjetividades de acordo com as dinâmicas do tempo, os objetivos produtivos e as acepções do público.

O público, entendido como múltiplo, gera do mesmo modo interpretações e consumos próprios, diretamente afetados por seus conscientes e inconscientes. No viés cinematográfico, as subjetividades podem se sistematizar nas particularidades dos cinemas nacionais. Ao ampliarmos o leque para um panorama histórico, tais considerações exprimem também as variações inerentes aos pensamentos locais, suas historicidades, consciências e culturas perante a história; bem como os modos como as políticas de gênero se entrelaçam nos feminismos e suas ondas de acordo com cada tempo e territorialidade. Tencionando essas conexões, pretende-se, mesmo que brevemente, articular as fontes fílmicas dessa pesquisa com tais denominadores, planejando uma comparação das representações entre as sociedades transpostas nos filmes não apenas pelas narrativas (feitas no capítulo seguinte) mas pelos seus enviesamentos reais, expressividades e propósitos.

Primeiramente, as expressões locais são espelhadas muitas das vezes no tipo de cinema que se constrói. Seguindo esse prisma, de tencionar de forma breve o “contemporâneo nos diferentes contextos cinematográficos locais”²³³, para além das informações mais técnicas sobre os filmes *O leitor* (2008), *As mães do Terceiro Reich* (2012), *A batalha de Sevastopol* (2015) e *As espãs de Churchill* (2019) já feitas anteriormente, objetiva-se agora, mais precisamente, uma discussão entre esses dados, as fontes e o consumo, como também os elementos e políticas que

²³³ BATISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (Orgs.). **Cinema mundial contemporâneo**. Papirus Editora, 2008, p. 19.

os circundam. De forma inicial, investigando as diretrizes mais gerais de um cinema alemão atualmente, um panorama de reinterpretação histórica e bagagem materialista se destaca. Lucas Travassos Telles discute como ao tocar em temas delicados na história Alemã, muitas das produções contemporâneas obtêm boas aceitações do público e da crítica, a nível nacional e internacional. Porém, a história do cinema alemão não se apresenta linearmente, principalmente pelas questões políticas e embates enfrentados pelo país ao longo do tempo, desse modo, o cinema alemão em sua trajetória sempre esteve predisposto a agregar os aspectos nacionais. Seguindo as bases bibliográficas apresentadas por Telles, durante a República de Weimar, a cinematografia, mesmo sem grandes impactos, atingiu um grande nível artístico, ancorada em perspectivas expressionistas. Durante a Segunda Guerra, essa instância adquire o teor propagandístico do regime nazista, e passa a agregar em relação a arte artifícios políticos e ideológicos. Em consequência do que foi produzido e das ações dessa conflagração, o cinema do pós-guerra, um novo cinema alemão, adquire objetivações de legitimação da história e cultura da Alemanha, vislumbrando uma reconstrução da identidade nacional atrelada a revisitação e conciliação com o passado.²³⁴

Situado em um cinema do pós-guerra, a contemporaneidade do filme *O leitor* conversa diretamente com essa acepção do cinema alemão e seus vieses memorialísticos. Que busca, a partir das narrativas, tocar nesses assuntos delicados, gerar comoções locais e expandi-las ao internacional, fazendo com que, o cinema consiga “não só aumentar o espaço de discussão destas questões, mas divulgar fora do país a existência das mesmas, mostrando haver na sociedade alemã de um esforço de lidar melhor com o seu passado.”²³⁵ Vinculando tal ponto de vista às políticas de gênero, a memória também se afina nos processos identitários femininos, que se ligam a um feminismo contemporâneo imerso nas pautas políticas de reunificação da memória, que alude a necessidade de se historicizar os feitos femininos frente ao conflito, como também, adotam uma postura crítica aos papéis femininos pré-estabelecidos pelo regime ou pelas ações genocidas apoiadas por mulheres. É nesse cenário que o caso alemão por meio da película estudada compartilha imaginários históricos e feministas da sociedade alemã perante os impactos da Segunda Guerra no ontem e no hoje.

A cinematografia francesa também se moldou com os enlaces do tempo. Contemporaneamente, seguindo algumas exigências de mercado, o cinema francês foi se afastando de seus moldes *clássicos, impressionistas e de realismos poéticos* e passando a agregar

²³⁴ TELLES, Lucas Travassos. **O cinema alemão contemporâneo e a questão da memória**. Monografia (Bacharelado em Comunicação Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007, p. 22.

²³⁵ **IDEM**, p. 9.

mais um cinema de gênero, de comédias, ação e temáticas que mais o aproximem de interesses de um público geral. Porém, coexistindo com a grande demanda, como afirma Michel Marie há um cinema popular, de autores e públicos restritos.²³⁶ Em seguimento, ancorado nas novas tecnologias digitais e seus favorecimentos, produções intimistas, de baixa produção e teores documentais se desenvolvem. É claro, que no emaranhado de produções fica difícil denotar uma tendência dominante, todavia, desde os anos 90 o cinema francês vem adorando uma postura de manifesto, e desenvolvendo, nas palavras de Marie, um jovem cinema feminino²³⁷ e o sucesso dos filmes documentários. Se inscrevendo nessa linha, está *As mães do Terceiro Reich*, um telefilme de curto orçamento e distribuição, como demais longas documentais franceses, difundidos apenas nas TVs e meios como VHS e DVD. Tais produções, representam um cinema francês contemporâneo com uma assinatura bem explícita²³⁸: um cinema autoral, com questões de gênero emergentes e uma postura memorialística.

Tal conjuntura, reflete demandas sociais envoltas em debates sobre história francesa e um viés feminista que preza por igualdades estruturais e reconstituições históricas. O caso francês, a partir desse longa, revisa criticamente os discursos históricos de uma narrativa francesa que ocultou as mulheres, principalmente as vítimas da dominação alemã, resgatando através da narrativa narrando e dos novos moldes documentais e autorais as predileções femininas sobre as memórias. Tais produções, direcionam-se inicialmente a um público francês, visando entendimento e reflexão sobre a sua própria história e realidade. Posteriormente, mesmo que sem grandes impactos, destinam-se ao público mundial, difundindo uma história local como relevante também no plano global de revisão histórica guiado por debates sobre silenciamentos femininos.

O cinema russo, outrora cinema soviético, deu seus primeiros passos ancorados em *vanguardas estéticas e políticas* advindas com a Revolução Russa. Para Natalício Batista Júnior registrava tímidos contornos realistas, românticos e melodramáticos, que foram avançando com a revolução e dando lugar a uma *arte construtivista* de contextos sociais que refletia ideologias e personas de destaque no regime em andamento.²³⁹ Esse cinema de arte construtivista e revolucionária passou a angariar reconhecimento internacional, principalmente por novas experimentações estéticas e de linguagem e por incluir nas telas temáticas com contornos de consciência política, histórica e responsabilidade social. Os símbolos da revolução, bem como,

²³⁶ MARIE, Michel. **Os últimos 20 anos do cinema francês (1986-2006)**, p. 68. In: BATISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (Orgs.). **Cinema mundial contemporâneo**. Papirus Editora, 2008.

²³⁷ **IDEM**, p. 75.

²³⁸ MARIE, Michel. **Os últimos 20 anos do cinema francês (1986-2006)**, p. 80. In: BATISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (Orgs.). **Cinema mundial contemporâneo**. Papirus Editora, 2008.

²³⁹ JUNIOR, Natalício Batista. **Cinema e revolução: o construtivismo russo e a montagem dialética, bases da pedagogia política das imagens de Eisenstein**. Revista Lutas Sociais, v. 21, n. 39, 2017, p. 65-66.

futuramente, personagens de estima para o regime soviético eram construídos nesses esquemas de percepção, e essa responsabilidade pedagógica, para Júnior, se exemplifica bem nas produções de Serguei Eisenstein.²⁴⁰

As bases de Eisenstein muito impulsionaram no cinema soviético por volta dos anos 20 e 30, e posteriormente, seu legado chega até as produções atuais, nas montagens, através da força dos conteúdos políticos, nas emoções, gestos coletivos e construção histórica de pensamentos, figuras e sentidos dos acontecimentos representados, “oferecendo ao espectador a oportunidade de tomada de consciência”.²⁴¹ A exposição desses contrastes, empreende um maior entendimento para as configurações da película *A batalha de Sevastopol*, que seguindo os moldes de um cinema base soviético/russo, reforça um compromisso com a bagagem histórica, principalmente de personagens e símbolos do regime. De tal modo, entremeando elementos biográficos, documentais, querelas ficcionais e artísticas, o filme, na figura de Lyudmila Pavlichenko reconstitui uma heroína nacional, que rompe e reforça barreiras de gênero, e reflete os interesses de um cinema em espelho da sua sociedade e valores.

Para ponderar *As espiãs de Churchill* e as suas particularidades cinemáticas, é preciso destacar que embora o filme se debruce sobre um enredo histórico britânico, suas bases produtivas se assentam em um cinema norte-americano — talvez por duas das protagonistas, mesmo servindo e vivendo na Inglaterra terem nacionalidade estadunidense. Quanto ao cinema britânico, historicamente ele foi colocado à margem frente aos demais cinemas europeus, para Mauro Baptista, ele foi o cinema que mais vem abordando questões ligadas ao trabalho, a classe trabalhadora e a alegorias desse tipo para pensar o regional e o local²⁴². Todavia, focalizando a base cinematográfica da película ponderada, apesar do teor norte-americano, ela exprime um viés que se distancia das grandes produções hollywoodianas, por se tratar de um filme independente e majoritariamente desenvolvido por mulheres. Articulando noções de Alfredo Suppia, Lúcio Piedade e Rogério Ferraraz em *O cinema independente americano* (2008), compreende-se como esse tipo de prática produtiva apresenta alternativas, oposição ou outros receios frente a um cinema mais *mainstream*, assim, a produção e às formas de difusão se dão por meios próprios, ancorando-se nos intuítos ideológicos e econômicos da equipe.²⁴³

²⁴⁰ JUNIOR, Natalício Batista. **Cinema e revolução: o construtivismo russo e a montagem dialética, bases da pedagogia política das imagens de Eisenstein**. Revista Lutas Sociais, v. 21, n. 39, 2017, p. 68-69.

²⁴¹ IDEM, p. 70-75.

²⁴² BAPTISTA, Mauro. **O cinema britânico: realismo, classe e televisão pública**. In: BATISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (Orgs.). **Cinema mundial contemporâneo**. Papirus Editora, 2008, p. 82-100.

²⁴³ SUPPIA, Alfredo; PIEDADE, Lúcio; FERRARAZ, Rogério. **O cinema independente americano**. In: BATISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (Orgs.). **Cinema mundial contemporâneo**. Papirus Editora, 2008, p. 261.

Desafiando pré-definições, o cinema independente americano, aqui representado pelo filme exposto acima, segue elementos alternativos e narrativos de uma espécie de *filme de guerrilha*²⁴⁴, por trazer conotações de resistência na fase produtiva e no que se lança ao público, ao trabalhar em nuances desafiadores e ao transpor representações históricas revisadas e críticas sob a Segunda Guerra. Nesse ponto de vista, os autores afirmam que as produções independentes acabam por renovar gêneros fílmicos e por divulgar novas temáticas mediante as suas liberdades criativas²⁴⁵, refletindo interesses próprios de um grupo social em conversação com o ambiente. *As espãs de Churchill* exprimem um ativismo feminino contemporâneo, comprometido com um cinema feminista e vinculado a políticas públicas desde aos elementos norteadores de seu circuito comunicacional e sistema literário, até os contextos sociopolíticos e culturais recriados.

Os tipos de cinema elencados, recriam vivências pautadas “em razão dos variados gostos, hábitos, repertórios e disposições individuais.”²⁴⁶ Forjando essas identidades, se divulgam interna e externamente as discussões sociais e os imaginários dessas sociedades que, na projeção internacional, conseguem ser recebidas apesar de no processo se perderem algumas particularidades regionais. Portanto, os modelos cinematográficos adotados especificam a sociedade que o edifica, de maneira que, cada localidade interpretará as imagens, os símbolos, as músicas e demais recriações de forma própria.²⁴⁷ Pela influência do seu espaço ou dos mediadores do tempo, que ressignificam e alargam os horizontes das experiências cinematográficas. Em um mundo globalizado, as experiências cinemáticas também sistematizam identidades nacionais, histórias políticas e culturais em mecanismos que rompam fronteiras e despertem interesses globais, de modo que, os efeitos socioculturais de cada sociedade, impactam e exprimem novas concepções em outros países.²⁴⁸

Nesses limites fronteiriços, há a possibilidade de reinterpretação do passado. Abrindo esse escopo, por meio de enviesamentos do tempo presente, assimila-se os usos públicos das narrativas históricas impulsionadas pelas imagens em movimento e como essas chegam na sociedade empreendendo expressividades. Delimitar os usos públicos, bem como identificar o tipo de público consumir das fontes desse trabalho é algo que norteia as impressões e posições de

²⁴⁴ SUPPIA, Alfredo; PIEDADE, Lúcio; FERRARAZ, Rogério. **O cinema independente americano**. In: BATISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (Orgs.). **Cinema mundial contemporâneo**. Papirus Editora, 2008, p. 276.

²⁴⁵ **IDEM**, p. 280.

²⁴⁶ BATISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (Orgs.). **Cinema mundial contemporâneo**. Papirus Editora, 2008, p. 18.

²⁴⁷ TELLES, Lucas Travassos. **O cinema alemão contemporâneo e a questão da memória**. Monografia (Bacharelado em Comunicação Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007, p. 19.

²⁴⁸ BATISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (Orgs.). **Cinema mundial contemporâneo**. Papirus Editora, 2008, p. 18.

consciência, porém, também é uma tarefa desafiadora. Inicialmente, alguns desses dados foram apresentados no tópico acima, exemplificando a recepção a partir de bilheterias, de rankings, notas e avaliações. Tais ponderações, foram feitas através de sites auxiliares e, principalmente, das informações disponíveis nas *plataformas IMDb, Letterboxd, Adoro Cinema e Filmow*. Os quatro filmes analisados apresentam boas aceitações, embora nenhum emplaque em avaliações de excelência. Buscando ir além desses dados, e talvez, mesmo que de forma complementar, entender um pouco do que cerca esse público, deve-se começar entendendo que das quatro plataformas duas tem alcance mundial (*IMDb, Letterboxd*) e duas nacional (*Adoro Cinema e Filmow*). Para além do alcance, o impacto e uso desses sites/aplicativos também difere, atualmente, o uso das plataformas *IMDb* e *Letterboxd* superam exponencialmente as outras duas, seja por um maior impacto social e, sobretudo, pela gamificação proposta, que tornam o ambiente mais atrativo, fornecendo inúmeras possibilidades que ultrapassam apenas o ato de colocar um filme na lista ou avalia-lo.

As plataformas apresentam um grande impacto social e cultural no digital, nas mídias e na cinematografia. Elas emplacam tendências e percepções, em especial, propelas pela facilidade do acesso as informações filmicas, como também pela possibilidade interativa com outras pessoas, que indefinem um limite entre “público e privado, amador e profissional, nicho e mainstream”²⁴⁹. Pela expansão oferecida, elas remodelam uma cultura cinematográfica, a popularizam e modernizam, dando acesso e possibilidade crítica para diversas gerações e indivíduos. Não generalizando, mas buscando uma delimitação geral dos perfis que utilizam esses tipos de plataformas digitais, o público, majoritariamente centrado na geração millennial e geração z, possuem de forma predominante de 16 à 35 anos. Quanto a definição de gênero, há a predominância masculina, principalmente do público mais jovem e mais ativo.²⁵⁰ Para melhor exemplifica-los, o *IMDb* atrai predominantemente um público mais profissional, mais crítico, principalmente pela estrutura da plataforma envolver informações mais técnicas. O *Letterboxd*, pela estrutura de rede social atrai um público cinéfilo mais amplo e mais jovem, fornecendo para além das informações técnicas a interação entre os usuários, suas listas, considerações e etc. O *Filmow* se aproxima do *Letterboxd*, porém, com limitações no site com a presença de um público mais ínfimo, centrando-se usuários brasileiros. O *AdoroCinema* se volta para um público geral, englobando profissionais e usuários comuns, todavia, também reservado a um público nacional.

²⁴⁹ TOM SHONE. **Covid was supposed to kill cinema – but did lockdown and gen Z save cinephilia?**. The Guardian, 23 de dezembro de 2024. Disponível em <https://www.theguardian.com/film/2024/dec/23/covid-cinephilia-lockdown-gen-z-cinema?utm_source=chatgpt.com>. Acesso em 10 de maio de 2025.

²⁵⁰ BEM ELLIS. **Beyond the Mainstream: How Letterboxd is Reshaping Film Culture & What Brands Can Learn from This**. Youscan, 27 de abril de 2024. Disponível em <https://youscan.io/blog/how-letterboxd-is-reshaping-film-culture/?utm_source=chatgpt.com>. Acesso em 10 de maio de 2025.

Pela postura mais crítica, o *IMDb* tende a abordagens ideológicas mais neutras ou conservadoras, seguindo mais rigores técnicos. Em contrapartida, refletindo um público mais variado e menos profissional, o *Letterboxd* conta com avaliações mais identitárias e pessoais, seguido também pelo *Filmow*, com um público mais misto e também variado. O *AdoroCinema*, por focalizar informações editoriais mantém as interações também moderadas e seguindo esse nicho mais “técnico” e contido.

Atuando enquanto plataformas formadoras de opinião perante debates casuais, além de remodelar uma cultura cinematográfica, com o recorte aqui proposto, os filmes de cunho histórico e as representações percebidas por esses públicos, reformulam de igual modo o que vem sendo discutido sobre consciências e culturas históricas. A história, incorporada ao cinema, se torna ainda mais móvel. Há, como discutido, uma cultura histórica forjada pré-filmes, pelo entendimento e propósito da sociedade que o produz, e há, pós-filmes, enquanto consumo, uma cultura histórica que os interpreta e absorve aos seus moldes.

Em aplicativos que as interações diárias perfazem os sentidos do sexo masculino, o social se reflete. O patriarcado, as dominações e as violências imbuídas nas relações de gênero se fazem presentes no cotidiano, nas representações das cenas e como não poderia ser de outro modo, se projetam nos imaginários do público e nas suas interações nas redes. Os programas, bem como os streamings, delimitam novos hábitos de consumo, pois, ao possibilitar programações de nichos e mais diversidades, geram tendências e massificações na forma como se compreende o entretenimento e seu impacto no comportamento do consumidor²⁵¹, ou do comportamento no que se consome. Por exemplo, os filmes de ação e de conteúdos de guerra, são gêneros fílmicos que mais despertam um interesse do público masculino, estes, na maioria das vezes sempre estão presentes nas listagens e conteúdos avaliados por homens mais heteronormativos que fazem uso dessas plataformas. Ao fundir o gênero de guerra com uma história de mulheres, a régua utilizada por esses avaliadores se torna mais crítica, talvez advenha daí as avaliações medianas dos filmes estudados. Consequentemente, o olhar masculino sobre o feminino se projeta nas imagens de forma fetichista e estereotipada com mais facilidade, reproduzindo as *tecnologias sexuais*, discutidas no capítulo um²⁵², pela visão de Teresa de Lauretis. Observando esses filmes como espelhos, o espectador o julga por seu subconsciente e experiências, e desvelam percepções do indivíduo e do seu lugar na sociedade.

²⁵¹ ACEVEDO, Claudia Rosa; NAVARRO, Maria Victória. DIGNANI, Pietro Henrico Vidal; CATÃO, Bruno Alves. **As plataformas de streaming e seu impacto no comportamento do consumidor**. Revista Eletrônica de Administração (Online) ISSN: 1679-9127, v. 19, n.2, ed. 37, Jul-Dez, pp. 287-300, 2020.

²⁵² Página 34.

Pontualmente, tendo como base a recepção dos filmes e seus contornos nas plataformas expostas, observa-se que: Em *O leitor*, no *IMDb* as avaliações giram em torno de técnicas de atuação, principalmente da protagonista (Kate Winslet) e debates sobre moralidades e o Holocausto, focalizando mais o contexto histórico e moral do que o protagonismo feminino. No *Letterboxd*, os comentários se voltam de modo predominante a personagem feminina, focando de forma crítica a sua relação com Michael Berg, pelo fator etário, e também opiniões sobre dilemas morais e traumas da trama. Quanto ao *Filmow* e *AdoroCinema*, as considerações são mais singelas, girando em torno de discursos mais neutros e sem grandes polarizações. Seguindo para as *Mães do Terceiro Reich*, em contraste com o filme anterior, pouco se pode observar de falas do público, pois, como já delimitado no tópico anterior, o filme não apresenta um significativo alcance. Desse modo, de modo bem geral, a recepção fica a cargo de curtidas e avaliações em nota. Com *A batalha de Sevastopol* já é possível traçar algumas observações, no *IMDb* o enfoque, geralmente, é atendo as cenas de guerra, ao heroísmo e ao patriotismo, enquanto no *Letterboxd* há variações, de críticas voltadas a estética da guerra e outras ponderando a protagonista e seu caráter simbólico. No *Filmow*, a resistência e a guerrilha feminina denotam valorização, enquanto no *AdoroCinema* se percebe uma baixa cobertura e interação, sem grandes debates críticos e de gênero. Por fim, em *As Espiãs de Churchill*, a avaliação mediana do *IMDb* caracteriza um enfoque geral na espionagem e na guerra. No *Letterboxd*, a perspectiva feminina é recebida de forma positiva, com recepções envoltas em percepções de empoderamento e representatividade. Nos dois últimos sites, a recepção também é média, no *Filmow* o feminino também é focalizado, enquanto no *AdoroCinema*, a narrativa de espionagem é o foco central.

As identidades absorvidas pela plateia, se reconfiguram pedagogicamente em visões femininas e masculinas próprias. Em um mundo digital, os papéis do gênero se remodelam a partir de novas experimentações, e o caráter masculinizante do ambiente virtual mantém ligadas a dominação masculina ocorrida no mundo físico e virtual.²⁵³ Assim, na atualidade, tais sites, fóruns, redes sociais ou outras comunidades estão dominadas por indivíduos categorizados como *RedPill*, *Black Pill*, *alfa*, *beta*, *incel*²⁵⁴, homens predominantemente brancos, jovens, heterossexuais, que perenizam fluxos misóginos em posts, comentários e avaliações que versem sob mulheres, em uma perspectiva antifeminista que promove valorização de uma cultura masculina idealizada e o rechaço de tudo aquilo que se liga ao gosto, performance e existência feminina. Na internet, o anonimato os legitima, por isso se torna dificultoso definir em

²⁵³ SANTOS, André Villela de Souza Lima; SANTOS, Manoel Antônio dos. **Incels e Misoginia On-line em Tempos de Cultura Digital**. Revista Estudos e Pesquisas em Psicologia, Rio de Janeiro, v. 22, n. 03, 2022, p. 1088.

²⁵⁴ IDEM, p. 1085.

porcentagens e exatidão as avaliações que vieram de homens ou de mulheres, já que, a maioria dos usuários não usam nem fotos nem nomes próprios, o que se tem, são estimativas das próprias plataformas, de ponderação demográfica.

Nessa relação, entre tipos de público, streamings e plataformas digitais se entrecruzam uma teoria feminista do cinema permeada por discursos misóginos e por combates de um feminismo de quarta onda, que opera e faz uso diferentemente das mídias e meios digitais no tempo presente como forma de resistência. Os filmes estudados, perpassam as ondas feministas pelas dualidades do tempo, se voltam para narrativas do século XX, imersas em um feminismo de primeira e segunda onda (século XIX ao XX), ligado ao trabalho, ao voto, a emancipação e a produção de conteúdo sobre mulheres, para mais, no presente, conversam com um feminismo de terceira e quarta onda, com novas bagagens e reapropriações do seu tempo, pensando remodelações no movimento frente às novas demandas sociopolíticas. Na era digital, as tecnologias e as representações sobre o feminino interferem e moldam subjetividades, de modo que, as narrativas fílmicas e o que se discute sobre elas, chegam as mulheres e formam percepções sob seus papéis e identidades. Esse processo binarizado e multifacetado, deve ser empreendido como processos de tomadas de consciência e trocas de experiências, mas também, como recurso para que se teçam redes ponderando os enviesamentos entre os sexos que ainda subjugam o feminino.

O cinema e seu empreendimento de diplomacia entre os povos, expressa relações significativas entre os gêneros e a sociedade. A partir desses filmes, e de uma guerra reconstruída sob a ótica do feminino, observa-se como as culturas históricas se remoldam, ou como absorção ou como rechaço. Como o público feminino tende a se identificar, ver como emancipador e revisor, e o masculino, mesmo entendendo o contexto mais pluralizado, tende a ser mais crítico e mais resistente. Porém, em ambos os casos, as temáticas que no capítulo seguinte serão melhor exploradas, levam ao cinema a possibilidade de rompimento com olhares eróticos e sexuais sobre as figuras femininas no cinema, de modo que, as personagens fornecidas para serem observadas se alçam protagonistas, complexas, politizadas ou multifacetadas. Possibilitando uma expressividade que reinterpreta a iconografia do feminino em uma ótica feminista²⁵⁵ por meio de imagens que ligam os indivíduos com a vida cultural e material²⁵⁶, em uma narratividade que

²⁵⁵ MALUF, Sônia Weidner; MELLO, Cecilia Antakly de; PEDRO, Vanessa. **Políticas do olhar: feminismo e cinema em Laura Mulvey**. Revista Estudos Feministas, Florianópolis, 13 (2): 256, maio-agosto/2005, p. 347.

²⁵⁶ LESSA, Rodrigo Oliveira. **A expressividade do indivíduo e da realidade social na imagem do filme**. Revista Fórum Identidades, Itabaiana - Sergipe, Universidade Federal de Sergipe, v. 28, set.-dez, 2018, p. 199.

promove uma “íntima relação entre contar histórias, instituir políticas de narratividade e inquirir o sentido filosófico e histórico da memória e do esquecimento.”²⁵⁷

Essas representações e narrativas interpretativas, fruto dos contextos produtivos aqui expostos, serão melhor exploradas no capítulo a seguir. Todavia, quanto ao presente capítulo, os debates teóricos, metodológicos e as ponderações técnicas e conjunturais das fontes aqui esmiuçadas, elevam o entendimento do Cinema e suas reverberações na História como campos em disputa e espaços de memória, que permeiam a memória e por vezes, são influenciados por ela. Nesse tocante, os dados aqui apresentados refletem como diferentes plataformas podem capturar nuances díspares na recepção do público. A presença de avaliações medianas nas películas selecionadas para análise, sugere que os filmes conseguem dialogar com um público amplo, mesclando atrativos narrativos e estéticos que conquistam tanto admiradores quanto críticos. Por isto, a análise dessas avaliações destaca a relevância das plataformas digitais como ferramentas de disseminação e debate, permitindo-nos compreender melhor o impacto cultural e a aceitação do filme em diferentes contextos.

Portanto, monumentalizar um passado, ou melhor, cinematografar os múltiplos aspectos dele, cria possibilidades de imprimir, de estampar e de recordar sujeitos e fatos silenciados ou historicamente marginalizados. Essas perpetuidades, passíveis de investigação, mostram como o campo cinematográfico se ramifica a partir de muitas mãos. Nesse ínterim, parafraseando bell hooks, isso denota como fazer cinema é mesmo um incrível, e denso, processo colaborativo.²⁵⁸

²⁵⁷ FERREIRA, Marcelo Santana. **Walter Benjamin e a questão das narratividades**. Mnemosine, vol.7, nº 2, 2011, p. 121.

²⁵⁸ hooks, bell. **Cinema vivido: raça, classe e sexo nas telas**. São Paulo: Editora Elefante, 2023, p. 29.

CAPÍTULO III

Relações de Gênero e Segunda Guerra Mundial em plano e sequência: representações filmicas no Tempo Presente

“Um mundo inteiro foi escondido de nós. A guerra delas permaneceu desconhecida... Quero escrever a história dessa guerra. A história das mulheres.”

(Svetlana Aleksievitch)²⁵⁹

O capítulo em questão tem como objetivo analisar comparativamente as películas elegidas. De forma a destacar as representações contemporâneas das relações de gênero em contextos narrativos acerca da Segunda Guerra Mundial, e em regiões como Alemanha, França, União Soviética e Inglaterra. Além disso, busca-se correlacionar, investigar e, no limite, contestar as informações extraídas das fontes, fundamentando-se nos referenciais teóricos, metodológicos e bibliográficos explicitados até aqui.

3.1. Novas faces da Segunda Guerra Mundial na contemporaneidade

Diante do que foi exposto nesse trabalho até então, percebe-se a relação da presente pesquisa com os tempos históricos. Principalmente ao lançar olhares às construções narrativas que os mesclam e exprimem. Consequentemente, atrelado a uma prática historiográfica deste tipo, “não se pode negligenciar a dimensão radiofônica, cinematográfica [...] dessa presença da história do presente.”²⁶⁰

Olhar para a Segunda Guerra Mundial, hoje, implica entender um conflito findado no século XX, mas que ainda transborda no atual século. Seja por meio de questionamentos e estudos realizados, seja por meio de filmes, jogos e livros. De tal modo, ao pontuar as faces contemporâneas dessa conflagração, observa-se lacunas que se enquadram em conceituações de gênero e de poder. Visto que as hierarquizações, as violências e as determinações dos papéis entre os sexos já se faziam presente no momento da guerra, porém, não eram observadas a partir de um olhar gendrado, já que este só foi possibilitado pelos avanços em pesquisas e coletas de fontes feitas posteriormente ao momento histórico mencionado.

²⁵⁹ Escritora e jornalista bielorrussa. O excerto grafado acima foi retirado do livro *A guerra não tem rosto de mulher* (2016), escrito por Svetlana Aleksievitch.

²⁶⁰ CHAUVEAU, Agnès; TÉTART, Philippe. **Questões para a história do presente**. Bauru – SP: EDUSC, ISBN 2-87027-458-0, 1999, p. 18.

Ao fazer isso, epistemologicamente, se interroga a história sobre o leque do presente, “a fim de propor novos dados que aumentarão sua capacidade de explicitação e de sugestão”²⁶¹. Pôr em questão, é observá-la e alocá-la de forma que se conheça o “seu funcionamento e assegurar-se de sua validade - de sua capacidade heurística”.²⁶² À vista disso, nesse trabalho, essas novas facetas aguçam os olhares analíticos, transpondo para o tema da Segunda Guerra uma observação ligada ao feminino e suas correlações com o todo — com os homens, a política e a sociedade. Assim, ao entrever essa conflagração sob a ótica de uma história e de um cinema feminista, se detona um espaço que merece problematização: o *militarismo*. E, principalmente, o questionamento de como esse campo atravessa o feminino e impõe particularidades aos espaços de conflitos armados, que se apresentaram na realidade e que foram recriados nas telas do cinema. De tal modo, compreende-se a existência e a relevância de estudos historiográficos em conversação com os estudos de Defesa das Relações²⁶³ Internacionais que observem os modos como as *casernas*²⁶⁴ alocaram nas mulheres diversos tipos de implicações e coerções.

Refletir sobre essas questões implica considerar que, mesmo com os avanços e maiores inserções femininas em setores profissionais dominados por homens, a *identidade institucional* desses espaços foi e é marcada por masculinidades e heteronormatividades que vão desde a sua formação teórica até os exercícios práticos no dia-a-dia.²⁶⁵ Doravante, embora o contingente militar feminino tenha crescido no contexto global ao longo dos últimos anos, o militarismo continua “amplamente associado ao gênero masculino e, também, posto como espaço substancial ao aparecimento de conteúdos atrelados ao machismo e sexismo no trabalho.”²⁶⁶ Pesquisas de gênero que ampliem os olhares sobre militarismo entrecruzam simbolismos, poderes, costumes, culturas e valores que se expressam na divisão sexual do trabalho, nas imposições díspares aos corpos sexuais e nas hierarquizações de gênero.²⁶⁷ Ademais,

²⁶¹ CHAUVEAU, Agnès; TÉTART, Philippe. **Questões para a história do presente**. Bauru – SP: EDUSC, ISBN 2-87027-458-0, 1999, p. 36.

²⁶² **IDEM**, p. 37.

²⁶³ Estudos que giram em torno da área militar, investigando de proteção e integridades territoriais, como também estudos de segurança e inteligência.

²⁶⁴ A palavra “caserna” tem origem no latim “caserna” e significa “alojamento militar”. No contexto atual, o termo é utilizado para se referir ao ambiente militar, especialmente aos quartéis e às instituições militares em geral. In: GOUVÊA, Emmanuelle Moreira de. **As mulheres nas Forças Armadas: uma análise à luz do feminismo**. Revista Eletrônica, Edição Especial da Comissão de Direito Militar da OABRJ, ISSN: 2526-1223, p. 1.

²⁶⁵ MOREIRA, Rosimeri; SCHACTAE, Andréa Mazurok (Orgs.). **Instituições armadas, gênero e poder: reflexões para transformação**. Guarapuava: Editora UNICENTRO, 2016.

²⁶⁶ SANTOS, Valdir Júnior dos Santos; SCHIRMER, Julia Fagundes Queiroz; ANTLOGA, Carla Sabrina Xavier. **Mulheres no trabalho militar: uma revisão bibliométrica e crítica**. Revista Psicologia e Sociedade, ISSN: 1807-0310, 2024, pp. 3.

²⁶⁷ SANTOS, Valdir Júnior dos Santos; SCHIRMER, Julia Fagundes Queiroz; ANTLOGA, Carla Sabrina Xavier. **Mulheres no trabalho militar: uma revisão bibliométrica e crítica**. Revista Psicologia e Sociedade, ISSN: 1807-0310, 2024, pp. 3-4.

o campo militar pressupõe altos níveis de coesão social e uma consequente unidade entre os(as) integrantes, efetiva através de um certo culto à masculinidade, sendo transformada em uma espécie de capital social das forças armadas. Destarte, estudos apontam que, mesmo a mulher estando presente no universo militar, parece haver uma tentativa de supressão do modo de “ser feminino” nessas organizações, através de um constante rechaço a qualquer repertório comportamental aproximado a este gênero (SANTOS; SCHIRMER; ANTLOGA, 2024, p. 3).

Esses obstáculos acabam por impor ao contingente militar condutas próprias, afetando homens e mulheres que se inserem nas forças armadas em suas variadas atuações e em diversos tempos. Porém, especialmente no que toca às mulheres, as implicações se elevam e requerem personificações de *identidades situadas*²⁶⁸, conforme demandas e pressupostos masculinizantes. O que, na prática, as fazem distorcer características, gostos e potenciais; em um conflito entre o ser-mulher e o ser-soldado, em que é preciso mostrar qualificação para ambos os papéis.²⁶⁹ É pertinente destacar que esses julgamentos são percepções dos homens sobre as mulheres: sobre suas capacidades, seus corpos, suas condutas e valores. De modo que, consciente ou inconscientemente, os homens “não se dispõem a perceber as violências que cometem contra o feminino.”²⁷⁰

Em consequência, atrela-se uma identidade feminina congruente a um ser ordeiro, pacífico, que valoriza primordialmente a vida e o lar. Imbricado ao masculino está à disposição para lidar com guerras e mortes, o que historicamente falando, acaba por invisibilizar a participação feminina e seus papéis em vários conflitos. “As mulheres não seriam compatíveis com a guerra”²⁷¹, ou apenas se inseriam nela em ocasiões atípicas. As afirmações faziam parte da mentalidade das sociedades no século XX. Contudo, não ficaram restritas a esse tempo, já que ainda se perenizam no presente século.

Nesses imaginários, os conflitos continuam acontecendo, como é de praxe na história da humanidade, e embora as mulheres fossem e continuem sendo constantemente afetadas, não são vistas como parte das implicações das conflagrações e da vida militar.²⁷² Mesmo tendo estas se inserido em postos e atuações diretas e indiretas, fato que politizou as relações de gênero na

²⁶⁸ SILVA, Antonio Henrique Lucena; SOARES, Mariana Moreira da Costa. **Mulheres em guerra: um estudo sobre os desafios da petrificação feminina nas Forças Armadas Americanas.** Revista Defesa e Segurança (RDS), ISSN: 2447-9365, V. 5, 2020, p. 72.

²⁶⁹ IDEM, p. 84.

²⁷⁰ BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina.** 19. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2021, p. 106. (Apud: SANTOS, Valdir Júnior dos Santos; SCHIRMER, Julia Fagundes Queiroz; ANTLOGA, Carla Sabrina Xavier. **Mulheres no trabalho militar: uma revisão bibliométrica e crítica.** Revista Psicologia e Sociedade, ISSN: 1807-0310, 2024, p. 9).

²⁷¹ D'ARAUJO, Maria Celina. **Pós-modernidade, sexo e gênero nas Forças Armadas.** Security and Defense Studies Review, Interdisciplinary Journal of the Center for Hemispheric Defense Studies: ISSN: 1533-2535, Vol. 3, N. 1, 2003, pp. 74.

²⁷² SNYDER, R. Claire. **Citizen-soldiers and Manly Warriors, Military Service and Gender in the Civic Republican Tradition,** New York: Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 1999. (Apud: D'ARAUJO, Maria Celina. **Pós-modernidade, sexo e gênero nas Forças Armadas.** Security and Defense Studies Review, Interdisciplinary Journal of the Center for Hemispheric Defense Studies: ISSN: 1533-2535, Vol. 3, N. 1, 2003, pp. 73).

Segunda Guerra, em função da pluralização de papéis empreendidos pela sociedade. Nesses cenários, as definições das atribuições sociais e trabalhistas masculinas e femininas se readaptaram, uma vez que o papel do homem deu espaço a novas performances dos hábitos femininos, seja no lar, como provedoras e chefes de família, seja nas ruas, em novos postos de trabalho, ou nos fronts em defesa da Nação. Estas mulheres — alemãs, italianas, japonesas, francesas, soviéticas, britânicas, norte-americanas e outras — silenciadas nos relatos da guerra, lidaram com profundas modificações nas suas condutas sociais e cotidianas, imbricadas nas ideologias e nos comportamentos política e socialmente impostos a elas.²⁷³

Por efeito das considerações elencadas, entende-se a necessidade de estudar as relações de gênero nesses contextos, principalmente dando um enfoque aos períodos em que as forças armadas começaram a permitir a entrada de mulheres. Historicamente, a Segunda Guerra Mundial se consolidou como o conflito bélico que mais usufruiu do contingente feminino durante e em prol da guerra, no *front* e no *home-front*.²⁷⁴ Em consequência, com o crescimento do número de mulheres em postos no conflito, questões passaram a ser levantadas nos âmbitos sociais e, sobretudo, nos espaços militares. Indagações a respeito da efetividade, da disciplina e das interações sociais geraram o que se entende por *problemas das mulheres*. Com atitudes e olhares hostis, a parcela militar feminina era acusada de distrair os homens, não se doar no mesmo nível físico em exercícios e batalhas, além de sofrer acusações sobre privilégios de tratamento.²⁷⁵ Tal *mecanismo de contraste*²⁷⁶ entre os sexos nas forças armadas, acabou por gerar isolamento social, exclusão de serviços e informações, bem como um sentimento de inferiorização por parte das mulheres. Além disso, convivia-se com constantes violências e assédios, sendo eles de gênero, físicos ou morais.

Essa *cultura masculinizada* se inseriu no imaginário social e, em particular, nas forças armadas, impondo categorizações socialmente construídas nessa esfera de trabalho²⁷⁷. Desse modo, ao aplicar uma leitura atrelada as conceituações de gênero, emerge ao olhar analítico variadas instrumentalizações construídas social e culturalmente. De forma que, a esfera

²⁷³ QUÉTEL, Claude. **As Mulheres na Guerra (1939-1945)**. Laurousse do Brasil: São Paulo, 2009, p. 12.

²⁷⁴ Transmite a ideia de que a guerra se faz de variados tipos de linhas de frente, sendo a luta realizada em casa, nas indústrias e nas batalhas.

²⁷⁵ FENNER, Lorry M. **Either you need these women or you do not: Informing the debate on military service and citizenship. Gender Issues**. [s.l.], v. 16, n. 3, p.5-32, jun. 1998. Springer Science and Business Media LLC. (Apud: SILVA, Antonio Henrique Lucena; SOARES, Mariana Moreira da Costa. **Mulheres em guerra: um estudo sobre os desafios da petrificação feminina nas Forças Armadas Americanas**. Revista Defesa e Segurança (RDS), ISSN: 2447-9365, V. 5, 2020, p. 74).

²⁷⁶ IDEM, p. 84.

²⁷⁷ SILVA, Antonio Henrique Lucena; SOARES, Mariana Moreira da Costa. **Mulheres em guerra: um estudo sobre os desafios da petrificação feminina nas Forças Armadas Americanas**. Revista Defesa e Segurança (RDS), ISSN: 2447-9365, V. 5, 2020, p. 89.

masculina se institui como possuidora do poder, independência, controle emocional e do prestígio, e o que se opõe a isso, é determinado como traço de feminilidade, de um passivismo e fraqueza.²⁷⁸ Estes determinantes nos mostram como a guerra afetou as mulheres e trouxe implicações a longo prazo. Verificar o emaranhado havido entre mulheres, guerra e militarismo clarifica os olhares históricos, e permite também observações mais plurais acerca das representações dessas histórias, o que nesta pesquisa se expressa nos filmes apreciados adiante. Em suma, com suporte nas contextualizações e delimitações necessárias, este estudo vai valer-se das bases dos estudos de gênero para perceber correlações analíticas entre cinema, guerra e gênero. Contudo, uma ressalva que merece destaque é a de que entender as mulheres em espaços militares e de conflitos é uma prática para historicizar, trazer à tona novas leituras e informações que se perdem em relatos históricos. Não havendo o interesse, nem a defesa, em romantizar o comportamento militarista e belicista de mulheres.²⁷⁹

3.2. A dimensão histórica em script: a natureza representacional das relações de gênero

Apesar de não haver um método aceito e aplicado universalmente, analisar uma película demanda o exame pormenorizado da interpretação, descrição, estrutura, composições e a relação do filme a esses componentes. Dessa maneira, como pontua Manuela Penafria, a análise de um filme é uma *tarefa infundável*, na qual elementos textuais, culturais, códigos específicos, conteúdos, poética e bases visuais e sonoras criam um diálogo entre a produção e o analista, a partir das questões por ele levantadas.²⁸⁰ Nas nossas análises nos tópicos seguintes, esses pormenores não objetivam atribuir um juízo de valor, mas ponderar criticamente os conteúdos e temas históricos, entendendo a dimensão observacional que essa tarefa implica. Consequentemente, algumas dessas esferas podem não ser examinadas pelo estudo, que se apropria de bases do audiovisual para empreender uma análise histórica e a resposta de alguns questionamentos específicos.

Assim, traçar um dimensionamento histórico a partir de filmes, vinculado a exames representacionais, engendra a necessidade de perceber simbolismos, usos e significações. É considerar, como determina Roger Chartier, essas significações como múltiplas e móveis, interpeladas pelos gestos, espaços e hábitos de quem as observa ou as leem. A análise fílmica das

²⁷⁸ TICKNER, J. Ann. **Gendering World Politics: Issues and Approaches in the Post–Cold War Era**. Nova York: Columbia University Press, 2001. In: SILVA, Antonio Henrique Lucena; SOARES, Mariana Moreira da Costa. **Mulheres em guerra: um estudo sobre os desafios da petrificação feminina nas Forças Armadas Americanas**. Revista Defesa e Segurança (RDS), ISSN: 2447-9365, V. 5, 2020, p. 71.

²⁷⁹ D'ARAUJO, Maria Celina. **Pós-modernidade, sexo e gênero nas Forças Armadas**. Security and Defense Studies Review, Interdisciplinary Journal of the Center for Hemispheric Defense Studies: ISSN: 1533-2535, Vol. 3, N. 1, 2003, pp. 75-79.

²⁸⁰ PENAFRIA, Manuela. **Análise de filmes: conceitos e metodologias**. VI Congresso SOPCOM, 2009, p. 1-7.

representações de gênero aqui almejadas busca construir os sentidos e perceber estruturas envolvidas nas acepções do que representa ou é representado²⁸¹. Nesse jogo de presenças e ausências, que rearticulam, significam e constroem formas de empreendimentos de poder “pelos indivíduos que, no entanto, regulam (aquém dos pensamentos claros e muitas vezes apesar deles) as representações e as ações”.²⁸²

No que toca ao campo das representações, vejamos outros arquezamentos. Hélène Védérine sugere que representação não existe sem interpretação, ou seja, ela não atua sem um imaginário pensado e expresso²⁸³. Para Sandra Pesavento, em complemento a predileção de Védérine, os sentidos e significados das representações se traduzem nas mais variadas formas, transpondo mentalidades, valores, crenças e imaginários sociais.²⁸⁴ Estas percepções conversam com a ideia de as representações serem a tradução de uma realidade percebida exteriormente, também defendida por Le Goff, que entende o imaginário e as expressões de pensamento manifestadas através de imagens e discursos como mecanismos comprometidos com definições do real.²⁸⁵ Tais ideias mencionadas anteriormente espelham-se em conjunto na visão de Pierre Bourdieu, que caracteriza as manifestações representativas em interesses, bagagens culturais, produtos e manipulações empreendidas por agentes sociais. Portanto, para os autores, o que é enunciado reporta ao explícito, mas também ao não dito e ao ausente. Em um processo que estabelece uma relação simbólica “entre significantes (imagens, palavras) com seus significados (representações, significações)”.²⁸⁶

Por consequência, as acepções apresentadas conversam entre si e expressam a necessidade de um olhar apurado sobre o campo das representações. De modo que as análises empreendidas entendam a necessidade de articulação entre o que é produzido, representado e o seu contexto, já que esses *ideais-imagens*, ao projetarem a realidade, participam da sua existência. Dessa maneira, o real prenuncia, “ao mesmo tempo, concretude e representação”²⁸⁷, e ao se voltar para o passado, este já se apresenta

²⁸¹ CHARTIER, Roger. **O mundo como Representação**. Revista Estudos Avançados 11 (5), 1991, p. 177-184.

²⁸² **IDEM**, p. 188.

²⁸³ VÉDRINE, Hélène. **Les grandes conceptions de L’imaginaire**. Paris, Librairie Général Française, p. 5-6, 1990. (Apud: PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Em busca de uma Outra História: imaginando o imaginário**. Revista Brasileira de História, V. 15, nº 29, São Paulo, 1995, p. 15).

²⁸⁴ PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Em busca de uma Outra História: imaginando o imaginário**. Revista Brasileira de História, V. 15, nº 29, São Paulo, 1995, p. 10-15.

²⁸⁵ GOFF, Le. **L’imaginaire medieval**. (Apud: PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Em busca de uma Outra História: imaginando o imaginário**. Revista Brasileira de História, V. 15, nº 29, São Paulo, 1995, p. 15).

²⁸⁶ BOURDIEU, Pierre. **Ce que parfer veut dire**. Paris, Fayard, 1982, p. 135. (Apud: PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Em busca de uma Outra História: imaginando o imaginário**. Revista Brasileira de História, V. 15, nº 29, São Paulo, 1995, p. 15-16).

²⁸⁷ PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Em busca de uma Outra História: imaginando o imaginário**. Revista Brasileira de História, V. 15, nº 29, São Paulo, 1995, p. 16.

enquanto discurso, uma vez que não é possível restaurar o real já vivido em sua integridade. Nesse sentido, tentar reconstituir o real é reimaginar o imaginado, e caberia indagar se os historiadores, no seu resgate do passado, podem chegar a algo que não seja uma representação (PESAVENTO, 1995, p. 17).

Portanto, ao prescrutar as implicações de gênero nas representações cinematográficas da Segunda Guerra Mundial, empreende-se a premissa de Pesavento e dos demais autores citados. Os quais entendem tais processos representativos como constitutivos de poder e impulsionadores de transformação da realidade, seja nos sentidos, nas ideais, nos imaginários, seja no conhecimento historiográfico que denota os domínios narrados nas telas e fora delas. Isso posto, empreender uma análise de representações históricas denota “uma atividade acima de tudo descritiva”²⁸⁸, que coteja “imagens, os signos e a vida social”²⁸⁹. Lennon Macedo, retomando axiomas de Christian Metz e de sua semiologia, articula a percepção de códigos, teorias e escrita com uma análise de significações, enlaçando os filmes, suas relações formais e a capacidade de impressão da realidade, no qual o fator tempo se projeta ao cinema e a vida social.²⁹⁰ De maneira que:

A relação entre os filmes e a vida social tem como base uma instância tradutória que produz tanto imagem quanto mundo enquanto signos. E a tradução não se dá em via de mão única: o escritor compreende, inclusive, que o mundo faz cinema tanto quanto o cinema faz mundo (MACEDO, 2019, p. 7).

Tal compreensão, para os autores, segue uma *semiologia da culturalização*, adotada por predileções da área ou por contextos, narrativas e direção. Sistemas internos e externos que denotam que “é cena a cena, filme o filme, que os códigos são construídos, criticados, remodelados, desviados”²⁹¹, e que as representações se constroem na aplicabilidade desses e demais escopos. Lembrando, claro, que essas recriações também são produtos, que atendem a um público e um mercado permeado por condições materiais, psicológicas, políticas e culturais dos espectadores e da sociedade, que simbolizam um aceite social e sobretudo econômico.²⁹²

Por assim dizer, “um filme é uma obra artística autónoma”, e, na sua investigação, o entendimento dessa autonomia mostra a indispensabilidade²⁹³. De modo geral, qualquer estudo fílmico focará em demandas informativas e descritivas, buscando enumerar, para além delas, questões suscitadas pelo filme em relação aos elementos particulares decodificados e definidos pelo olhar do analista. Em consequência, essas enumerações externas a narrativa suscita a

²⁸⁸ AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. Armand Colin, Lisboa, 3ª. Edição, 2004, p. 15.

²⁸⁹ MACEDO, Lennon. **Reler Metz: por uma semiologia dos códigos e das escritas fílmicas**. 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Belém – PA, 2019, p. 1.

²⁹⁰ **IDEM**, p. 4-7.

²⁹¹ MACEDO, Lennon. **Reler Metz: por uma semiologia dos códigos e das escritas fílmicas**. 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Belém – PA, 2019, p. 13.

²⁹² AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. Armand Colin, Lisboa, 3ª. Edição, 2004, p. 9.

²⁹³ **IDEM**, p. 10.

necessidade de recorrer a instrumentalizações de conteúdos externos. Neste trabalho, o espaço dado para os instrumentos documentais secundários e exteriores foi feito no capítulo anterior, por meio da análise do *Circuito Comunicacional e Sistema Literário* das fontes elencadas. No presente capítulo, a observação dos elementos fílmicos adquire uma nova aplicabilidade. Neste caso, eles dão lugar a comparações e contestações feitas entre as produções e suas estruturas narrativas e representativas perante a pesquisas e estudos históricos já consolidados sobre o tema, a fim de alcançar uma efetiva observação temática e de conteúdo, pressupondo pretextos assumidos entre criadores, destinatários²⁹⁴ e a historicidade.

Por fim, se percebe que o objetivo do estudo aqui desenvolvido está ancorado nas predileções elencadas a fim de apresentar o papel das representações fílmicas que serão investigadas, bem como o tato necessário para observá-las e reconstruí-las. Assimilando os efeitos objetivos e subjetivos inerentes ao processo de análise representacional, percebendo as estruturas e projeções que expõem um passado no presente. Sendo assim, olhar analiticamente para uma película começa quando se decide “dissociar certos elementos do filme para nos interessarmos mais especialmente por um tal momento, tal imagem ou parte da imagem”²⁹⁵. Doravante, aqui o olhar se volta aos filmes que transpõem relações de gênero e poder em um conflito já findo, mas que continua a se apresentar relevante nas artes, na história e no imaginário social. Partindo dessas asserções, observaremos os limites entre a dimensão histórica e a dimensão representacional caso a caso, de comparação em comparação.

3.2.1. O caso alemão a partir do filme *O leitor* (2008)

O passado continua vivo no presente? O peso da culpa pode gerar conflitos geracionais?²⁹⁶ O que nós, indivíduos do presente, teríamos feito diante de momentos históricos perpetradores de genocídio? Estes e outros questionamentos podem servir de direcionamento ao observarmos o contexto histórico da película *O Leitor* (2008), dirigido por Stephen Daldry²⁹⁷ baseado no livro homônimo (*Der Vorleser*) (1995) do escritor alemão Benhard Schlink. O roteiro adaptado descortina indagações acerca do passado e põe em questionamento dilemas morais e políticos referentes à culpa individual ou coletiva frente ao passado nacional-socialista alemão. O longa, ao mergulhar nos escritos do jurista e escritor alemão Schlink, nascido em 1944, transpõe para

²⁹⁴ AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. Armand Colin, Lisboa, 3ª. Edição, 2004, p. 17-129.

²⁹⁵ **IDEM**, p. 11.

²⁹⁶ A historiadora Beatriz Sarlo, na obra *Tempo Passado: cultura da memória e guinada subjetiva* (2007), discute essas reconstituições históricas de memórias guiadas por momentos históricos traumáticos. Apesar de focalizar ditaduras latino-americanas, principalmente a ditadura argentina, a autora gira em torno da subjetividade entre gerações não apenas como algo íntimo e pessoal, mas como uma manifestação pública e política.

²⁹⁷ As demais informações técnicas, acerca do elenco, equipe, etc. foram apresentadas no segundo capítulo dessa dissertação, nas páginas 69-78.

além de elementos da narrativa ficcional um resgate da memória do próprio autor e de sua geração. Mergulhando em um passado que ainda se faz presente, seja nos assombros, nas batalhas memorialísticas, seja nas diferentes culpas imbuídas de formas dispares aos sujeitos.²⁹⁸

O romance, lançado em língua alemã em 1995 e em 1998 difundido mundialmente, virou um bestseller internacional, muito embora em território alemão o livro seja consumido com bastante reticências, talvez por tratar de um passado que muitos alemães preferam esquecer ou isentar-se. Trabalhando com uma história de amor entre os personagens principais Hanna Schmitz e Michael Berg, o autor aborda o conflito geracional vivenciado pelos alemães. A interrelação expressa o antagonismo entre a chamada *Tätergeneration*, conhecida como a geração de perpetradores, aqueles que viverem a sociedade alemã desde a ascensão do III Reich e os empreendimentos ideológicos, políticos e bélicos perpetrado pelo Nazismo, e a denominada *Nachgeborene*, geração dos nascidos pós Segunda Guerra Mundial, submetidos a lidar com o passado problemático e traumático da nação.²⁹⁹

De tal modo, a partir do dilema alemão conhecido como *Vergangenheitsbewältigung*, que traduzido significa “reconciliação ou superação com o passado”³⁰⁰, a busca pela suplantação e pela ordem são transpostas do livro para o filme, em 2008. Consequentemente, a adaptação gerou ainda mais visibilidade ao romance, e a boa aceitação cinematográfica trouxe consigo críticas negativas à condução da temática que, para muitos, suaviza a responsabilidade dos perpetradores ao atribuir a eles caracteres de vítima. Questões como essas são passíveis à interpretação de cada consumidor, visto que a recepção se dá de forma subjetiva, de modo que há abismos entre *o mundo do texto e o mundo do leitor*, como afirma Paul Ricoeur.

Seguindo tons interrogativos e misteriosos empreendidos por Schlink, Stephen Daldry e sua equipe também convida os espectadores à reflexão.³⁰¹ A trama é desenvolvida em oito marcos temporais — 1955; 1958; 1966; 1976; 1977; 1980; 1988; 1995 — que atuam como *takes* norteadores do relato, direcionando a história contada e as interações dos personagens em cada momento delimitado. O enredo começa seu desenvolvimento no ano de 1995, em Berlim, ao apresentar Michael Berg (*Ralph Fionnes*) em sua vida enquanto homem adulto. Na apresentação da sua rotina, quando Michael se encontra sozinho, a câmera o apresenta em plano fechado,

²⁹⁸ SOUZA, César Martins de; MARTINS, Leonardo; SARAIVA, Luis Junior Costa. **Culpas e traumas no pós-guerra em *O Leitor***. Projeto História: São Paulo, v. 65, Mai-Ago, pp.100-129, 2019.

²⁹⁹ RAMALHEIRA, Ana Maria Pinhão. **A iliteracia moral e política no Terceiro Reich e o trauma da memória do Holocausto na geração do pós-guerra – Der Vorleser [O Leitor] (1995) de Bernhard Schlink**. Revista Forma Breve. Aveiro, n.12, 2015, p. 373.

³⁰⁰ OLIVEIRA, Gabriela Gomes de. **Entre pais e filhos: a questão da culpa pelo passado em Bernhard Schlink**. Revista Contingência - UFRGS, vol. 7, nº. 2 (ISSN: 1980-7589), Ago-Dez, 2019, p. 30.

³⁰¹ RAMALHEIRA, Ana Maria Pinhão. **A iliteracia moral e política no Terceiro Reich e o trauma da memória do Holocausto na geração do pós-guerra – Der Vorleser [O Leitor] (1995) de Bernhard Schlink**. Revista Forma Breve. Aveiro, n.12, 2015, p. 375.

olhando pela janela, perdido em pensamentos que o transbordam em um *flashback* para o passado. A partir desse ponto o filme se desenrola e, numa primeira parte, ocorrida em Neustadt, Alemanha Ocidental, no ano de 1958, foca no despertar da interação do romance vivenciado por Michael Berg (*David Kross*), um jovem de 15 anos, com Hanna Schmitz (*Kate Winslet*), uma mulher de 34.

O caso ganha força no frenesi da intensa atividade sexual do casal. As muitas cenas que mesclam o cotidiano com os encontros amorosos são apresentadas ao espectador, dando espaço de tela para a relação entre um jovem imerso na sua primeira aventura amorosa e uma mulher enigmática e fria. Um ponto importante na narrativa, e na relação afetiva do casal, é o ato da leitura. Hanna, que se mostra desinteressada por vários aspectos da vida de Michael, o questiona e se deslumbra com seus estudos. Nos quadros que intercalam sexo, conversa e leitura se constrói uma relação moldada por pormenores que atravessam o namoro, os indivíduos e a sociedade. Nesse relacionamento, algo que denota estranhamento e atenção é o fator etário dos personagens que, para além de conotações interpessoais de experiência, poder sobre o outro, julgamento social e até mesmo abusos psicológicos e desencadeamento de traumas, se coloca primordialmente como um subtexto norteador que liga os elementos da trama a um dos debates centrais do filme: o dilema geracional a respeito da culpa perante ao Holocausto. O romance termina ocasionado por conflitos de interesses e pelo sumiço de Hanna, que ao receber uma proposta de promoção no trabalho passa a ficar inquieta e desconcertada, como se o anonimato social e profissional a acalmasse, ao passo que se sentir reconhecida despertasse medo. Nesse ínterim, inicia-se a segunda parte da trama, na Escola de Direito de Heidelberg em 1966, com Michael cursando direito e participando de um seminário sobre as indagações do livro *A questão da culpa alemã* (1946) de Karl Jaspers, sob a supervisão do professor Rohl e na companhia de alguns colegas de sala. A obra pontuada no filme foi escrita por um dos filósofos alemães mais influentes do século XX, que vivenciou a ascensão e queda do nacional-socialismo e dedicou parte da sua carreira a ministrar cursos e desenvolver indagações sobre a questão da culpa e da responsabilidade alemã mediante o passado de crimes. Jaspers trouxe à tona a fuga moral de muitos alemães sobre o genocídio, visto que essa consciência implicava alguma responsabilidade. Ademais, considerou necessário que a nação repensasse e debatesse os crimes do nazismo e todos seus desdobramentos³⁰².

Sob esse olhar, desenvolve-se o cerne do roteiro: o julgamento. No qual, Michael, os colegas e o professor vão acompanhar, com o intuito de perceberem na prática os debates

³⁰² TIZZO, Fabiano. **Responsabilidade e culpa alemã: um diálogo entre Hannah Arendt e Karl Jaspers**. Revista Lumen, ISSN: 2447-8717, nº 2, São Paulo, novembro – 2016, p. 32-33.

iniciados em sala. Com esse objetivo em mente, chegam numa audiência conturbada pela imprensa, por tumultos e policiais preocupados com os ativistas contrários e apoiadores das acusadas, evidenciando uma sociedade dividida nesse processo de desnazificação. Com o início da sessão, Michael Berg se sobressalta ao descobrir que, naquele momento, a pessoa acusada no tribunal era Hanna Schimtz. Hanna, uma mulher nascida em 1922, pertencente à geração entre guerras, permeada pelas implicações da derrocada alemã na Primeira Guerra Mundial (1914-1918) e pela ascensão e tomada de poder do nazifascismo (1933). Embora houvesse outras cinco mulheres sendo julgadas, o foco narrativo predomina sobre a figura de Hanna e sua história; porém, essas outras mulheres também são frutos da mesma geração da personagem principal e, acabam por evidenciar como o feminino teve impacto nos rumos da guerra naquela localidade.

Tendo como plano de fundo o tribunal, é importante pensar, mesmo que brevemente, sobre o contexto histórico por trás desse cenário, já que, finda a Segunda Guerra, como pontua Tony Judt, “era importante classificar como crimes as atividades desses últimos regimes e puni-los com o devido rigor”.³⁰³ Em consequência, a fim de julgar os crimes de guerra e seus perpetradores, os Aliados ficaram responsáveis por democratizar, desmilitarizar, descentralizar e desnazificar a sociedade alemã e todas as tensões que se afloravam e multiplicavam nesse panorama.³⁰⁴ Desse modo, uma das medidas empreendidas foram os tribunais, principalmente impulsionados pelos julgamentos realizados em Nuremberg que possibilitou a divulgação e a confirmação das atrocidades cometidas durante o regime nazista. Além disso, reestruturou as abordagens do Direito, sendo preciso que questões morais, éticas e humanas ultrapassassem delimitações legais, visto que o nazismo perverteu a relação entre Estado, legislação e cidadãos.³⁰⁵

Retomando a análise do filme e adentrando na seara das relações de gêneros transpostas na película, a produção focaliza o julgamento feminino. Hanna e as demais mulheres estão sendo acusadas de empreenderem *marchas da morte* em 1944, além de demais violências cometidas como guardas da *SS (Schutzstaffel)*³⁰⁶. É relevante destacar que, mesmo o nacional-socialismo se afirmando um movimento e um regime de homens, as mulheres contribuíram em diversas instâncias para essa “renovação nacional”. Apesar da historiografia ter negligenciado por bastante

³⁰³ JUDT, Tony. **Pós-Guerra: uma História da Europa desde 1945**. Editora Objetiva: Rio de Janeiro. 2011, p. 63.

³⁰⁴ TSUKIMOTO, Cinthia Sayuri. **Entre a desnazificação e a amnésia coletiva**. XXIX Simpósio Nacional de História, julho – 2017, p. 1-2.

³⁰⁵ PEREIRA, Fernanda Linhares. **O Tribunal de Nuremberg: um julgamento singular para o direito internacional (1945-1946)**. Revista Espaço Acadêmico, n. 176, ISSN: 1519-6186, jan-2016, p. 67-69.

³⁰⁶ Tropa de elite do governo nazista, na qual, seus integrantes eram selecionados pela “pureza racial” e pela fidelidade incondicional ao partido. Estudos estimam que aproximadamente cerca de 350 mulheres trabalharam como guardas em campos de concentração durante o regime (LOWER, Wendy. **As Mulheres do Nazismo**. Rocco: Rio de Janeiro, 2014, p. 157).

tempo o estudo referente ao papel das mulheres nesse regime, principalmente o das perpetradoras de violências, as mulheres participaram direta e indiretamente do funcionamento do Terceiro Reich. Em suas indagações, o juiz questiona a Hanna sobre o seu alistamento para a SS em 1943, buscando entender os motivos ligados à sua inserção, já que ela era trabalhadora assalariada na fábrica Siamens. A resposta da personagem nos encaminha para alguns debates interpretativos. Vejamos o diálogo a seguir:

Figura 3: 1º frame — alistamento



Fonte: **O leitor**. Stephen Daldry. Produção de Anthony Minghella e Sydney Pollack. Alemanha/Estados Unidos: Mirage Enterprises, Studio Babelsberg, 2008, 124min. (Fotograma realizado pela autora, equivalente a minutagem 52:28-53:38, indisponível em streamings no momento).

Ao assumir que se alistou por livre e espontânea vontade, visando uma promoção, sem se ater ou se importar com o que esse trabalho implicava, a personagem exprime para o espectador a realidade e o pensamento de muitas mulheres alemãs que, como discute a pesquisadora Gisela Bock, nas mais diversas atribuições, mas nesse caso, especificamente:

As guardas que supervisionavam as mulheres nos campos de concentração eram, na sua maioria, originárias das classes mais baixas ou trabalhadoras e tinham-se oferecido para o serviço com vista a uma ascensão social. Entre todas as ativistas, eram estas que se encontravam mais perto dos centros de operações de extermínio e eram responsáveis pelo seu funcionamento (BOCK, 1991, p. 195).

Isso denota, que para além do quesito ideológico, muitas alemãs, principalmente as de classes mais baixas, realizavam trabalhos visando suprir necessidades econômicas, mesmo que de forma direta isso implicasse em servir os interesses do Estado. A película caracteriza a protagonista como uma mulher que seguiu as diretrizes morais e legais da sua época, seus deveres, seu ofício e uma oportunidade que lhe foi atribuída, pois:

Foi nessa Alemanha, com todas as contendas e inseguranças de incessantes práticas eleitoreiras, inflação disparada e todos os prospectos confusos e estimulantes da

modernidade, que a maioria das mulheres que viriam a participar do projeto genocida de Hitler cresceram e se tornaram adultas” (LOWER, 2014, p. 31).

Hanna, assim como a maioria das mulheres que vivenciaram tal época, fazia parte de um grupo de mulheres jovens, entre 18 e 25 anos de idade, ensinadas a subserviência, com seus direitos emancipatórios negados, e ideologicamente alimentadas por um regime paramilitar que impulsionou o que Wendy Lower viria a chamar de *a geração perdida de mulheres alemãs*.³⁰⁷ Mulheres que, direcionadas aos seus serviços, cumpriam suas jornadas de trabalho. No caso das guardas, durante o desenrolar da conflagração o contingente feminino foi ficando cada vez maior com o recrutamento da Organização de Mulheres do Partido Nazista, visando atender ao aumento de prisioneiras e a aprender e aplicar a violência empreendida pela defesa da superioridade alemã. Consequentemente, esses atos enquadram culpas e responsabilidades a essas figuras, e reduzir os seus atos “por lavagem cerebral não representa a realidade do Holocausto.”³⁰⁸ Essa percepção se mostra no filme, na visão do juiz, dos presentes no julgamento e até nos debates na sala de aula de Michael: a Alemanha e os alemães que empreenderam os crimes deveriam ser responsabilizados, bem como o entendimento de que genocídio também foi empreendido por mulheres.

Mediante ao uso de cortes mesclando a audiência de Hanna e a vida cotidiana de Michael, como também o uso de planos fechados em falas e percepções de ambos o filme continua o enredo. Nega-se a participação das outras guardas, ao mesmo tempo em que se afirma o envolvimento de Hanna. Nesse plano, ao traçar uma observação ancorada em premissas de estudos gênero sobre o tema, o seguinte frame denota alegações.

³⁰⁷ LOWER, Wendy. **As Mulheres do Nazismo**. Rocco: Rio de Janeiro, 2014, p. 27.

³⁰⁸ **IDEM**, p. 27.

Figura 4: 2º frame — mulheres performando



Fonte: **O leitor**. Stephen Daldry. Produção de Anthony Minghella e Sydney Pollack. Alemanha/Estados Unidos: Mirage Enterprises, Studio Babelsberg, 2008, 124min. (Fotograma realizado pela autora, equivalente a minutagem 56:00, indisponível em streamings no momento).

Muitas mulheres que sentaram nos bancos dos réus em tribunais internacionais e regionais no pós-guerra reproduziram nos seus discursos, ou em performances silenciosas, *o mito da mulher apolítica*, apontado também por Wendy Lower. Visando tomar para si estereótipos de gênero que as evidenciassem enquanto dóceis, maternas e incapazes de cometer crimes atrozes. Diante disso, as personagens em cena buscam uma caracterização feminilizada: aparecem bem vestidas, maquiadas, bordando um sapatinho de bebê de tricô, ou assumindo uma postura senil, envelhecida e esquecida, buscando convencer não só a si, mas a sociedade, da inocência diante das acusações. Esse comportamento retratado na película foi empreendido por muitas acusadas no pós-guerra, o que acabou intervindo nas sentenças de inúmeras mulheres. Essas figuras “não viam ou preferiam não ver que às operações de rotina nas organizações governamentais, militares e do Partido Nazista, se somavam ao sistema genocida”³⁰⁹. Nessas tentativas de silenciarem um passado criminoso, para Lower, fica claro como um relativismo moral se refletia na mentalidade de muitas mulheres. E que a apresentação de motivos pessoais, relativizações, exageros, comoção e autoglorificação tinha apelos óbvios: o de mostrar que a violência não era uma característica feminina — pelo menos não da maioria — e dar a esperança de que pelo menos metade da raça

³⁰⁹ LOWER, Wendy. **As Mulheres do Nazismo**. Rocco: Rio de Janeiro, 2014, p. 23.

humana não atende a atrocidades.³¹⁰ Trazendo à tona as ações dessas perpetradoras³¹¹, principalmente com base em um livro de testemunho e no depoimento de duas sobreviventes, o juiz continua a conduzir o julgamento tentando entender se as atitudes dessas personagens se guiavam apenas pelas matrizes do partido ou em algo mais. Doravante, ao indagar se havia o discernimento de que as decisões implicavam nas mortes das prisioneiras, a figura de Hanna denotava em suas falas a exemplificação de uma tese defendida pela filósofa Hannah Arendt, na obra *Eichmann em Jerusalém* (1963): a da *banalidade do mal*.

Figura 5: 3º frame — Banalidade do mal



Fonte: **O leitor**. Stephen Daldry. Produção de Anthony Minghella e Sydney Pollack. Alemanha/Estados Unidos: Mirage Enterprises, Studio Babelsberg, 2008, 124min. (Fotograma realizado pela autora, equivalente a minutagem 57:53-58:23, indisponível em streamings no momento).

³¹⁰ LOWER, Wendy. **As Mulheres do Nazismo**. Rocco: Rio de Janeiro, 2014, p. 172.

³¹¹ “Em estudos sobre o Holocausto, um tipo de perpetrador é o matador burocrático, o assassino de escritório. Ele comete genocídio dando ou transmitindo ordens [...] o assassino de escritório cumpre seu dever oficial. E se convence de que, enquanto ordena a morte de dezenas e de milhares, ele continua decente, civilizado e até inocente do crime” (LOWER, Wendy. **As Mulheres do Nazismo**. Rocco: Rio de Janeiro, 2014, p. 112).

Figura 6: 4º frame — Banalidade do mal



Fonte: **O leitor**. Stephen Daldry. Produção de Anthony Minghella e Sydney Pollack. Alemanha/Estados Unidos: Mirage Enterprises, Studio Babelsberg, 2008, 124min. (Fotograma realizado pela autora, equivalente a minutagem 57:53-58:23, indisponível em streamings no momento).

Nesse discurso, ao afirmar com naturalidade as motivações dos seus atos, mesmo que estes culminassem em resultados atroz, se percebe a *perda de consciência moral* projetada pelo regime totalitário em muitos indivíduos que vivenciaram o projeto de banalização da barbárie, do mal comum. Para Arendt, guiados por uma *ideologia do terror*, uma parcela social vivia seu cotidiano em uma espécie de *atomização social*, devido a normalização do mal banal e da manipulação das massas. Tal domínio, ocasionando *impessoalizações* pela perda da subjetividade³¹², gerava personas como Hanna Schimtz: “indiferentes ao próximo, alheias à alteridade e dispersos em questões supérfluas.”³¹³ Assim, pessoas normais, com filhos, famílias, empregos, gostos seguiam as normas instituídas pelo Estado, se viam como cumpridores da lei, cidadãos de bem, sem posse de uma autonomia intelectual ou:

Desde que fosse bem renumerado e reconhecido por seus esforços profissionais, ele não enxergava, em suas práticas, características vis e imorais. Pode-se dizer, de certa forma, que não havia a intenção primordial de um mal em si, mas a obediência às leis, o prestígio profissional e o progresso na carreira individual (LEITE; MORAES, 2023, p. 7).

De tal modo, por meio da industrialização da morte institucionalizada, na película, Hanna representa indivíduos para além da ficção, constrói a visualização de homens e mulheres alemães que viram o mal como algo rotineiro e a execução como algo automático, os tornando instrumentos e engrenagens “de uma burocracia capaz engendrar atrocidades e violações

³¹² LEITE, Leonardo Delatorre; MORAES, Gerson Leite de. **Desumanização e a banalidade do mal: uma análise a partir da literatura de testemunho de Primo Levi e da narrativa histórica de Hannah Arendt**. Veritas, Revista de Filosofia da PUCRS – Porto Alegre, v. 68, n. 1, jan.-dez, 2023, p. 3-5.

³¹³ **IDEM**, p. 6.

expressas ao princípio da dignidade humana.”³¹⁴ Essa percepção foi estudada por Arendt nos julgamentos pós-guerra, principalmente na figura de Eichmann, o que denota júris como esse expressos no filme trazem à tona culpabilizações e sentenças, mas acima de tudo, reflexões que geram novos estudos e conceituações sobre a Segunda Guerra, o nazismo, a sociedade e as mentalidades. Nesse emaranhado perceptivo, se encontram diversas pessoas que, representadas na figura de Michael Berg, lidaram com os impactos dos fatos históricos não tão longínquos de seus amigos, familiares, da sociedade ou, como expresso no filme, de antigos amores. Sinalizam a significância de justiça de transição, testemunhos, da conscientização e da memória. Esse subtexto é evocado na visita que Michael faz a um campo de concentração, pois, mesmo enviesado pelo seu passado com Hanna, ele recorre a esses espaços de memória para rememorar as vítimas, a violência e o genocídio cometido, entendendo que, mesmo com as relações de cunho pessoal, em prol da justiça e da defesa da memória as culpabilizações precisam ser realizadas.

A dimensão da responsabilidade e da culpa para o tribunal é finalizada pela sentença, na qual as outras cinco acusadas (Rita Beckhart, Karolina Steinhof, Regina Kreutz, Angela Zieber e Andrea Luhmann,) são sentenciadas pela participação e contribuição em trezentos casos de assassinato, que contabilizam 4 anos e 3 meses de prisão. Hanna Schimt tem um veredito diferente: é acusada por assassinato nesses 300 casos, o que a condena à prisão perpétua. Em paralelo à sentença e à reação paralisada da personagem, há um *take* de Michael chorando. Pela sua antiga namorada, pela sentença dura, retratando os sentimentos de familiares, amigos e até mesmo de simpatizantes das acusadas. Um retrato da complexa sociedade alemã e do dimensionamento da culpa cunhado por Karl Jaspers, em que esta se consolida em instâncias do *criminal, político, moral e metafísico*. A criminal julgando os crimes e os ordenamentos jurídicos, o político ponderando os limites entre indivíduos e as interferências do Estado nazi, a moral permeando os questionamentos e o papel de cada pessoa imersa durante e após a guerra, e o metafísico indagando cada um de nós, sobre nossa imparcialidade alegada em distanciamentos territoriais e temporais.

Essas naturezas de culpa são retratadas em todo o filme, até mesmo na terceira parte, iniciada no recorte de Neustadt, em 1976. Esse eixo narrativo acompanha a vida dos personagens anos após a tribuna, e evidencia as marcas do passado no presente. Assim, percorrendo os anos de 1977 até 1980, o longa mostra a eterna ligação entre Michael e Hanna que, mesmo imersa em um afastamento físico, continua viva pelas memórias e pela ligação do ato de leitura. Visto que

³¹⁴ LEITE, Leonardo Delatorre; MORAES, Gerson Leite de. **Desumanização e a banalidade do mal: uma análise a partir da literatura de testemunho de Primo Levi e da narrativa histórica de Hannah Arendt**. Veritas, Revista de Filosofia da PUCRS – Porto Alegre, v. 68, n. 1, jan.-dez, 2023, p. 15.

o protagonista toma a decisão de enviar fitas com gravações dos livros que lia para Hanna no início da trama, acordando ao expectador um outro subtexto da trama: a iliteracia da protagonista. E embora as causas não sejam apresentadas, este fato reflete a realidade de muitas mulheres de classes mais baixas naquela época, em que o acesso à educação era suprimido pela necessidade da sobrevivência, do trabalho. Porém, no que toca a conotação do filme, ela não saber ler nem escrever não se liga apenas a falta de escolaridade, mas lança o peso simbólico de uma espécie de *iliteracia moral*,³¹⁵ de ausência de consciência social e política, que conversa bem com as discussões apresentadas anteriormente sobre a banalização enfrentada por essa geração, bem como sobre o *embotamento afetivo*³¹⁶ vivenciado pela geração seguinte.

Contemplada com a possibilidade da liberdade, Hanna a abdica e comete suicídio. Ato que pode significar arrependimento ou a impossibilidade de lidar frente a sociedade e com o peso da culpa. No fim, a trama apresenta Michael atendendo um pedido da personagem em uma carta, na qual ela o leva a encontrar a sobrevivente depoente no tribunal. O encontro e a conversa de ambos recapitulam muitas das indagações lançadas no decorrer da narrativa sobre responsabilização e a memória, mas também nos leva a perceber na figura daquela mulher também as vítimas. E que “quase todas as histórias sobre o Holocausto deixam de fora metade da população dessa sociedade, como se a história das mulheres acontecesse em algum outro lugar”³¹⁷.

Desse modo, é possível verificar que, ao olhar para as atrocidades cometidas na Alemanha nazista, veremos milhares de mulheres servindo ao Estado e a suas ideologias, principalmente quando se busca denotar que mulheres, enquanto personagens históricas, também são genocidas, cruéis e perpetradoras de crimes. Porém, isso não deve nos deixar de relembrar as milhares de mulheres violentadas e mortas por essas ideologias, de modo que o passado pode gerar indagações e tomadas de consciência, mas para uma parcela ele não se mostra pedagógico, e sim como barbárie, trauma e sofrimento. Consequentemente, esse diálogo entre Michael Berg e Illana Mather, pode simbolizar relações de gênero e poder entre vítimas e perpetradoras. Figurando aquelas que exerceram o poder e aquelas que sentiram na pele as subjugações. Sinalizando uma

³¹⁵ RAMALHEIRA, Ana Maria Pinhão. **A iliteracia moral e política no Terceiro Reich e o trauma da memória do Holocausto na geração do pós-guerra – Der Vorleser [O Leitor] (1995) de Bernhard Schlink.** Revista Forma Breve. Aveiro, n.12, 2015, p. 380.

³¹⁶ Condição caracterizada pela redução ou ausência de respostas emocionais a questionamentos e demais estímulos. Evidenciando uma certa apatia e dificuldade em expressar emoções e percepções. RAMALHEIRA, Ana Maria Pinhão. **A iliteracia moral e política no Terceiro Reich e o trauma da memória do Holocausto na geração do pós-guerra – Der Vorleser [O Leitor] (1995) de Bernhard Schlink.** Revista Forma Breve. Aveiro, n.12, 2015, p. 377.

³¹⁷ LOWER, Wendy. **As Mulheres do Nazismo.** Rocco: Rio de Janeiro, 2014, p. 26.

sociedade imersa num sistema patriarcal, militarista e de guerra que também colocou indivíduos contra indivíduos, e inclusive mulheres contra mulheres.

A partir da história de um garoto que se envolve com uma mulher mais velha, o longa apura questões como memória e responsabilidade moral nos imaginários éticos da sociedade alemã no pós-guerra. Daldry, nessa construção representativa, adere a uma ótica intimista e contemplativa, e através de movimentações e enquadramentos sutis torna público a subjetividade de personagens alocados em planos fechados, direcionando a atenção para os detalhes e as emoções dramáticas transpostas na cena, que no longa perpassam impressões de enigma, medo, reflexão e culpa. Ainda ponderando as escolhas visuais da película, a direção de fotografia feita por Roger Deakins e Chris Menges adota uma paleta de cores que se mescla e transfaz conforme o passar do tempo e a alteração dos sentimentos dos personagens. De modo que, nessa cinematografia, inicialmente, as cenas sexuais e o romance envolvendo os personagens apresenta tons mais quentes, evocando intimidade e desejo. No julgamento e no desvelamento do segredo, as cores adotam uma coloração mais fria, simbolizando a angústia, a culpa da protagonista e o seu distanciamento da sociedade. De modo semelhante, adotando uma sonoridade dramática, realizada por Nico Muhly, os sons minimalistas se aderem aos planos fechados e longos, ao enfoque em espaços vazios, oclusos e até mesmo simétricos, refletindo os afastamentos, abismos do passado e destinos em contraste entre os personagens principais.

Por fim, entre tantas outras produções e debates que problematizaram o tema sempre ancorados nos julgamentos masculinos, essa produção, mesmo guiada por elementos artísticos de *jurisficção*, possibilita o entendimento de que mulheres também foram sentenciadas, julgadas e culpadas pelos crimes cometidos nesse cenário histórico. Desse modo, se coloca em prisma essas personagens ficcionais, e indo além delas, as mulheres históricas. Nessa conjuntura, o filme apresenta um diálogo com o passado e o presente, visto que muitas pesquisas sobre o tema tomam corpo na atualidade, bem como transmite o fato de que muitos desses indivíduos continuaram e continuam sendo julgados(as) e culpados(as) até a contemporaneidade, como é o caso de Irmgard Furchner, uma ex-secretária no campo de concentração de Stutthof levada ao tribunal em 19 de outubro de 2021, acusada pela perpetração de alguns crimes. O que tanto o filme quanto os casos do presente evidenciam é que o ato e a responsabilidade de julgar essas personas não ficou no passado, mesmo que muitos dos acusados, principalmente no que toca as mulheres, tenham passado despercebidas em suas culpas pelas negações e pela difusão do mito da mulher apolítica, que as isentou, na maioria das vezes, da visualização como culpadas. Em suma, *O leitor* transita entre elementos de gênero, do político e de feridas não cicatrizadas pela sociedade alemã.

3.2.2. O caso francês a partir do filme *As mães do Terceiro Reich* (2012);

“Em 1940, Hitler decidiu que a Alsácia pertencia a ele. A região foi anexada. Tivemos que nos tornar alemães da noite para o dia. Foi proibido falar francês ou alsaciano. Vivíamos sob a lei do Reich.”³¹⁸ Com a mesclagem de cenas reais, em preto e branco, da tomada da França pelos nazistas, seguida pela locução do relato citado acima, se inicia o filme *As mães do Terceiro Reich*. O longa, lançado em 2012 com direção de Denis Mallevial, se compromete logo nos primeiros minutos a apresentar ao espectador o contexto histórico da trama, evidenciando os generais, as demais tropas nazistas e Hitler percorrendo pontos turísticos franceses e discursando sobre a anexação da região. Nesses quadros reais, se percebe a ideologia nacional-socialista sendo imposta nos espaços e aos indivíduos, bem como rememora a reincorporação da Alsácia pela Alemanha e a política colaboracionista do Marechal Philippe Pétain, iniciada em Vichy, e difundida para as outras localidades francesas nos anos subsequentes.

O caso francês na Segunda Guerra Mundial nos leva a ponderar sobre a relação entre França e Alemanha. Embora o foco narrativo da produção em questão seja perceber a forma como as mulheres foram incorporadas nesse cenário, ela consegue transpor a possibilidade de observar, através da nuance do feminino, a colaboração de um regime autoritário e repressivo como o do Marechal Pétain, em conformidade ao totalitarismo nazista. Na base da colaboração, visava-se o mantimento do status quo de uma sociedade ancorada na revolução nacional autoritária que, empregando ideologias nazistas e mesclando-as com interesses próprios, almejava o fortalecimento da extrema-direita no país, ancorada em valores como obediência, paternalismo, trabalho e um culto a maternidade e ao conservadorismo sexual; sem esquecer, claro, do expurgo a judeus, comunistas e pessoas envolvidas na resistência.³¹⁹ Seguindo nessa ambientação histórica, o enredo do filme começa a se desenrolar quando findam os enquadramentos em preto e branco e insere-se a coloração que denota o início da narrativa, numa mescla entre realidade e ficção, ou melhor, entre imagens reais e encenadas.

Datando setembro de 1943, o eixo central do telefilme rememora, a partir da história contada a despedidas de jovens francesas, da região da Alsácia, devido a suas convocações pelo RAD (*Reichs Arbeits Dienst – Departamento de Trabalho do Reich*)³²⁰, focalizando em especial

³¹⁸ *As mães do Terceiro Reich*. Denis Mallevial. França: Italice Productions, 2012, 92min. Minutagem da fala: 00:00:44.

³¹⁹ MAZOWER, Mark. *A colaboração. In: O império de Hitler: a Europa sob o domínio nazista*. São Paulo: Companhia das Letras, 1ª ed., 2013, p. 484-485.

³²⁰ Setor de trabalho alemão, criado em agosto de 1935 na Alemanha, de início se destinava a rapazes que pretendiam prestar serviços militares, mas com a eclosão da guerra em 1939 e a necessidade de mão de obra, o setor foi estendido às jovens de 20 anos, assim, o trabalho feminino alemão se tornou rapidamente obrigatório (QUÉTEL, Claude. *As Mulheres na Guerra (1939-1945)*. Laurousse do Brasil: São Paulo, 2009, p. 79).

duas personagens: Alice Fabre (Flore Bonaventura) e Lisette Weiss (Louise Herrero). A narradora do filme, Alice, em muitos momentos intercala passado e presente ao desenvolver a trama, visto que ela se encontra anos à frente dando uma entrevista para a neta de Lisette, uma gestante que demonstra o interesse em conhecer sua história e apresentá-la ao filho, para que ele saiba o que aconteceu. A fala, como também a mescla de temporalidades, traz consigo uma analogia direta ao intuito da produção: rememorar a história de mulheres que participaram do esforço de guerra para as futuras gerações francesas. Esse objetivo é pontuado por Nina Barbier no livro *Malgré-elles*³²¹, homônimo ao filme e lançado nos anos 2000, o qual, a partir de testemunhos reunidos pela autora, busca por fim ao longo silêncio que envolveu a incorporação das alsacianas e mosselenas durante a ocupação e o desenrolar do conflito. A obra em questão foi adaptada para TV francesa em 2012, por Malleval, como forma de continuar difundido essa memória histórica.

Nos momentos iniciais da trama, a narradora continua a comentar o impacto da ocupação alemã na Alsácia, onde nem seus nomes escarpam das acunhas nazistas. Ela própria, Alice Fabre, obrigatoriamente passou a se chamar Alice Faberlich, fato que representa a subjugação dos seus valores, idiomas e costumes. Alice vinha de uma família considerada subversiva pela condição do seu pai, um preso político, por ter oferecido atendimento médico a um paciente inglês; Lisette, de família pró-nazista, via no nacional-socialismo a possibilidade de ascensão do povo francês. A própria participou da *Juventude Hitlerista*³²², como diversos outros meninos e meninas alemãs e das regiões anexadas. A relação entre ambas, conturbada inicialmente e mais afetiva no decorrer da explanação, representa a ambivalência do povo francês, dividido entre resistências clandestinas e colaboracionismos. Na figura das protagonistas e sua inserção ao RAD, elas são levadas para um posto em Werneck, na Bavária, ainda em setembro de 1943, e são recebidas por oficiais fardadas que as apresentam seus aposentos e suas novas rotinas militaristas, seguindo a premissa da diretora do local e dos ideais alemães de que “estão aqui para aprender como servir à sua nação, a grande Alemanha de nosso Führer.”³²³

³²¹ O termo *Malgré-elles* (Apesar delas) faz associação a incorporação feminina frente ao termo *Malgré-nous* (Apesar de nós), usado para se referir a condição masculina dos homens alsacianos e mosselenos convocados ao serviço forçado no exército alemão (*Wehrmacht*) e na SS (BARBIER, Nina. **Malgré-elles: Les Alsaciennes et Mosellènes incorporées de force dans la machine de guerre nazie**. Édition Tallandier, 256pp, 2018).

³²² Nas palavras do historiador Claude Quétel: “Nos países do Eixo, a incorporação militar da juventude se dirigiu também as moças. Na Alemanha nazista, as inscrições das meninas começaram desde a escola primária, com orações tradicionais sendo substituídas por orações ao Führer”. Um exemplo dessas organizações foi a *Juventude Hitlerista*, instituição responsável por treinar adolescentes alemães – e dos países conquistados – de 6 a 18 anos para servirem os interesses nazistas (QUÉTEL, Claude. **As Mulheres na Guerra (1939-1945)**. Laurousse do Brasil: São Paulo, 2009, p. 148).

³²³ **As mães do Terceiro Reich**. Denis Malleval. França: Itaque Productions, 2012, 92min. Minutagem da fala: 00:04:23.

Esse local, assim como a presença de demais jovens e as suas rotinas delimitadas, representam o papel e o tratamento dado ao feminino naquele cenário de guerra. Em cenas nas quais se observa a propaganda e a exaltação ao líder em elementos como saudações, bandeiras, quadros e diálogos, a rotina ginástica e trabalho, exprime-se o lema *Trabalho, Pátria e Família*, em um universo simbólico criado para ditar ideais aos indivíduos, e, aqui em específico, às mulheres que tiveram seus modelos comportamentos modificados e justificados em prol de uma verdadeira feminilidade.³²⁴ A convocação das francesas, majoritariamente de forma forçada, se iniciou no ano de 1941 e cooptou inicialmente solteiras entre vinte e trinta e cinco anos; porém, com o desenrolar da guerra, como apresenta o filme, ampliou-se a convocação para incluir mulheres entre dezoito e quarenta e cinco anos, e até mesmo casadas, mas nunca as mães. De acordo com Hélène Eck, em 1944, estima-se que 44.835 francesas trabalhavam na Alemanha. Das quais, como expõe Nina Barbier, entre 1942-1945, quinze mil eram jovens alsacianas recrutadas a força pelo *Departamento de Trabalho do Reich (Reichsarbeitsdienst, RAD)*, pelo *Serviço Auxiliar de Guerra (Kriegshilfsdienst, KHD)* e pelo *Exército Alemão (Wehrmacht)*.³²⁵

A rotina diária de treinamento é retratada apresentando usos de máscaras de gás, escaladas, carregamento de utensílios e corridas. Todas elas acompanhadas por outras oficiais e mesmo por membros do alto escalão de tropas nazistas, como soldados da SS que, além de conduzirem suas rotinas, vestimentas e ações, “tinham influência sobre os gostos e deleites femininos”³²⁶, através de suas objetificações e estruturas idealizadas no imaginário masculino. Ao observá-las, para além de avaliações do desempenho físico, os soldados comentavam sobre as belezas das jovens e suas preferências perante elas (por meio de falas como: “bela garota”; “prefiro essa”), como se essas mulheres fossem uma mercadoria em exposição para os seus deleites, para os deleites do governo.³²⁷ O empreendimento dessas práticas fazia parte do cotidiano militar de homens e mulheres recrutados para servir ao Reich, e estava ligado a ideologias de exaltação corpórea, simbolizando uma preocupação com a saúde, mas sobretudo com as ordens estéticas do belo, da magreza, do embelezamento da raça. Observemos:

³²⁴ ECK, Hélène. **As mulheres francesas sob o regime de Vichy: mulheres do desastre, cidadãos pelo desastre?** In: **História das Mulheres no Ocidente: século XX**. DUBY, Georges; PERROT, Michele (Orgs.). Porto: Edições Afrontamento, Vol. 5, 1991, p. 244-247.

³²⁵ BARBIER, Nina. **Malgré-elles: Les Alsaciennes et Mosellennes incorporées de force dans la machine de guerre nazie**. Édituer Tallandier, 2018, p. 11.

³²⁶ GOMES, Larissa. **A construção de narrativas de representatividade dos corpos femininos e do empoderamento das mulheres em campanhas esportivas**. Revista Miguel, nº 7, jul/dez, 2022, p. 66.

³²⁷ Minutagem 00:10:30.

Figura 7: 5º frame — treinamento e ginástica



Fonte: **As mães do Terceiro Reich**. Denis Mallevall. França: Italice Productions, 2012, 92min. ((Fotograma realizado pela autora, equivalente a minutagem 00:05:02/00:07:02/00:10:30, disponível no catálogo Prime Vídeo)).

A relação entre política e estética marca diversos contextos históricos. Neste, em específico, como vistos nos frames acima, a perfeição física traduz uma ode aos corpos “ másculos, iguais, entregues a vapores, essências, limpezas e mútuos afagos. São os corpos a serem admirados, desejados: higiênicos, proporcionais, fortes, viris, seriados”.³²⁸ Tais apologias eugênicas, para Alexandre Vaz, na prática significou que, havendo corpos a serem louvados, haveria também corpos a desaparecerem, corpos passíveis de domínio. Os judeus, os deficientes, os presos políticos, os indesejáveis, eram suprimidos. As mulheres selecionadas, cujas ascendências eram valorizadas, possuíam corpos femininos puros racialmente, de origem germânica, de pele clara, olhos claros, cabelos loiros. Corpos robustos, saudáveis, que demonstrassem recato e submissão. Os corpos femininos tidos como “perfeitos” foram usados como ferramentas: eles não as pertenciam, serviam apenas como uma arma para a guerra. De forma específica, os controles corpóreos e suas configurações de gênero nesse cenário serão aprofundados a frente, por meio de caracterizações ocorridas no decorrer da película. Porém, de antemão, note-se que as condutas e as expressões físicas para o regime nazista empreendiam atributos como “viris, masculinos, patriarcais e espasmódicos”³²⁹ na construção de uma unidade

³²⁸ VAZ, Alexandre Fernandez. **Corpo, política, educação do olhar: imagens fascistas em Leni Riefenstahl**. Cad. Cedes, Campinas, v. 40, n. 112, Set.-Dez., 2020, p. 280.

³²⁹ VAZ, Alexandre Fernandez. **Corpo, política, educação do olhar: imagens fascistas em Leni Riefenstahl**. Cad. Cedes, Campinas, v. 40, n. 112, Set.-Dez., 2020, p. 282.

que, nesse contexto, se pautou no sangue e no físico — algo que na sociedade de hoje se traduziria em uma *heteronormatividade*.³³⁰

No transcorrer do enredo, cenas de fortalecimento entre a amizade das protagonistas se apresentam em conversas sobre suas vidas, intimidades, opiniões sobre a guerra, além de mais construções narrativas de suas rotinas no RAD, obrigações e interações com as demais recrutadas. Findo o processo de treinamento, com duração de seis meses, ao invés de retornarem a suas casas, as jovens, ainda que relutantes, passaram a ser empregadas no esforço de guerra. Com falas de encorajamento e patriotismo, como “você agora vão participar do esforço de guerra, para construir a grande Alemanha”³³¹, as oficiais designavam os papéis das mulheres na guerra. Garotas até outrora, passaram aos postos de operadoras de telégrafo, ferroviárias, enfermeiras, babás e empregadas em casas de militares e municionistas em fábricas de bombas e armamentos. Nestas trajetórias visualiza-se a integração das mulheres pelo Estado nazista e o colaboracionismo de Pétain em empreendimentos cívicos e militaristas das mais variadas categorias, nas cidades ou nos campos, de modo tão diverso que “algumas experimentaram a dureza da vida militar e a realidade dos bombardeios, enquanto outras vivenciaram um cotidiano mais banal”.³³² Apesar disso, após a guerra, essas mulheres mobilizadas à força não puderam reivindicar para si o status de trabalhadoras e combatentes, tendo assistido seus esforços se perder nos relatos de uma história sobre homens e escrita por eles.³³³

Nesses cenários, obrigatoriamente, Alice e Lisette são direcionadas para uma fábrica de bombas em Gunzburg, em 1944. A partir deste ponto, o longa retrata a realidade das protagonistas e demais mulheres inseridas nesse efetivo, exprimindo suas rotinas de trabalho, os perigos e acidentes envolvidos nele, as condições de trabalho insalubres, com pressão e abuso de poder por parte dos oficiais responsáveis pelo setor. Em tal momento da trama, é introduzido na história o Major Hugo Steiner, um soldado menos cruel, “mais humano” diante dos demais, que passa a auxiliar especialmente Alice em algumas ocasiões. A inserção do novo personagem e o relacionamento dele com Alice abre margens para uma conciliação e criação de uma relação intensa entre ambos.

³³⁰ VAZ, Alexandre Fernandez. **Corpo, política, educação do olhar: imagens fascistas em Leni Riefenstahl**. Cad. Cedes, Campinas, v. 40, n. 112, Set.-Dez., 2020, p. 285.

³³¹ Minutagem 00:25:00.

³³² No original: “Certaines subirent la dureté de la vie militaire et la réalité des bombardements, d’autres connurent un quotidien plus banal”. GOERG, Odile. **Préface: La fin d’un long silence**. In: BARBIER, Nina. **Malgré-elles: Les Alsaciennes et Mosellennes incorporées de force dans la machine de guerre nazie**. Édituer Tallandier, 2018, p. 14.

³³³ **IDEM**, p. 16.

A acusação em questão é posta em cena para desenrolar o eixo mais emblemático do filme: o envio das protagonistas para uma *Lebensborn* (*fontes de vida*)³³⁴.

Figura 8: 6º frame — Lebensborn



Fonte: **As mães do Terceiro Reich**. Denis Mallevial. França: Italtique Productions, 2012, 92min. ((Fotograma realizado pela autora, equivalente a minutagem 00:49:05, disponível no catálogo Prime Vídeo).

A instituição fazia parte do programa natalista nacional-socialista, implementado desde 1935, que tinha como objetivo multiplicar a descendência ariana a partir de ações atribuídas às mulheres sob o lema “*Mães acima de tudo*”³³⁵. Ao chegarem na maternidade, elas se depararam com crianças de variadas idades, mulheres grávidas, enfermeiras e auxiliares prestando serviço a crianças e gestantes. O lugar, que até então se mostrara inofensivo e distante de violências, despertou em Alice reticências. As personagens principais são apresentadas à diretora do local, que, no primeiro momento, por uma análise superficial das características físicas, comenta: “não quero a morena. Pernas curtas, muito ocidental” se referindo a Alice; sobre Lisette pontuou que “depois de tratada e alimentada, a loura será um bom elemento”. Assim, as características mais arianas de Lisette — branca, loira, magra — lhe atribuem o trabalho de enfermeira, um bom quarto, uma boa alimentação, enquanto a amiga foi relegada à função de empregada do local.

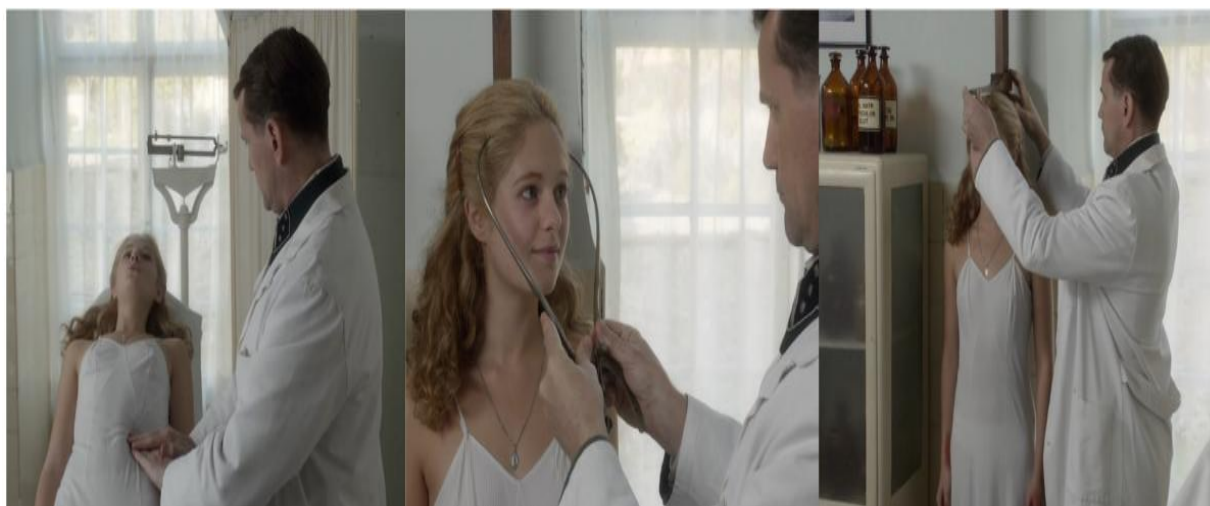
À vista disso, a produção passa a caracterizar as distintas vivências das personagens no mesmo ambiente, bem como reconstitui o papel principal designado às mulheres — alemãs,

³³⁴ Essas “fábricas de crianças perfeitas” existiam na Alemanha e fora dela, sendo incentivadas em locais como França, Holanda, Bélgica e Noruega. (Romain Icard. **Les Pouponnières du IIIe Reich**. 14 de março de 2013. Le Monde. Disponível em <https://www.lemonde.fr/culture/article/2014/03/14/les-pouponnieres-du-iii-e-reich_4380621_3246.html> Acesso em 07 de abril de 2025.

³³⁵ QUÉTEL, Claude. **As Mulheres na Guerra (1939-1945)**. Laurousse do Brasil: São Paulo, 2009, p. 12.

francesas, etc. — vinculadas ao regime, o de *mulher-mãe*, o de *mães do Volk*.³³⁶ Seguindo a perspectiva nazista de centralizar o feminino no quesito maternidade, as personagens são apresentadas ao espaço e são encaminhadas cada uma a suas atribuições: Alice, a de assistência, e Lisette é destinada a um check-up. Segue o frame:

Figura 9: 7º frame — avaliação física



Fonte: *As mães do Terceiro Reich*. Denis Malleval. França: Italice Productions, 2012, 92min. ((Fotograma realizado pela autora, equivalente a minutagem 00:52:39, disponível no catálogo Prime Vídeo).

No episódio, ela recebe atendimento médico, passa por exames e é questionada sobre hereditariedade, sua família e o histórico de doenças desta; além disso, tem a data da última menstruação, sua altura, peso e estrutura corporal analisada e catalogada. Uma etapa essencial nessas instituições de procriação dirigida, já que só recebiam jovens admitidas após esse tipo exame racial, estivessem ou não já grávidas.³³⁷ Ademais, a cena constitui novamente o paralelo entre política e corpo, e nessa instância voltada particularmente a dimensionamentos de relações de poder sobre o gênero feminino, há a necessidade de construção da imagem da mulher sadia e fértil, que fornece seu “ventre” a Alemanha e a uma França regenerada que se apoiam nos ideais de melhoria da raça.³³⁸ A demanda da maternidade era tão central para mantimento da estrutura patriarcal nazista que só havia uma maneira de ser uma boa mulher para o Marechal e para Führer: “gerando filhos, muitos filhos.”³³⁹ Diante disso, *A Liga das Mulheres Nacional-Socialistas* (*Nationalsozialistische Frauenschaft* ou *NS-Frauenschaft*) e a *Sociedade Feminina Alemã* (*Deutsches Frauenwerk* ou *DFW*) utilizaram variados artifícios para encorajarem — ou forçarem,

³³⁶ Mães do povo alemão. MACHADO, Yasmin Trindade. **Mulher, mãe do Reich e a propaganda nazista nas páginas da *NS-Frauenwarte***. Revista Ars Historica, ISSN 2178-244X, nº 22, jul./dez., 2021, p. 44.

³³⁷ QUÉTEL, Claude. *As Mulheres na Guerra (1939-1945)*. Laurousse do Brasil: São Paulo, 2009, p. 13.

³³⁸ *IDEM*, p. 15.

³³⁹ QUÉTEL, Claude. *As Mulheres na Guerra (1939-1945)*. Laurousse do Brasil: São Paulo, 2009, p. 24.

as mulheres a se dedicaram a maternidade e ao matrimônio.³⁴⁰ O encorajamento fazia efeito e predominantemente atuações em relação à maternidade eram vistas no meio feminino como a possibilidade de demonstrar devoção e utilidade ao regime. Tal “honraria” é expressa na fala de duas personagens:

Figura 10: 8º frame — o papel feminino frente ao Reich



Fonte: **As mães do Terceiro Reich**. Denis Mallevial. França: Italice Productions, 2012, 92min. ((Fotograma realizado pela autora, equivalente a minutagem 00:56:04, disponível no catálogo Prime Vídeo).

Os bebês SS eram filhos de membros da SS encorajados pelo governo a gerarem pelo menos quatro filhos, dentro ou fora do casamento. De acordo com Claude Quétel, nasceram nesses empreendimentos aproximadamente 12 mil filhos SS: poucos, se comparado o incentivo do programa, mas um número razoável devido à má reputação desses locais, vistos como haras e reprodutores nacionais por uma parcela da sociedade.³⁴¹ Além das crianças nascidas, os centros recebiam órfãos e crianças recolhidas em regiões conquistadas, como é demonstrado no filme com a chegada de crianças polonesas³⁴² que passaram pelos exames de aprovação racial, e em caso de aceitação, receberam nomes alemães e uma nova vida nos pilares do governo.

Em seguimento, a rotina naquele espaço passa a gerar cada dia mais desconfiança nas protagonistas, que pensam na possibilidade de fuga. Porém, de forma trágica, isso não ocorre

³⁴⁰ United Holocaust Memorial Museum. **Les femmes sous le Troisième Reich**. Disponível em <<https://encyclopedia.ushmm.org/content/fr/article/women-in-the-third-reich>>. Acessado em 07 de abril de 2025.

³⁴¹ QUÉTEL, Claude. **As Mulheres na Guerra (1939-1945)**. Laurousse do Brasil: São Paulo, 2009, p. 13.

³⁴² Minutagem 00:59:21.

antes de Lisette sentir na pele o que almejavam para ela desde o início: uma gravidez. Doravante, a película mostra uma cena sensível, o estupro de Lisette pelo Major Fritzmann, o mesmo que alocou ela e Alice na *Lebensborn*. O quadro, capaz de despertar gatilhos mesmo sem intensa violência gráfica, transmite o sentimento de desespero e abuso sofrido pela vítima, que passa a levar os traumas dessa atrocidade no seu cotidiano e no seu psicológico. O corpo de Lisette é vislumbrado como um corpo-território sob domínio do partido Nazista. Um corpo que é objeto, posse. Fruto do controle social das configurações de gênero³⁴³ que institui sujeições, transformações e aperfeiçoamentos ao corpo feminino, nesse projeto secular de autoridade sobre a corporeidade da mulher, por meio de dominações sexuais, violências, controle de aspectos físicos, da alimentação, das vestimentas e de rituais diários, em esferas observáveis e simbólicas.³⁴⁴ Com o objetivo conquistado, o sexto filho SS do Major Fritzmann se encontra no corpo da personagem, mas não no seu coração. Essa maternidade forçada, fruto de um abuso, denota para ela o fim de seus anseios e paixões enquanto indivíduo. O ato de gerar não desperta honra, e sim repulsa: “há um monstro no meu corpo”, afirma a personagem. E assim ela passa a viver dias de desesperos e surtos em um limbo depressivo.

Apesar da condição de negação de Lisette, ela é “encorajada” pelas outras mulheres, pelas enfermeiras e pelo médico à felicidade: afinal, como diria o Führer, “o trabalho mais nobre da mulher é ser mãe”.³⁴⁵ O comentário fortalece o que vem sendo discutido sobre a maternidade ter sido o emblema central da mulher na sociedade alemã. O trabalho de cuidado, da casa, dos filhos e da nação foram alocados a elas, uma ocupação que deveria ser vista com orgulho, já que, como disse Goebbels, “o filho é um presente da mulher ariana para o Reich”.³⁴⁶ E para muitas mulheres, ele o foi. O ideal de encontrar a “verdadeira feminilidade” e servir ao nacional-socialismo era visto como uma exaltação de si; se manter bela, saudável, seguir as premissas da busca por um *corpo esportivo e corpo fértil*³⁴⁷ exaltava a sua raça, sua ideologia e seu líder. O longa apresenta essas ambivalências, de imposições aceitas por umas e negadas por outras. De condutas seguidas pela massificação ou desempenhadas de maneira forçada e violenta.

³⁴³ BORDO, Susan. “O corpo e a reprodução da feminidade: uma reapropiação feminista de Foucault”. In: JAGGAR, Alison; BORDO, Susan. (Orgs.). *Gênero, corpo, conhecimento*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1988, p. 20.

³⁴⁴ GOMES, Larissa. *A construção de narrativas de representatividade dos corpos femininos e do empoderamento das mulheres em campanhas esportivas*. Revista Miguel, nº 7, jul/dez, 2022, p. 65-66.

³⁴⁵ Minutagem 1:06:30.

³⁴⁶ Discurso “*Deutsches Frauentum*,” Signale der neuen Zeit, 25 ausgewählte Reden von Dr. Joseph Goebbels in Zentralverlag des NSDAP. Munique, 1934, p. 118-126. In: MACHADO, Yasmin Trindade. *Mulher, mãe do Reich e a propaganda nazista nas páginas da Ns-Frauenwarte*. Revista Ars Historica, ISSN 2178-244X, nº 22, jul./dez., 2021, p. 43.

³⁴⁷ QUÉTEL, Claude. *As Mulheres na Guerra (1939-1945)*. Laurousse do Brasil: São Paulo, 2009, p. 13.

Com essas prerrogativas, as mulheres “desempenharam um papel central na comunidade racial alemã ideal (*Volksgemeinschaft*)”³⁴⁸. De maneira que o trabalho feminino foi adquirindo variados contornos do decorrer da conflagração, e essas figuras inicialmente empregadas apenas em um front doméstico, sob o velho lema alemão dos *3K, Küche, Kinder, Kirche* (cozinha, filhos, igreja)³⁴⁹, também foram alçadas a outros tipos de batalhas, físicas e mentais.³⁵⁰ No longa, em um momento oportuno, Lisette e Alice empreendem uma fuga, e com auxílios da vizinhança e do Major Steiner são levadas a um convento, onde ambas são bem recebidas e continuam nele até o bebê nascer, uma menina futuramente batizada de Clémence. Embora a fuga e o parto tenham dado certo, Lisette comete suicídio horas após ter o bebê, de forma a exemplificar o peso que um abuso e uma gravidez fruto do estupro pode causar na mentalidade e na vida de uma mulher. Em consequência, Alice adota a criança com ajuda de Steiner. Casam-se, consolidando a relação fruto de um romance pouco desenvolvido, mostrado em pequenas interações entre ambos no filme, tendo em vista que o foco central da narrativa delimitou as duas personagens e o contexto histórico em que estas se inseriram.

Por fim, combinando novamente o presente com o passado, o telefilme finaliza com uma conversa entre Alice e Steiner idosos, falando com Justine, filha de Clémence, neta de Lisette. O aparecimento de Alice e Steiner já idosos, integrados e amorosos pode também significar uma conciliação das históricas disputas entre França e Alemanha pela Alsácia, como também a busca por uma Europa unificada. Em complemento, de modo a destacar a perenização do passado e dos acontecimentos nas gerações futuras, o trecho entre história e memória conversa diretamente com o objetivo da produção dedicada “a todas as mulheres da Alsácia e Moselle que foram alistadas à força e reconhecidas tão tarde.”³⁵¹ Dialoga com as questões de gênero que se voltavam para pensar o governo de Vichy e a subalternização da mulher, bem como as políticas natalistas e o familismo empregado por esse regime em colaboracionismo com o domínio alemão.³⁵² Ideologias que pressionaram mulheres a assumirem determinados papéis, até mesmo indesejados, ou construíram aceitações e vislumbres.³⁵³ Para mais, intrínseco na objetivação do livro em que

³⁴⁸United Holocaust Memorial Museum. **Les femmes sous le Troisième Reich**. Disponível em <<https://encyclopedia.ushmm.org/content/fr/article/women-in-the-third-reich>>. Acessado em 07 de abril de 2025.

³⁴⁹ QUÉTEL, Claude. **As Mulheres na Guerra (1939-1945)**. Laurousse do Brasil: São Paulo, 2009, p. 13.

³⁵⁰ MACHADO, Yasmin Trindade. **Mulher, mãe do Reich e a propaganda nazista nas páginas da *Ns-Frauenwarte***. Revista Ars Historica, ISSN 2178-244X, nº 22, jul./dez., 2021, p. 49-52.

³⁵¹ Minutagem 1:30:00.

³⁵² Impulsionada por reivindicações contra as políticas natalistas francesas da década de setenta, François Vergès escreve o livro *Le ventre des femmes: Capitalisme, racialisation, féminisme* (2017), discutindo essas políticas de controle reprodutivo. Porém, embora seu enfoque seja em políticas de esterilização e abortos forçados, é relevante ponderar como essas questões natalistas ganharam força nos debates acadêmicos, até mesmo anos após a guerra, denotando o controle sobre os corpos femininos como algo contínuo e ainda perene.

³⁵³ POLLARD, Miranda. **Reign of Virtue: mobilizing gender in Vichy France**. The University of Chicago Press, London, 1998.

se baseia, a produção buscar pôr fim a um longo período de silêncio: manifesta-se no tempo de reconhecimento, trazendo à tona testemunhos de contrapartes femininas que não obtiveram justiça. Justiça pelas mulheres que foram inseridas na máquina de guerra nazista à força e sofreram as duras críticas do pós-guerra, mas não o entendimento das suas reais vivências. Uma compreensão que, a nível local, começou a acontecer em 2008, com o acordo de indenização concedido às *Malgré-elles* (com oitenta anos ou mais), pago pelas autoridades alemãs em compensação moral a incorporações forçadas.³⁵⁴ A construção memorialista ocorreu na França, mas, através do livro e do filme, buscou-se alcançar um debate global, lançar a história e a narrativa dessas mulheres.

Em conclusão, unindo técnicas cinematográficas e enredo rico em contextualizações, o filme faz uso de uma trilha sonora discreta, aproveitando majoritariamente o silêncio. Silêncio que transmite o medo e os desconfortos da trama. Ambientação e o clima de desesperança também se visualiza na fotografia e iluminação, que faz uso predominante de tons frios para imergir o espectador no ambiente repressivo e dramático. As cenas com *close-ups* focalizam o rosto, os sofrimentos físicos e emocionais das protagonistas, se enlaçam com diálogos curtos, diretos, carregados de historicidade, referências e significados. Fazendo uso de elementos diversos para contrastar o aprisionamento, o silenciamento e o controle, a produção adota uma abordagem sobre a Segunda Guerra Mundial pouco explorada no campo audiovisual ao pôr em xeque a perspectiva feminina, selecionando uma região e papéis esquecidos, ou forçados ao esquecimento.

3.2.3. O caso soviético a partir do filme *A batalha de Sevastopol* (2015)

Estima-se que cerca de 1 milhão³⁵⁵ de mulheres serviram nas forças militares soviéticas em papéis variados, das quais pelo menos metade atuou diretamente em combate.³⁵⁶ Tal fato pode até parecer paradoxal, já que mesmo diante de tamanha interação com a Segunda Guerra, os estudos e as produções acerca dessa mobilização feminina se mostram discretos.³⁵⁷ Porém, as combatentes soviéticas estavam nas frentes de batalha e sua massiva inserção difere das

³⁵⁴ BARBIER, Nina. **Malgré-elles: Les Alsaciennes et Mosellennes incorporées de force dans la machine de guerre nazie**. Édituer Tallandier, 2018, p. 14.

³⁵⁵ Segundo Beate Fieseler, M. Michaela Hampf e Jutta Schwarzkopf (2014): “cerca de um milhão de mulheres soviéticas estiveram envolvidas nas forças armadas e 500 mil serviram como soldados. Destas, cerca de 120 mil atuaram em posições de combate – atiradoras, pilotos, condutoras de tanques e como parte da artilharia (FIESELER, Beate; HAMPF, M. Michaela; SCHWARZKOPF, Jutta. “**Gendering combat: Military women's status in Britain, the United States, and the Soviet Union during the Second World War**”. In *Women's Studies International Forum*, v. 47, 2014).

³⁵⁶ BORGES, Giovanna Bem. **Gênero e memória na militarização das mulheres soviéticas**. 2024. 183pp. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista (UNESP), Campus de Marília, 2024, p. 34.

³⁵⁷ QUÉTEL, Claude. **As Mulheres na Guerra (1939-1945)**. Laurousse do Brasil: São Paulo, 2009, p. 88.

reticências que usualmente envolveram mobilizações femininas nas demais nações envolvidas no combate. Esse fator conversa diretamente com a postura do país frente a conflitos, a propaganda e o papel da mulher, considerando que a atuação das russas em conflagrações é comentada desde as Guerras Napoleônicas (1803-1815), Guerra da Criméia (1853-1856), Guerra Russo-Turca (1877-1878), Guerra Russo Japonesa (1904-1905) e a Primeira Guerra Mundial (1914-1918). De tal modo, a laboração das mulheres em combates não é exclusividade da revolução bolchevique, de 1917.³⁵⁸

Conforme pontua Claude Quétel, desde 1925 as soviéticas com idades entre 18 e 45 anos eram condicionadas a um “alistamento militar” para atuarem como oficiais ou soldados simples. No entanto, a partir de 1942, o recrutamento feminino passou a ter caráter obrigatório: o que resultou num número cada vez mais significativo de mulheres integrantes do Exército Vermelho³⁵⁹, assumindo papéis variados como o de cabos, franco-atiradoras, aviadoras³⁶⁰, enfermeiras, sargentos, motoristas, controladoras de tráfego, capitãs, médicas, mecânicas, telefonistas, pilotos, administradoras, instrutoras, criptógrafas, batedoras, *partisans*, fuzileiras e etc., que evidenciaram como “as mulheres soviéticas ocuparam de fato quase todos os postos de combate dos homens”.³⁶¹ Nessa ambientação de encargos múltiplos, destacam-se as atiradoras de elite, jovens inventivas e ágeis na arte de combate ao inimigo. E é esse plano de fundo que o filme *A batalha de Sevastopol* (2015) se compromete em explorar, através de uma narrativa biográfica focalizada na história da sniper Lyudmila Pavlichenko (Yuliya Peresild). Mesmo que a produção delimite no título uma batalha de grande relevância no enredo e na história — o cerco de Sebastopol (1941-1942) — a narrativa fílmica se ancora totalmente na figura da personagem e nas suas vivências, memórias e cronologias, sendo o contexto do cerco apenas um dos planos relevantes na construção da trama. Alguns sites e plataformas³⁶² apresentam o longa com o título de *A Sniper Russa*, o que acaba fazendo mais jus ao enredo que ele empreende. No entanto, cabe questionar: quais as circunstâncias ligadas à tentativa de amplificação da temática através da

³⁵⁸ MELLO, Ana Claudia de Rezende Costa Dutra e. **As mulheres na Segunda Guerra Mundial: uma breve análise sobre as combatentes soviéticas**. Revista Brasileira de História Militar, Rio de Janeiro, ano III, n. 9, dezembro, 2012, p. 75.

³⁵⁹ QUÉTEL, Claude. **As Mulheres na Guerra (1939-1945)**. Laurousse do Brasil: São Paulo, 2009, p. 174.

³⁶⁰ Com relação as aviadoras o papel das mulheres soviéticas foi de destaque, já que, “não menos de três regimentos exclusivamente femininos combateram nas forças aéreas do Exército Vermelho. Algumas delas se tornaram lendas, como é o caso do 588º regimento de bombardeio noturno, que totalizara no fim da guerra 24 mím incursões, e que se tornou especialmente temido pelos alemães. Para aproximarem-se silenciosamente de seus alvos, as pilotas não hesitavam em desligarem os motores dos aviões, manobra particularmente arriscada” e que geravam barulhos estranhos no ar, assim, passaram a ser conhecidas como feiticeiras/bruxas da noite. Para saber mais: ARMENI, Ritanna. **Bruxas da Noite: a história não contada do Regimento Aéreo Feminino Russo durante a Segunda Guerra Mundial**. Seoman Editora, 1ª Ed, 2019.

³⁶¹ QUÉTEL, Claude. **As Mulheres na Guerra (1939-1945)**. Laurousse do Brasil: São Paulo, 2009, p. 176.

³⁶² Como IMDb, Prime Vídeo, Apple TV, Archive e outros.

generalização do título original? Decerto, as recusas ancoradas na insegurança da aceitabilidade, divulgação e rentabilidade de uma produção sobre a guerra e o patriotismo soviético enfatizando apenas uma figura: uma mulher. Uma mulher num cenário de recepção de filmes de guerra, que atrai majoritariamente o público masculino interessado em generais, batalhas e construções masculinizantes desse conflito.

Partindo para a narrativa, o filme inicia com um avião pousando na União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), no ano de 1957. O *take* reconstitui a visita feita por Eleanor Roosevelt a Nikita Khrushchev, durante a Guerra Fria, visando acordos e debates sobre a *desestalinização soviética*.³⁶³ Todavia, a trama focaliza a visita de Eleanor como uma forma de destacar o vínculo criado entre a ex-primeira-dama e Lyudmila. Bem como com o intuito de contar essa história a partir da deixa “eu conhecia essa mulher...”³⁶⁴ e o corte de cena para o ano de 1942, no qual, temos a própria Eleanor recepcionando a delegação soviética enviada aos Estados Unidos, que visava o empreendimento de uma segunda frente de batalha e o angariamento de fundos e visibilidades ao combate ao Eixo. No quadro em discussão, os presentes estão sendo questionados sobre seus feitos, e, mais especificamente, sobre o número de mortes empreendidas, por se tratar de soldados. Ao chegar Pavlichenko, a primeira-dama dos Estados Unidos (EUA) se sobressalta:

Figura 11: 9º frame — saldo de mortes



Fonte: **A batalha de Sevastopol**. Sergey Mokritskiy. Rússia/Ucrânia: 21st Century Fox, 2015, 110min. (Fotograma realizado pela autora, equivalente a minutagem 03:25, disponível no catálogo Looke).

³⁶³ Projeto de documentos de Eleanor Roosevelt (Faculdade Colombiana de Artes e Ciências). Em solo soviético (1957). Disponível em: <<https://erpapers.columbian.gwu.edu/soviet-soil-1957>>. Acesso em 10 de abril de 2025. Mais informações: Tony Judt. **Pós-guerra: uma história da Europa desde 1945**. (Nova York: Penguin Books, 1995); José Chicote. **Eleanor: Os Anos Sozinha**. (Nova York: Smithmark, 1972); ER, "My Day", 2 de julho de 1954, 7 de setembro a 19 de outubro de 1957.

³⁶⁴ Minutagem 02:00.

A cena faz a protagonista rememorar seus feitos e um flashback, recurso bastante utilizado na produção, transporta ela e o espectador até a Universidade de Kiev, em 1937. Eis o ponto de partida para a descrição de sua trajetória. Além disso, o episódio tem um peso simbólico, patriótico, por representar o saldo de mortes vinculados à sniper, razão amplamente divulgada durante a guerra e no pós-guerra pelo peso heroico do ato para os soviéticos e críticos do nazifascismo. Tal empreendimento garantiu a ela a alcunha de *Lady Death* (Dama da morte), além de outros apelidos como “*bolshevik beasts, amazons devoid of femininity and ferocious riflewomen* (bestas bolcheviques, Amazonas desprovidas de feminilidade e fuzileiras ferozes)”³⁶⁵ atrelados diretamente a ela ou a outras atiradoras de elite. No eixo de Kiev, “Lyuda”, como foi apelidada pelos amigos, é apresentada sendo aprovada na Faculdade de História; tem-se exposta a sua interação com a família e os colegas. O pai é um major do *Narodnyy Komissariat Vnutrennikh Del* (NKVD) — *Comissariado do Povo para os Assuntos Internos*, uma organização policial. A mãe, professora de inglês. Uma família de classe média, marcada por uma boa relação com a mãe e uma ligação paternal marcada pelo distanciamento. No que toca aos amigos, a exposição é feita em um momento de lazer, no qual as garotas querem ir ao cinema e a musicais, e os garotos e Lyuda para um clube de tiro. Já nessa construção na trama, busca-se ambientar as preferências e aptidões íntimas da personagem, além dos aspectos militaristas daquela sociedade, em que sair a tarde para um clube de tiros era uma atividade de diversão para os jovens. Consideremos o corte a seguir:

Figura 12: 10º frame — entre o feminino e o militarismo



Fonte: *A batalha de Sevastopol*. Sergey Mokritskiy. Rússia/Ucrânia: 21st Century Fox, 2015, 110min. (Fotograma realizado pela autora, equivalente a minutagem 07:37, disponível no catálogo Looke).

³⁶⁵ MELLO, Ana Claudia de Rezende Costa Dutra e. **As mulheres na Segunda Guerra Mundial: uma breve análise sobre as combatentes soviéticas**. Revista Brasileira de História Militar, Rio de Janeiro, ano III, n. 9, dezembro, 2012, p. 86.

O enquadramento do sapato feminino com os cartuchos de bala no frame denota, num primeiro olhar, a atividade realizada pelo grupo de amigos. Num segundo nível de análise, no entanto, constrói um simbolismo potente/profundo ao trazer uma analogia do feminino e da feminilidade em contraste com a violência e as armas. O quadro traduz a realidade de muitas mulheres em cenários de conflitos. Mas, neste longa, estampa a relação da protagonista com o seu interior e exterior, com seu presente e o seu futuro. Ainda no clube, apesar dos rechaços masculinos que afirmavam que atirar não era um trabalho para garotas — refletindo a concepção de boa parcela da sociedade —, ela se destaca: e essa distinção a faz ser convocada pelo governo para um curso de atiradores com duração de seis meses. A mãe, ao saber disso, não parece contente, e questiona o pai sobre a permissão. Questiona, “ela não é um garoto, por que não a impediu?”. Em resposta, o pai de Lyuda afirma:

Figura 13: 11º frame — o pior para as mulheres



Fonte: **A batalha de Sevastopol**. Sergey Mokritskiy. Rússia/Ucrânia: 21st Century Fox, 2015, 110min. (Fotograma realizado pela autora, equivalente a minutagem 12:39, disponível no catálogo Looke).

A posição do pai de Lyudmila, personagem construído como soldado experiente, exhibe um discernimento das ambiguidades que afetam as mulheres nas guerras. Exemplifica, ainda, a noção defendida por Claude Quétel, de que “as mulheres são as eternas vítimas das guerras”³⁶⁶. Não no sentido de suprimir os seus feitos, mas de que, vendo suas personas conduzidas por noções e hábitos masculinizantes, as figuras femininas sofrem imposições, mudanças na jornada de trabalho, assumem o papel de cuidado de si, dos outros, da nação, além de sofrerem os abusos e as violências de conflagrações que entendem seus corpos como domínio, algo a ser tomado, conquistado. A brutalidade em exercício na guerra concorria para com as mulheres no geral, de todas as nações envolvidas nela, de forma direta ou indireta. Mas nesse contexto, focalizando a

³⁶⁶ QUÉTEL, Claude. **As Mulheres na Guerra (1939-1945)**. Larousse do Brasil: São Paulo, 2009, p. 7.

URSS, o Exército Vermelho foi considerado um dos mais hostis em relação ao gênero feminino, com altos índices de abusos e estupros, inclusive com as próprias soviéticas e combatentes “camaradas”, ainda que para estes casos as cifras sejam menos expressivas.³⁶⁷

Após a conclusão do curso, em 1941, a película continua a evidenciar o cotidiano da personagem, seus estudos, lazer e enlances amorosos, embora estes últimos não muito frutíferos. Nessa ocasião, ela conhece Boris, um médico de boa família e irmão de uma de suas colegas. Na construção desse “romance”, Lyuda se mostra fria, desinteressada, principalmente em relação ao que esperavam dela: casamento, filhos, aptidões domésticas. Durante um dos encontros entre o par e a família de Boris, a guerra eclode. Por meio de uma notícia de rádio tomamos conhecimento do ataque alemão aos soviéticos, o estopim para a entrada do país no conflito em junho de 1941. A partir disso, a postura da protagonista muda. Entre a esfera doméstica e o front o espectador já percebe sua aspiração. Desse arranjo, o filme apresenta algumas cenas da visita da comitiva nos EUA, mas logo se dirige ao contexto principal da trama: o front. Direcionando o observador para o campo de treinamento, dando enfoque sobretudo aos dimensionamentos da presença feminina nesses espaços. Mostra, por exemplo, certos incômodos masculinos: inicialmente retratados em uma cena de treino em que a calcinha de uma combatente fica a mostra e gera um “desconforto” no oficial. Esse quadro orienta o que é apresentado nos minutos seguintes:

Figura 14: 12º frame — pertences e feminilidades suprimidos



Fonte: **A batalha de Sevastopol**. Sergey Mokritskiy. Rússia/Ucrânia: 21st Century Fox, 2015, 110min. (Fotograma realizado pela autora, equivalente a minutagem 31:29/31:43, disponível no catálogo Looke).

³⁶⁷ MELLO, Ana Claudia de Rezende Costa Dutra e. **As mulheres na Segunda Guerra Mundial: uma breve análise sobre as combatentes soviéticas**. Revista Brasileira de História Militar, Rio de Janeiro, ano III, n. 9, dezembro, 2012, p. 80-87.

Tal episódio retrata práticas comuns no meio militarista frente ao gênero feminino, principalmente os embates entre o entendimento de feminilidade e as casernas, como já discutido no tópico 3.1 deste capítulo.³⁶⁸ No contexto soviético, isso pode ser observado no livro *A guerra não tem rosto de mulher* (2016), de Svletlana Aleksiévitch, em várias passagens, principalmente no relato da capitã da força aérea Klávdia Ivánova Térekhova:

As meninas vinham com tranças longas... Com penteados... Eu também usava uma trança em volta da cabeça... Mas como ia lavar? Onde secar? Você tinha acabado de lavar e vinha um alarme, precisava sair correndo. Nossa comandante, Marina Raskova, mandou todas cortarem as tranças. As meninas cortavam e choravam. (...) De dia usávamos botas, e de noite, nem que fosse um pouquinho, calçávamos os sapatos na frente do espelho. Raskova viu, e uns dias depois veio a ordem: devíamos mandar toda a roupa feminina para casa nas remessas (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 99).

A citação apresenta a necessidade, defendida pelo meio militar, de abdicação de tudo aquilo que remetesse a fraquezas. O que, no que se direciona às mulheres na guerra, remete aos seus gostos, particularidades e tudo aquilo entendido como marcadores de feminilidade. A masculinidade incorporada pelo Estado, transmitida em suas variadas instâncias, disseminava um padrão ideal de combatente assentado no masculino, e “as mulheres enquanto sujeitos aparecem como *não-representáveis*”³⁶⁹, como passivas, submissas. Em contrapartida, a imagem da “nova mulher”, deveria estar assentada no arquétipo de heroína masculinizada³⁷⁰, dispensando tudo aquilo que denotasse características vistas como feminilizantes. Ao falarmos de marcadores, seguindo os estudos de gênero, estes podem se apresentar enquanto adereços visuais, como no frame abaixo destacado, caracterizando o vestido, a maquiagem e o penteado como caracteres corpóreos de uma mulher feminina. Entretanto, existem também indicadores que não dizem respeito apenas à aparência, mas acabam por incluir comportamentos, discursos e práticas variadas. Sejam eles de cunho emocional e afetivo, no qual se destacam a empatia, o cuidado e o acolhimento, nas formas de comunicação suaves, de escuta ativa e distanciamento de conflitos diretos. Em adornos culturais e estéticos, envolvendo afeição por temas e posicionamentos associados a significância de feminilidade. Tais significações também podem ser consideradas no seguinte quadro:

³⁶⁸ Páginas 104-108.

³⁶⁹ CARDOSO, Ana Livia Ayres; SILVA, Ríllari Ferreira Castro e. **A Política Externa Soviética na instrumentalização da identidade da mulher na década de 1960 à luz da política dos afetos**. Anais do 7º Seminário de Graduação e Pós-Graduação em Relações Internacionais da Associação Brasileira de Relações Internacionais (ABRI), ISBN 978-85-66399-12-7, 2024, p. 44.

³⁷⁰ **IDEM**, p. 61.

Figura 15: 13º frame — abdicar de ser mulher



Fonte: **A batalha de Sevastopol**. Sergey Mokritskiy. Rússia/Ucrânia: 21st Century Fox, 2015, 110min.
(Fotograma realizado pela autora, equivalente a minutagem 1:35:16, disponível no catálogo Looke).

Em um ato aparentemente inofensivo de tirar o uniforme e usar um vestido presenteado por Eleanor Roosevelt, as hierarquias e dominações de gênero se impõem. Também é possível perceber nesse enquadramento um dos pilares fundamentais de aceitação de mulheres como combatentes: a exigência da abdicção dos atributos de seu gênero, inclusive em uma sociedade defensora de ideais igualitários, como se apresentava, em tese, a URSS. Mesmo que essa visão estivesse relacionada a quesitos generalizantes — de entender o ser mulher apenas ligado a vestuário, a sensibilidades e fragilidades —, para servir a nação, inúmeras mulheres, de forma consciente e inconsciente, adaptaram e deslocaram marcos de feminilidade de modo a torná-los “aceitáveis” e representantes de uma natureza masculina e belicosa.³⁷¹ Tais performances acabam por gerar questionamentos acerca das:

Premissas fundamentalistas na questão do sujeito: ser homem e ser mulher, superando a noção de uma existência dada, determinada, refletindo sobre o caráter constitutivo do

³⁷¹ CARDOSO, Ana Livia Ayres; SILVA, Ríllari Ferreira Castro e. **A Política Externa Soviética na instrumentalização da identidade da mulher na década de 1960 à luz da política dos afetos**. Anais do 7º Seminário de Graduação e Pós-Graduação em Relações Internacionais da Associação Brasileira de Relações Internacionais (ABRI), ISBN 978-85-66399-12-7, 2024, p. 82-84.

sujeito, de sua capacidade de ser, de agir como uma precondição de ser analisada e captada, e, portanto, ressignificada (POSSAS³⁷², 2019, p.54-55. Apud: BORGES, 2024, p. 84).

Diante disso, representando o *ser-homem*, o *ser-mulher* e o *ser-combatente* soviético no prisma daquele contexto histórico, o filme reconstitui os treinamentos de personagens que se tornariam atiradores de elite.

Figura 16: 14º frame — treinamento



Fonte: **A batalha de Sevastopol**. Sergey Mokritskiy. Rússia/Ucrânia: 21st Century Fox, 2015, 110min. (Fotograma realizado pela autora, equivalente a minutagem 30:19, disponível no catálogo Looke).

Mediante reconstituições imagéticas da rotina nos centros de treinamento, do aprimoramento de técnicas como rastejo, camuflagem, observação e tiro ao alvo, se percebe a ocupação das mulheres nesses espaços. A protagonista começa a construir sua *jornada de herói/heroína* — termo que se popularizou no final dos anos 60, em desígnio a narrativas que se centravam na trajetória do personagem principal. Diante desse status, a personagem principal é construída em alguns atos: a começar pela inocência e a busca por sua verdadeira identidade, passando pelo chamado à aventura, ao dever. Em sequência, a inserção em uma nova realidade se mostra desafiadora, com provações que precedem a conquista e, por fim, o retorno para casa, constituído simbolicamente como prêmio. O modelo assinalado é refletido na construção imagética de Pavlichenko, cuja jornada de adversidades e conquistas se exprimem no êxito nos treinamentos e na seleção para a primeira batalha, em 1941, em Odessa.³⁷³

³⁷² POSSAS, Lidia M. V. **O Enigma das Viúvas: vivências e sensibilidades, anos 60-80**. Curitiba: CRV, 2019.

³⁷³ BAHIANA, Ana Maria. **Como ver um filme**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2012, p. 35.

Figura 17: 15º frame — franco-atiradora



Fonte: **A batalha de Sevastopol**. Sergey Mokritskiy. Rússia/Ucrânia: 21st Century Fox, 2015, 110min.
(Fotograma realizado pela autora, equivalente a minutagem 40:04, disponível no catálogo Looke).

No primeiro embate, após estar imersa em trincheiras, ataques aéreos, mortos e feridos, ela percebe o que é realmente a guerra, para além de idealizações e patriotismos. Apesar de mostrar-se abalada em alguns momentos, em Odessa, vivenciando suas primeiras experiências, o sobrenome Pavlichenko começa a ecoar em variados fronts e fora deles. Assim, com um saldo de 73 mortos em combate na sua atuação de estreia, no filme e na vida real, ela se personificou num protagonismo assumido durante a Segunda Guerra, difundido posteriormente. Fazendo uso de uma narrativa não linear através de flashbacks entre a visita aos Estados Unidos e as batalhas, o filme segue apresentando interações, cenas de combate, o dia-a-dia dos pelotões, comitês de guerra e os relacionamentos afetivos da personagem. O seu itinerário sofre modificações após ser atingida por uma bomba em um dos embates, causando traumas que Lyudmila levaria consigo ao longo da vida e a afastando naquele momento dos seus serviços, o que não a agrada. Apesar de muita relutância médica, ela volta aos campos de batalha ainda em 1941, após tamanha insistência. O incidente a levou para Sebastopol, localidade e prélio que dá nome ao filme. Nesse posto, acompanhamos de perto o papel dos snipers na tentativa de conter a ofensiva alemã no território soviético. Em especial, acompanhamos a figura de Pavlichenko e do novo chefe e parceiro Leonid Kitsenko — belas cenas são construídas das paisagens, dos combates, deles trabalhando juntos, dos seus disfarces, das privações de sono, fome e diversos dimensionamentos que acabam apresentando a sólida parceria de trabalho e também amorosa, que mais uma vez é interrompida pelas fatalidades da guerra. Após mais este inconveniente, a personagem se abate

ainda mais. Em consequência do acidente e de outros subtextos apresentados, percebe-se como a figura da personagem estava intrinsecamente imersa na propaganda. Se nos Estados Unidos ela foi convidada a fazer discursos, estampar cigarros, aparecer em revistas e ser inspiração para a criação³⁷⁴ da canção *Miss Pavlichenko*, de Woody Guthrie³⁷⁵, na União Soviética sua imagem era símbolo e referência heroica perante aos alemães. Isso se projeta na seguinte cena:

Figura 18: 16º frame — propaganda



Fonte: **A batalha de Sevastopol**. Sergey Mokritskiy. Rússia/Ucrânia: 21st Century Fox, 2015, 110min. (Fotograma realizado pela autora, equivalente a minutagem 1:39:34, disponível no catálogo Looke).

Após ser atingida em combate e ter perdido seu companheiro, Lyuda sofre com as feridas físicas e psicológicas da sua realidade. Fragilizada, não tem direito ao sofrimento e ao luto, pois Lyudmila Plavichenko, o terror dos nazistas, tem que se manter de pé em nome de sua nação, pelos objetivos da pátria para com ela. De tal modo, para pôr fim aos boatos de que ela havia sido assassinada no front, o general a fotografa. Afirma que “Pavlichenko já não é apenas uma combatente. É um símbolo, e os símbolos não são desativados.”³⁷⁶ Este imaginário vai de encontro com muitos debates sobre os mitos e as lendas intrínsecos à figura dessa personagem: ora, que ela existiu é um fato, mas durante a guerra e após seu fim, a narrativa de feitos atribuídos

³⁷⁴ Minutagem 1:27:49/1:28:49.

³⁷⁵ Youtube. **Miss Pavlichenko - Woody Guthrie - 1946**. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=P6fRlwfvcvlc&ab_channel=renatoara%C3%BAjo>. Acesso em 10 de abril de 2025.

³⁷⁶ Minutagem 1:39:34.

a Lyuda continuaram a gerar questionamentos. Apontava-se a ambiguidade do que realmente aconteceu e do que foi intensificado pela propaganda, visto que

Havia um interesse em se diferenciar radicalmente do inimigo nazifascista e isso incluía ilustrar quão livres e avançadas eram as condições sociais da União Soviética ao utilizar pilotas e snipers como rosto da propaganda de guerra, como foi o caso da franco-atiradora Lyudmila Pavlichenko, enviada à Casa Branca em 1942 para uma visita pública, se tornando a primeira cidadã soviética a ser recebida pelo presidente dos Estados Unidos, Franklin Roosevelt, e convidada pela primeira dama Eleanor Roosevelt a fazer uma turnê pelos Estados Unidos contando suas experiências de guerra. (BORGES, 2024, p. 64-65).

Não se negam as habilidades de Pavlichenko, a ressalva feita é de que se questionam até que ponto elas foram fruto dos recursos propagandísticos do seu tempo. Até porque as figuras femininas em destaque foram utilizadas no decorrer da conflagração como forma de incentivar outras mulheres a se alistarem e seguirem os mesmos passos. Com as mulheres, o governo buscava assumir uma boa imagem ao valorizar o feminino e se mostrar comprometido com a igualdade de gênero.³⁷⁷ Em relação à protagonista, como representa o filme, seu papel era claro: alcançar visibilidades mundiais e promover a propaganda, a ideologia e o Exército Vermelho, angariando apoio para o conflito e para objetivos políticos futuros. Isso se observa no discurso por ela proferido em Chicago, em 1942, recriado no filme.³⁷⁸

Figura 19: 17º frame — a representação e o real



Fonte: **A batalha de Sevastopol**. Sergey Mokritskiy. Rússia/Ucrânia: 21st Century Fox, 2015, 110min. (Fotograma realizado pela autora, equivalente a minutagem 1:51:57, disponível no catálogo Looke). Youtube. **Lyudmila Pavlichenko speech**. Disponível em (Fotograma realizado pela autora, equivalente a minutagem 0:39). Acesso 10 de abril de 2025.

³⁷⁷ FERNANDES, Aline Vieira. **A guerra tem “cheiro de homem”, mas pode ter “rosto de mulher”: as representações do feminino na Segunda Guerra Mundial em uma História das Mulheres no Exército Vermelho**. 2023. 82pp. Monografia (Graduação em História) – Universidade Federal de Campina Grande, Cajazeiras – PB, 2023, p. 24.

³⁷⁸ Youtube. **Lyudmila Pavlichenko speech**. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=UYkiWzY9wD0&t=2s&ab_channel=ClaudioV>. Acesso 10 de abril de 2025.

No último arco atuante de Pavlichenko, tem-se o duelo com um sniper alemão, no qual ela mais uma vez alcança a vitória. Por fim, cheia de feridas e traumas, ela deixa Sevastopol antes do rendimento soviético e da ocupação do porto pelos nazistas, após aproximadamente 250 dias de ofensivas, bombardeios e resistências. Caminhando para o fechamento, a película retorna a 1957, momento em que Eleanor Roosevelt conta como conheceu essa figura que “venceu todas as suas guerras, como um soldado, como uma diplomata e como uma mulher”.³⁷⁹ A mulher emblemática, condecorada com a medalha de mais alto grau de Herói da União Soviética, deixou os fronts após o cerco de Sevastopol, mas seguiu contribuindo com a guerra na posição de instrutora numa escola para franco-atiradores. O filme se encerra com Lyuda, seu filho e Eleanor em 1957 em uma ópera.

É perceptível que a produção intercala elementos reais e ficcionais na construção do enredo, comprometendo-se, como um filme de natureza histórica, em narrar uma história verídica através do cunho biográfico. Mas fazendo o uso de liberdades poéticas para trazer à trama elementos que prendam mais o público, que o convença, e que sejam fiéis a alguns pressupostos locais; ou, até mesmo, o que industrialmente o torne mais emocionante, mais rentável. Um desses aspectos é a reconstrução narrativa dos relacionamentos amorosos, bastante apresentados no entrecho, e em especial a relação com Boris, personagem fictício que no longa permeia a vida de Lyuda em diversas situações relevantes. Independentemente de ele não ter existido na vida real, acredita-se que ele faça referência a Aleksei Pavlichenko, com quem ela se casou em 1932 e teve um filho em 1936. Porém, o relacionamento teria acabado antes da guerra. Além dele, se apresentam também os enlances amorosos com o capitão Makarov e o sniper Leonid Kitsenko, estes sem referências a sujeitos reais. As escolhas de ocultar o matrimônio e a maternidade anterior à conflagração parecem formas de mascarar o lado mãe e esposa de Lyudmila. A narrativa do filme encontra-se com a ideologia militar soviética: se encontram na ideia de que, para ser um grande soldado, os elementos feminilizantes precisam ser controlados. Outro fator não esclarecido no filme é sobre o sobrenome da personagem, visto que ela o adquire a partir do casamento, pois seu nome de batismo era Lyudmila Mikhailovna Belova. Os sucessivos romances também se parecem com escolhas comerciais de inserir na produção algo que cativa o público, já que relações amorosas interrompidas pela guerra são enredos bastante clichês e comerciais no meio cinematográfico.

³⁷⁹ Minutagem 1:53:54.

De todo modo, existem muitas ambivalências na figura de Lyudmila Pavlichenko³⁸⁰, tanto na sua história real quanto nas adaptações que a carregam. Todavia, resgatando sua pessoa, o filme transmite ao espectador uma guerra protagonizada por mulheres. Através da biografia da protagonista, consegue entrelaçar cinema e história, apresentando efeitos visuais bem-feitos, a reconstituição de cenários excelentes que, utilizando uma fotografia acinzentada e fria, reforça o clima de incerteza e medo envoltos em conflitos. As cenas ternas e nostálgicas assumem, em contraste às cenas do *front*, uma saturação mais quente, criando visualmente as alterações entre a guerra e a ausência dela. Com planos sequenciais de cenas de batalhas, se imerge quem o assiste e se transmite a tensão e urgência de sobrevivência nesses cenários. Deste modo, com uma narrativa não linear, marcada pelos cortes temporais, a feminilidade em tempos de guerra se projeta nas telas, debatendo arquétipos femininos e o peso simbólico desses papéis de gênero.

Não obstante, mesmo com o papel feminino de destaque frente à sociedade soviética da época, é importante ponderar que a questão da mulher nesse ambiente também é marcada por fortes contradições. Mesmo o governo soviético tendo sido pioneiro a assegurar cidadania plena às mulheres e a organizar a sociedade em divisões de classe, e não de gênero³⁸¹, as estruturas patriarcais se mantiveram em suas organizações e pensamentos. Em conformidade, *a mulher trabalhadora, a mulher emancipada e camarada*³⁸², influenciada por pressupostos posteriores à Revolução Russa e por ideais marxistas e leninistas, além de assumir espaços antes negados, também tomou para si a sobrecarga da “emancipação”. De forma que, mesmo inserida em novos ambientes políticos e profissionais, “as inclinações naturais” deveriam continuar em performance: até feministas como Alexandra Kollontai, visavam a inserção feminina no âmbito público, mas não desmedia as jornadas do privado. Assim, além de prover a nação, as mulheres soviéticas foram incentivadas a cuidar dos seus esposos, casas e filhos. A cuidar, a educar, a si e aos outros, gerando jornadas duplas e triplas que não as libertaram de forma plena, mas que passaram a aprisioná-las em novas instâncias.

Ao olhar por esse prisma, percebe-se que a guerra chegou e as mulheres estiveram lá. As soviéticas, numa tentativa de se destacarem perante as reticências globais, assumiram postos até então impensados para o gênero feminino. E apesar de terem se provado eficazes, lidaram com desmerecimento e apagamento durante e após o conflito, já que antes do fim do conflito os

³⁸⁰ Para saber mais: PAVLICHENKO, Lyudmila. **Lady Death: the memoirs of Stalin's Sniper**. Greenhill Books, 2018.

³⁸¹ BORGES, Giovanna Bem. **Gênero e memória na militarização das mulheres soviéticas**. 2024. 183pp. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista (UNESP), Campus de Marília, 2024, p. 56.

³⁸² **IDEM**, p. 47.

regimentos e os batalhões femininos foram desmobilizados³⁸³. A partir daí, teve início as tentativas de desmilitarizar as personagens, de ocultar seus feitos dos livros, dos filmes, da história. De impulsionar suas feminilidades, de guiá-las ao aceitamento masculino, a políticas pró-natalistas, pois agora não mais se almejavam seus feitos em batalhas, mas os seus papéis maternos, nos lares e para com a Nação; em um protótipo feminino soviético de avanço e regresso, de conquistas consolidadas e desmedidas, de protagonismo e apagamento, em “um modelo contestável e contestado”.³⁸⁴

3.2.4. O caso britânico a partir do filme *As espiãs de Churchill* (2019)

Com a tomada da França e de outros países vizinhos pela Alemanha, em 1940, a Grã-Bretanha se viu isolada e sob constante pressão e ameaça na conflagração que se desenrolava. Como se esperava, diante desse cenário, o governo britânico mobilizou diversos setores principais e completivos visando conter a máquina de guerra nazista e suas investidas. Dos variados empreendimentos, os que obtiveram mais destaque foram ligados aos Serviços de Inteligência. Nessa espécie de guerra secreta efetivada pelo então primeiro-ministro inglês Winston Churchill, algumas mulheres foram guiadas a empreendimentos que influenciaram esta conjuntura.

Sob essa contextualização histórica se ancora o filme *As espiãs de Churchill* (2019) que, por meio da transposição de elementos biográficos, reconstrói a história real da convocação feminina para o esforço de guerra britânico na Segunda Guerra Mundial, dando enfoque, como o próprio nome já sugere, às espiãs. Partindo desse pressuposto, se faz necessário pontuar que desde o ano de 1938, 17 mil mulheres já atuavam no *Serviço Territorial Auxiliar* (*Auxiliary Territorial Service* — *ATS*)³⁸⁵, e em 1940 as britânicas já se voluntariavam em setores militares mais auxiliares ao conflito, mesmo a pré-disposição despertasse receio frente à vida doméstica e à maternidade.³⁸⁶ A partir de 1941, por não haver voluntárias suficientes, se instituiu o recrutamento. O que se inicia com mulheres solteiras entre 20 e 30 anos, logo se expande para

³⁸³ BORGES, Giovanna Bem. **Gênero e memória na militarização das mulheres soviéticas**. 2024. 183pp. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista (UNESP), Campus de Marília, 2024, p. 114.

³⁸⁴ NAVAILH, Françoise. **O modelo soviético**. In: **História das Mulheres no Ocidente: século XX**. DUBY, Georges; PERROT, Michele (Orgs.). Porto: Edições Afrontamento, Vol. 5, 1991, p. 279-303.

³⁸⁵ QUÉTEL, Claude. **As Mulheres na Guerra (1939-1945)**. Laurousse do Brasil: São Paulo, 2009, p. 138.

³⁸⁶ Essa visão, estava ligada a preocupação de que “retirar as mulheres de suas casas ainda não era uma ação cômoda e o governo não saberia quais seriam suas consequências mais tardias. O importante era que a economia do país não entrasse em colapso e fadidamente as mulheres foram chamadas para colaboração.” In: MELLO, Ana Claudia de Rezende Costa Dutra e. **As mulheres de Churchill: análise da participação feminina na Marinha e Aeronáutica Britânicas durante a Segunda Guerra Mundial**. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), 2015, p. 53.

todas aquelas com idade entre 18 e 50 anos, que serviriam em categorias como defesa civil, empregos civis e auxílio nos exércitos.³⁸⁷

Os dados apontam que, nos anos iniciais da guerra, “cerca de 530 mil mulheres mobilizaram-se” ou foram recrutadas a causa britânica, e entre estas estavam elas: Vera Atkins (Stana Katic), Virginia Hall (Sarah Megam Tomas, que além roteirista atuou como atriz no filme) e Noor Ynayat (Radhika Apte), as protagonistas do longa-metragem.

Figura 20: 18º frame — as protagonistas



Fontes: **As espãs de Churchill**. Lydia Dean Pilcher. Estados Unidos: SMT Pictures, 2019, 123min. (Fotograma realizado pela autora, equivalente a minutagem 16:00, disponível para aluguel no catálogo Apple TV).

Guiado pela introdução histórica da tomada da França e da postura de Churchill frente a isso, acompanha-se a cena de uma mulher sendo torturada por um soldado nazista em busca de informações. O corte em destaque pode parecer ingênuo de início, mas, no decorrer do enredo, se caracteriza como parte do treinamento realizado para com as espãs enviadas à campo. De modo que a retratação de Virginia Hall, sob o codinome de Brigitte, indicia as camadas de relevância, compromisso e periculosidade imbricadas a esse trabalho. Com esse gancho, a película corta para três meses antes, em Londres, na Seção F do *Executivo de Operações Especiais* (*Special Operations Executive – SOE*), onde o clima de tensão frente às investidas e tomadas territoriais nazistas é evidente. Além da aflição observada nos trabalhadores do setor, o tensionamento também é evidenciado nas ruas cheias de panfletos, nos rádios e jornais

³⁸⁷ QUÉTEL, Claude. **As Mulheres na Guerra (1939-1945)**. Larousse do Brasil: São Paulo, 2009, p. 82-83.

compartilhados com uma população em alerta e interessada no conflito em andamento. Essa composição social, não se apresenta à toa. Ela propaga ao espectador a noção de que, para além dos políticos e militares, a guerra total impacta profundamente os civis, as pessoas comuns e os seus cotidianos. E naquele momento de incerteza todos deveriam estar a par e colaborar, inclusive as mulheres.

Figura 21: 19º frame — informações



Fontes: **As espãs de Churchill**. Lydia Dean Pilcher. Estados Unidos: SMT Pictures, 2019, 123min. (Fotograma realizado pela autora, equivalente a minutagem 03:53, disponível para aluguel no catálogo Apple TV).

Figura 22: 20º frame — alistamento



Fontes: **As espãs de Churchill**. Lydia Dean Pilcher. Estados Unidos: SMT Pictures, 2019, 123min. (Fotograma realizado pela autora, equivalente a minutagem 04:44, disponível para aluguel no catálogo Apple TV).

Os dois frames acima ambientam essas conotações. O primeiro retrata as notícias chegando aos cidadãos, o segundo, como eles poderiam contribuir perante a conflagração. Por meio do cartaz exposto no segundo corte: “*Your king and country need you — enlist now!*” (*Seu rei e seu país precisam de você — aliste-se agora!*), se percebe o impacto da propaganda perante as convocações, bem como a sua capacidade em transmitir ideais de honra e prestígio para essas mulheres. De modo que ao ato de servir “era somada à maior visibilidade deste trabalho, em um ambiente e contexto mais diversos, trazendo a ideia de um status social.”³⁸⁸

Diante dessas acepções, o interesse nas mobilizações dessas pessoas comuns levou à implicação de variadas intencionalidades, e a *voluntariedade de mulheres* tornou-as “indispensáveis para operações de resgate, sabotagem, guerrilha, fornecimento de armas, coleta e análise de informações.”³⁸⁹ Voltando a Seção F, se destaca a figura de Vera Atkins³⁹⁰ que, apesar de não ser cidadã britânica, por conta da sua nacionalidade romena, ingressou no SOE inicialmente como secretária do coronel Maurice Buckmaster, como retratado no filme. Depois, passou a ser assistente e teve seu papel de destaque concentrado no recrutamento, treinamento, implantação e permanência de agentes britânicos na França ocupada, principalmente no tocante à inserção feminina.

Figura 23: 21º frame — recrutamento



Fontes: **As espãs de Churchill**. Lydia Dean Pilcher. Estados Unidos: SMT Pictures, 2019, 123min. (Fotograma realizado pela autora, equivalente a minutagem 05:49, disponível para aluguel no catálogo Apple TV).

Tal empreendimento a deixou responsável pelas 37 mulheres que atuaram como espãs, messageiras e operadoras de telégrafos; a incumbiu desse agir nas sombras, através da criação de

³⁸⁸ MELLO, Ana Claudia de Rezende Costa Dutra e. **As mulheres de Churchill: análise da participação feminina na Marinha e Aeronáutica Britânicas durante a Segunda Guerra Mundial**. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), 2015, p. 54.

³⁸⁹ PACHECO, Thiago da Silva. **Mulheres, Espionagem e Serviço Secreto: uma análise prosopográfica nas duas guerras mundiais**. Revista da Escola Superior de Guerra, v. 37, n. 79, jan.-abr. 2022, p. 95-96.

³⁹⁰ Site Heroines of the Resistance. **Wartime Spy Ladies: Vera Atkins**. 24 de novembro de 2013. Disponível em< <https://wartimespyladies.blogspot.com/2013/11/vera-adkins-1908-2000.html>>. Acesso em 20 de abril de 2025.

um exército de mulheres fortes, “um exército de espãs”, a pedido de Churchill³⁹¹. Ao operar o seu papel, a produção nos leva aos primeiros contatos entre Atkins, Hall e Ynayat, apresentando as duas últimas como personagens com atributos de destaque. Virginia Hall³⁹², norte-americana, com viagens e estudos na França, Alemanha e Áustria, com o objetivo de se tornar diplomata, o qual nunca ocorreu devido ao seu gênero e sua condição física (sua perna esquerda foi amputada devido a um acidente, e por esse motivo ela fazia uso de uma prótese apelidada de “Cuthbert”). Em meio a estudos e anseios, a estadia em Londres levou ao ingresso na SOE e ao trabalho desempenhado na guerra. Noor Ynayat³⁹³, russa, filha de mãe norte-americana e pai indiano, também teve suas atividades imbricadas pela sua estadia em Londres no decorrer do certame. Em 1940, ingressou na Força Aérea Auxiliar Feminina (WAAF), sendo treinada como operadora de rádio. Mais tarde, foi recrutada para ingressar na seção F do SOE, e mesmo com opiniões divergentes acerca da sua aptidão para a guerra secreta (devido ao seu pacifismo declarado), sua competência em operações sem fio a fez atuar.

Como se vê, ambas foram recrutadas pelas suas competências, seja na vida real, seja na película. Diante do ideal patriótico de servirem a nação, construído pouco a pouco nos imaginários dos sujeitos, a busca pelo comprometimento próprio onde “cada um tem que fazer a sua parte”³⁹⁴, levou as protagonistas a se inserirem efetivamente na guerra. E, para isso, foram submetidas por intensos treinamentos:

Figura 24: 22º frame — treinamento



Fontes: **As espãs de Churchill**. Lydia Dean Pilcher. Estados Unidos: SMT Pictures, 2019, 123min. (Fotograma realizado pela autora, equivalente a minutagem 16:38, disponível para aluguel no catálogo Apple TV).

³⁹¹ Minutagem 06:50.

³⁹² Site Heroines of the Resistance. **Wartime Spy Ladies: Virginia Hall**. 17 de novembro de 2013. Disponível em< <https://wartimespyladies.blogspot.com/2013/11/virginia-hall-1906-1982.html>>. Acesso em 20 de abril de 2025.

³⁹³ Site Heroines of the Resistance. **Wartime Spy Ladies: Noor Inayat Khan**. 14 de novembro de 2013. Disponível em< <https://wartimespyladies.blogspot.com/2013/11/noor-inayat-khan-1914-1944.html>>. Acesso em 20 de abril de 2025.

³⁹⁴ Minutagem 12:53, fala de Noor.

Por meio das preparações físicas e técnicas, o filme apresenta como homens e mulheres aprendiam sobre espionagem, sabotagem e subversão. Delineia também que, ao receberem codinomes, eles/elas deixavam suas vidas públicas ocultas, já que nesses espaços suas atuações não abriam margem para sentimentalismos, vínculos ou falhas. Para se tornarem espiões e servirem de apoio à resistência nos locais as quais fossem alocados, o segredo e a dissimulação eram características fundamentais. Por isso, como discute a pesquisadora Raquel Assis, eram necessários treinamentos que ensinassem sobre os papéis a serem desempenhados, como criação de pontos de apoio, ajuda aos demais agentes, fornecimento de dinheiro, esconderijos, passagem de informações, etc., mas também, e até mesmo de forma preferencial, recebia-se treinamento para se tornarem “invisíveis”.³⁹⁵

Buscando o aprimoramento das condutas, existiam manuais criados pelo governo para refinar essas performances.³⁹⁶ As determinações, perpassadas através de manuais ou de treinamentos, instruíam sobre fugas, técnicas de disfarces, vestimentas, estudos da região, dos costumes locais, das populações que conviveriam e demais elementos que os tornassem parte daquela realidade e evitassem quaisquer estranhamentos. Como destaca Assis, mesmo que a maioria dessas diretrizes fossem sinalizadas para ambos os sexos, algumas se destacavam como sendo exclusivas para o gênero feminino:

As transformações nos cabelos eram um dos truques mais simples e efetivos, com diferentes tipos de penteados e utilizando recursos que nem sempre precisavam recorrer a um salão. Uso de maquiagem, tendo atenção porque em algumas partes do mundo era proibido, poderia alterar as linhas e formas dos lábios e sobrancelhas. Se não quisesse ser notada uma espiã deveria se esforçar para parecer tímida, velha ou triste. Caso contrário, com ar de glamour, um especialista em maquiagem ajudaria. Também uma mulher de 30 ou 40 anos poderia parecer mais velha utilizando roupas mais escuras, um vestido cinza ou terno; retirando placas dentárias removíveis; com o uso de cabelos brancos ou grisalhos; e sem esquecer das mãos e pescoço, que deveriam estar em conformidade. Até mesmo o caminhado deveria ser observado para melhor incorporar o personagem (ASSIS, 2018, p. 104).

Esses atos performativos, mesmo orientando homens e mulheres nas atividades de espionagens, em algumas ocasiões se direcionaram a arquétipos de docilidade e vulnerabilidade atribuídos ao feminino. Fazendo com que essas mulheres fossem vistas como menos suspeitas, logo, mais eficazes em algumas atuações e disfarces — como exposto na fala do coronel Buckmaster, no *frame 21º: recrutamento*. As diversas possibilidades performáticas foram

³⁹⁵ ASSIS, Raquel Anne Lima de. **O agir nas sombras dos Serviços Secretos Britânico e Norte-americano durante a Segunda Guerra Mundial**. Revista HOPLOS, vol. 2, nº 1, 2018, p. 103-104.)

³⁹⁶ Como é o caso do Manual of Disguise (Manual de disfarce), um dos manuais norte-americanos produzido pelo Office of Strategic Service. (In: ASSIS, Raquel Anne Lima de. **O agir nas sombras dos Serviços Secretos Britânico e Norte-americano durante a Segunda Guerra Mundial**. Revista HOPLOS, vol. 2, nº 1, 2018, p. 103-104.) Quanto aos manuais britânicos, embora apareçam algumas informações, não conseguimos fontes concretas, por isso optamos por não os citar.

exploradas pela película e representadas na figura de Virginia, que alterava seu estilo, cabelo, maquiagens e postura em cada papel empregado.

Figura 25: 23º frame — performances



Fontes: **As espiãs de Churchill**. Lydia Dean Pilcher. Estados Unidos: SMT Pictures, 2019, 123min. (Fotograma realizado pela autora, equivalente a minutagem 29:08/1:01:33/1:57:26, disponível para aluguel no catálogo Apple TV).

Encaminhado pelo exercício de suas atribuições, as mulheres foram saindo apenas do *home front*³⁹⁷ e se perfizeram também no *battle front*³⁹⁸. Não obstante os trabalhos tenham sido realizados por salários baixíssimos, e até mesmo em troca de alimentação. Na medida em que as mulheres afirmavam suas capacidades, eram transpassadas por simbolismos que atrelavam ao seu gênero mitos e preconceções de mulheres salvadoras, consoladoras³⁹⁹, em uma ótica em que “as mulheres são particularmente adequadas para esse tipo de trabalho, têm mais inteligência emocional, intuição, são multitarefas, e costumam seguir o instinto de colaborar em vez de conquistar”.⁴⁰⁰ Prognósticos que se ancoram em princípios genéricos, porque “perscrutar características inatas de um ou de outro sexo”⁴⁰¹ tende a generalizar papéis e ser uma armadilha

³⁹⁷ Frente interna, aos papéis desempenhados pela vida civil, nas casas, com os filhos, nas indústrias, etc.

³⁹⁸ Frente de batalha, referindo-se a ações nos locais de combate efetivos, de frente a batalhas, a inimigos, a maiores perigos.

³⁹⁹ PACHECO, Thiago da Silva. **Mulheres, Espionagem e Serviço Secreto: uma análise prosopográfica nas duas guerras mundiais**. Revista da Escola Superior de Guerra, v. 37, n. 79, jan.-abr. 2022, p. 95-96.

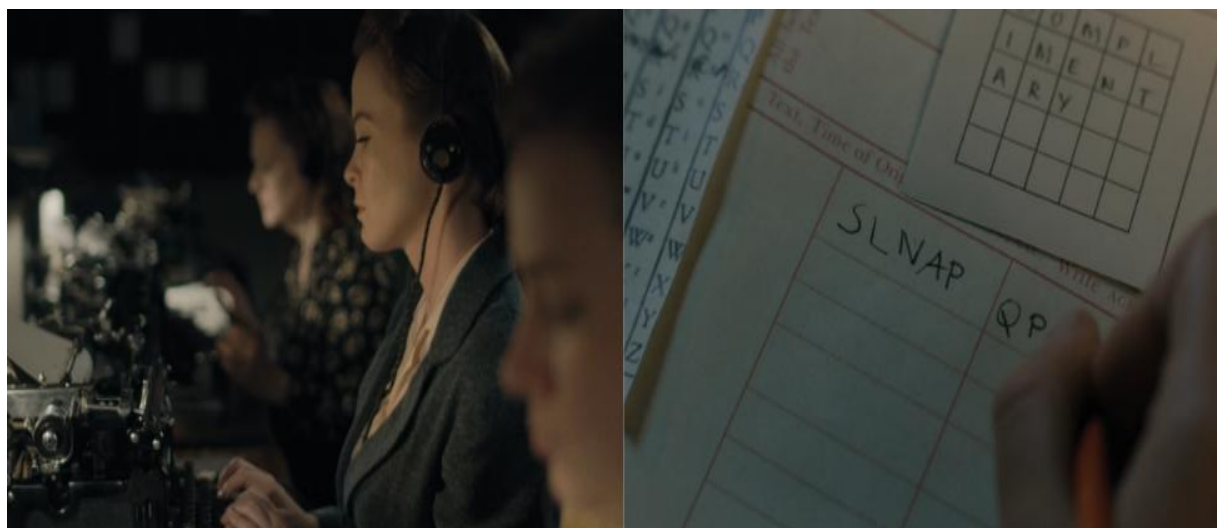
⁴⁰⁰ FOX, Amaryllis. **Ser mulher é o mais adequado para fazer espionagem**. [Entrevista concedida a Edilson Saçashima]. Disponível em: <https://tab.uol.com.br/noticias/redacao/2020/03/31/ser-mulher-e-o-mais-adequado-para-fazer-espionagem-diz-ex-agente-da-cia.htm>. Acesso em: 19 nov. 2020. Apud: CRUZ, Anna. **Estamos em obras: mulheres e Atividade de Inteligência**. Revista Brasileira de Inteligência. Brasília: Abin, n.º. 16, dez, 2021, p. 9.

⁴⁰¹ CRUZ, Anna. **Estamos em obras: mulheres e Atividade de Inteligência**. Revista Brasileira de Inteligência. Brasília: Abin, n.º. 16, dez, 2021, p. 5.

que condiciona interpretações assimétricas.⁴⁰² As visões estereotipadas sobre ações femininas refletiram as noções masculinizantes envoltas na sociedade e na ótica da guerra, principalmente a nível de diminuir seus feitos e de não visualizá-las como pertencentes a esse espaço. Em um diálogo durante a preparação, dois colegas, ao observar a presença das mulheres, comentam que a partir de então teriam “algumas bonecas para brincar”⁴⁰³. O comentário traduz significações masculinas sobre o poder exercido e pensado por estes em relação aos corpos, atos e condutas femininas.

Retomando a trama das protagonistas, atravessadas por planos que se enlaçam e se desprendem, as alocações de Virginia e Noor ocorrem, e as duas passam a ser representadas na França, em primeiros e tímidos empreendimentos que dão margem para atuações mais confiantes e decisivas. Ademais, os códigos enviados por Ynayat, sob o codinome de Madeline, e as atuações de Hall, inicialmente sob o codinome de Brigitte, e posteriormente como Philomène, estampam a significância dos seus encargos e como elas, e outras mulheres dos mais variados setores, além de terem sido força motriz na conflagração em andamento, também alteraram o curso dela. Com base nessa premissa, a produção também reconstitui os papéis das mulheres alocadas nos escritórios, igualmente responsáveis pela comunicação entre a central e os campos, e por manterem em andamento aquela instituição.

Figura 26: 24º frame — nos bastidores



Fontes: **As espiãs de Churchill**. Lydia Dean Pilcher. Estados Unidos: SMT Pictures, 2019, 123min. (Fotograma realizado pela autora, equivalente a minutagem 33:04, disponível para aluguel no catálogo Apple TV).

⁴⁰² CRUZ, Anna. **Estamos em obras: mulheres e Atividade de Inteligência**. Revista Brasileira de Inteligência. Brasília: Abin, nº. 16, dez, 2021, p. 9.

⁴⁰³ Minutagem 15:00.

A nível mais amplo, no contexto britânico, a mobilização do contingente feminino para as instâncias assistentes da guerra as fez ingressarem no já citado *Serviço Territorial Auxiliar* (*Auxiliary Territorial Service — ATS*), que incorporou em 1941 o *Serviço de Transporte Feminino* (*Women's Transport Service — WTS*), voltado a prestação de socorro a feridos; além disso, foram reativados, em 1939, o *Serviço Real Feminino da Marinha* (*Women's Royal Navy Service — WRENS*), focado em atividades técnicas na marinha, como transmissão de mensagens meteorológicas, manutenções mecânicas e verificações gerais; e a *Força Aérea Auxiliar Feminina* (*Women's Auxiliary Air Force — WAAF*), também encarregada de tarefas assistenciais, não sendo autorizadas a voar em combate. No *Auxiliar de Transporte Aéreo* (*Air Transport Auxiliary — ATA*)⁴⁰⁴, mulheres com brevê em pilotagem conduziram aviões cargueiros e chegaram a constituir 50% dos efetivos através das *ferry pilots*.⁴⁰⁵ Adicionalmente, não só suplementaram os exércitos, mas atuaram também nas indústrias, nos campos, como secretárias, datilografas, e em uma gama de afazeres imprescindíveis. Em vista disso, enquanto o filme optou por reconstituir os feitos exclusivamente dos setores de inteligência, o corte acima abre margem para sinalizar a gama pluralizada de papéis desempenhados pelas mulheres britânicas na Segunda Guerra. Partindo do pressuposto de que nessa localidade e nas demais, nenhum aspecto ligado ao feminino se apresenta de forma singular, atividades, contextos e condutas foram guiados por elementos ideológicos, políticos e econômicos que as assemelham, mas também as distinguem. E essas distinções e pluralidades merecem sinalizações.

No desnovelar das construções narrativas e imagéticas, as personagens do material analisado vão sendo cada vez mais reveladas por meio da realização dos seus ofícios. Ao se inserirem na França nazificada, com forte controle de informações e perseguições, elas são representadas como sujeitas que colocam suas vidas em risco em prol de um objetivo maior. Cada uma a seu modo, Noor e Virginia vão se tornando parte da política secreta de Churchill e dimensionando nas suas competências o trabalho de uma gama de espãs inseridas nessa teia. O site *Resistance Heroines (Heroínas da Resistência)*⁴⁰⁶, do projeto *Wartime Spy Ladies (Espãs em tempos de Guerra)*, apresenta informações sobre a vida pessoal, profissional, os feitos de guerra, bem como nomes de códigos e codinomes acerca de 57 espãs atuantes na Segunda Guerra Mundial. As informações do site, as representações do filme estudado e bibliografia adicional desfazem velhos pareceres construídos em relatos sobre espionagem que elaboram para as

⁴⁰⁴ QUÉTEL, Claude. **As Mulheres na Guerra (1939-1945)**. Laurousse do Brasil: São Paulo, 2009, p. 138-140

⁴⁰⁵ “Pilotos de traslado”. **IDEM**, p. 140.

⁴⁰⁶ Disponível em: <www.resistanceheroines.blogspot.com>.

atuações de mulheres moldes de *femmes fatales*⁴⁰⁷ ligados a ideias de *sex-espionage*⁴⁰⁸. Segundo a qual atuações femininas obtinham sucesso não graças a destrezas intelectuais, de disfarces e comprometimentos, mas pelas posturas sedutoras e envolventes, pelo uso da sexualidade e do charme usado para manipular seus oponentes homens. Essa visão, amplamente utilizada na retratação de espiãs em filmes, livros e até mesmo em estudos, reduz os significados históricos envolvidos nessa atribuição. Ao atribuir o erotismo como principal arma, se perde de vista a numerosidade de empreendimentos realizados por essas mulheres no conflito, as simplificando apenas em bolhas sexualizantes.

Portanto, ao olhar para esse prisma sem partir de uma ótica masculina, como disserta Thiago Pacheco, algumas considerações se destacam: é possível observar que houve mulheres desenvolvendo funções amplas nessa guerra; que as atuações femininas imbricavam competências intelectuais e habilidades para um efetivo recrutamento; e, finalmente, que esses espaços foram sendo ocupados devido à ausência de homens, mas também pela ausência de preparo necessário destes.⁴⁰⁹ O espaço social ocupado pelas mulheres gerou inquietações e reestruturações em papéis de gênero fortemente marcados pelo ambiente patriarcal, levando algumas dessas mulheres a posições de destaque e de reconhecimento, durante e após a guerra. Ainda que todo esse movimento de ascensão tenha sido silenciado dos relatos e dos imaginários.

Figura 27: 25º frame — prisioneira



Fontes: **As espiãs de Churchill**, Lydia Dean Pilcher. Estados Unidos: SMT Pictures, 2019, 123min. (Fotograma realizado pela autora, equivalente a minutagem 1:39:59-1:54:21, disponível no catálogo Apple TV).

⁴⁰⁷ Mulheres fatais.

⁴⁰⁸ Espionagem sexual.

⁴⁰⁹ PACHECO, Thiago da Silva. **Mulheres, Espionagem e Serviço Secreto: uma análise prosopográfica nas duas guerras mundiais**. Revista da Escola Superior de Guerra, v. 37, n. 79, jan.-abr. 2022, p. 92.

Na produção, imersos pelos desenrolares da guerra e das novas ofensivas, os rumos das protagonistas vão sendo alterados e ameaçados, inclusive diminuídos por colegas apenas por serem do gênero oposto. Nesse emaranhado, ações geram suspeitas, e suspeitas a perseguição. Virginia passou a ser procurada incisivamente pela Gestapo, a ponto de terem sido distribuídos panfletos anunciando recompensas para aqueles que encontrassem “a dama que manca”. Noor foi traída por uma amiga e presa, e o longa ocupa-se de retratar as torturas sofridas por ela.

As violências, a deportação e o assassinato desta personagem, ambientam o severo militarismo e a repressão vivenciada pelos agentes; retrata como muitos foram pegos pela máquina nazista e “desapareceram”, denotando que essa não era uma atividade simples, uma atividade de “mulherzinha”, mas um empreendimento altamente perigoso. Em contrapartida, cenas de Hall fugindo são expostas, talvez para mostrar como ela teve uma sorte diferente, em meio ao azar de tantas outras. Atkins seguia firme nos bastidores, recrutando e treinando novos agentes com base em falhas percebidas nas missões anteriores. As marcas e cicatrizes de guerra vão se apresentando em cada personagem, bem como o impacto das suas atuações.

No quadro final, em 1944, Virginia Hall e Vera Atkins continuam em atividade, agora em conjunto com oficiais estadunidenses do *Escritório de Serviços Estratégicos* (*Office of Strategic Service — OSS*), planejando as ofensivas que culminariam no *Dia D*. Nesse cenário masculino, com a presença majoritária de homens, a figura de Atkins performa o que foi a Segunda Guerra para muitas mulheres:

Figura 28: 26º frame — ocupando espaços



Fontes: **As espiãs de Churchill**. Lydia Dean Pilcher. Estados Unidos: SMT Pictures, 2019, 123min. (Fotograma realizado pela autora, equivalente a minutagem 1:50:36, disponível para aluguel no catálogo Apple TV).

Um cenário de tomar espaços, mesmo que diminutos e auxiliares e apesar das segregações e revogações de suas importâncias. Foram os atrevimentos as concederam cargos e criaram fissuras nas relações de gênero estabelecidas até então⁴¹⁰. Na trama, por meio do retrato de operações secretas apresentadas em três momentos (recrutamento, treinamento e atuação), os novos papéis sociais desempenhados por mulheres foram representados. No fim, os feitos das três personagens históricas não se perderam por completo nos silêncios da História. Virginia Hall, ao retornar para a França:

Ajudou a organizar e armar 3 batalhões da Resistência, e passava informações como telegrafista. Klaus Barbie nunca conseguiu pegá-la. O traidor de Virginia, o padre Robert Alesch, foi executado pelos franceses. Lembrada por sua “rara coragem”, Virginia foi a única mulher civil a ser condecorada com a Cruz de Serviço Distinto na Segunda Guerra. “Cuteberto” sua prótese, foi imortalizada em uma medalha de ouro do Congresso Americano. Após a guerra, Virginia tentou, novamente, se tornar diplomata. Ela foi rejeitada. Depois, se tornou a 1ª mulher agente de uma nova organização de espionagem: a CIA (**As espiãs de Churchill**. Lydia Dean Pilcher. Estados Unidos: SMT Pictures, 2019, 123min, corte referente a minutagem 1:58:00-2:04:00).

Vera Atkins conseguiu sua cidadania britânica e foi homenageada com honrarias por britânicos e franceses. Além disso, cabe mencionar que

no Dia D, muitos de seus espiões lideraram missões. Perturbada com o número de espiões desaparecidos, Vera liderou uma investigação sobre seus paradeiros. Ela visitou campos de extermínio, interrogou oficiais nazistas e participou de julgamentos. Vera confirmou que todos, com exceção de um, haviam morrido. E disse: não poderei simplesmente abandonar suas memórias. As contribuições da seção F tiveram um custo devastador: um a cada três agentes enviados à França morreram, entre eles, 13 das 39 agentes de Vera. (**As espiãs de Churchill**. Lydia Dean Pilcher. Estados Unidos: SMT Pictures, 2019, 123min, corte referente a minutagem 1:58:00-2:04:00).

No caso de Noor Inayt, após ser capturada na França,

ficou 10 meses na prisão antes de ser executada em Dachau. Noor tem sido homenageada como a 1ª heroína de guerra mulçumana da Grã-Bretanha. Ela foi condecorada com a Cruz de Jorge do Reino Unido por se recusar a abandonar o “posto mais perigoso da França” e por se recusar a dar informações aos nazistas. A França condecorou sua bravura com a Cruz de Guerra. (**As espiãs de Churchill**. Lydia Dean Pilcher. Estados Unidos: SMT Pictures, 2019, 123min, corte referente a minutagem 1:58:00-2:04:00).

Em resumo, girando em torno dessas figuras históricas, o filme denuncia a invisibilidade dos exercícios femininos nas histórias da guerra, e, de forma específica, da atuação de mulheres britânicas. Tensionando o enredo com questões patrióticas, sexismos institucionalizados e protagonismos femininos, a fotografia do filme adota tons cinzas, esverdeados e desbotados, bem como enquadramentos mais fechados para evocar a tensão da guerra, suas vigilâncias e confinamentos. As personagens transmitem nas suas tarefas superações de limitações não só

⁴¹⁰ PACHECO, Thiago da Silva. **Mulheres, Espionagem e Serviço Secreto: uma análise prosopográfica nas duas guerras mundiais**. Revista da Escola Superior de Guerra, v. 37, n. 79, jan.-abr. 2022, p. 81-83.

físicas, como é o caso de Virginia, mas também sociais. Pondo em xeque visões capacitistas e reducionistas sobre as mulheres e a guerra, a trama as mostra interconectadas em jogos de poder, conflitos éticos, e na satisfação de deveres e sacrifícios em um cenário bélico ainda permeado por sensibilidades, resistências e reorganizações.

3.3. O Gênero sob o prisma comparativo: a semiótica da confluência e a institucionalização da diferença

Uma guerra total se faz em variadas frentes. Consequentemente, mobiliza diversos setores que, de forma primordial, se voltam para empregar diversos contingentes humanos. Na Europa, na primeira metade do século XX, as mulheres já se inseriam em múltiplos cenários sociais. As de classes mais baixas, há muito trabalhavam nos campos e nas fábricas, enquanto as mulheres de posses, impulsionadas por lutas e emancipações conquistadas pelo movimento feminista, passaram a ter mais acesso à educação e inserção em locais públicos, desde centros de lazer a ambientes de discussões políticas. Com a eclosão da Segunda Guerra, essas figuras de variadas realidades tiveram seus hábitos adaptados em prol do fortalecimento e apoio aos seus respectivos países.⁴¹¹ À vista disso, por meio do que pôde ser percebido nos casos estudados acima, os filmes *O leitor* (2008), *As mães do Terceiro Reich* (2012), *A batalha de Sevastopol* (2015) e *As espiãs de Churchill* (2019) representam de forma pluralizada os empreendimentos femininos na conflagração da guerra. Por meio de reconstituições imagéticas e narrativas, as películas possibilitam a percepção de aspectos das relações de gênero em um contexto histórico datado, e fornecem essa interpretação para um público amplo e diverso, constituído por espectadores comuns, críticos cinematográficos, especialistas do tema e outros.

Ao observar as produções, a articulação do conceito gênero como um escopo assentado na diferença se torna útil para ampliar ainda mais o debate. Porque, ao estratificar quatro filmes, espera-se um exercício de análise que articule personagens, histórias contadas e reconstituições históricas: destacando aspectos nos quais as películas se distinguem, porém, sem deixar de captar também as semelhanças. Esses caracteres multifacetados das experiências femininas em sociedade devem romper com concepções simplistas que mais ocultam do que exprimem realidades. Dessa forma, devemos assumir um compromisso de distinguir a essencialidade e fixidade do termo “mulher” e empregar a noção de “mulheres” enquanto sujeitos situados em experiências e comportamentos sociais, políticos e culturais. Se deslocar do “mito” e arquétipo de mulher e, associar-se a “mulheres” enquanto categoria múltipla, segmentada em interseccionalidades de

⁴¹¹ QUÉTEL, Claude. *As Mulheres na Guerra (1939-1945)*. Laurousse do Brasil: São Paulo, 2009, p. 12.

raça, classe, sexualidade, territorialidade, etc.⁴¹² Tais fundamentações, tornam possíveis arranjos argumentativos que, a priori, não foram medidos devido ao fato de que

todos nós fomos programados para agir com medo e ódio as diferenças humanas e a lidar com essas diferenças de determinada maneira, dentre três: ignorá-las e, se isso não for possível, imitá-las se acharmos que são dominantes, ou destruí-las se acharmos que são subordinadas (LORDE, 2019, p, 240).

Nesse jogo, em que se *institucionaliza uma diferença*⁴¹³ na percepção de sujeitos gendrados, há uma conversação com a prática comparativa, principalmente assentada no viés de Jürgen Kocka de prescrutar indivíduos ou sociedades contíguas em temporalidades e espacialmente aproximadas. Ao empreender uma separação analítica dos casos e traçar suas interrelações, abrem-se ganchos para visualizar “esquemas conscientes e inconscientes”⁴¹⁴ nos processos sociais de contextos distintos. Como também, captar os papéis das instituições e das “estruturas históricas da ordem masculina — mundo social, nos corpos, nos *habitus*, esquemas de percepção, ação e pensamento”⁴¹⁵. Nessa lógica, o feminino e o masculino não se constituem apenas como categorias moldadas pelo sexo, podendo ser visualizados como perfomances conformadas e renovadas por essas estruturas e seus moldes de agência. Ou melhor definindo, como reconheceu Joan Scott:

“homem” e “mulher” são ao mesmo tempo categorias vazias e transbordantes; vazias porque elas não têm nenhum significado definitivo e transcendente; transbordantes porque mesmo quando parecem fixadas, elas contêm ainda dentro delas definições alternativas negadas ou reprimidas (Scott, 2019, p. 75).

Nos cenários de guerra, transpassados pelas alterações nas dinâmicas sociais, os perfis masculino e feminino atravessam limites; através de novos modelos, construções de comportamento e encargos estes perfis se exteriorizam, ganham novas formas ou remodelam seus encargos. Não cabendo em simplificações, a análise representacional pela ótica comparativa dos filmes selecionados questiona a idealização feminina construída em cada nacionalidade, espelhando seus regimes e as formas de poder, subserviência e resistência empregadas pelas mulheres ou condicionadas a elas. Além de ponderar, entre silêncios e amplificações, as histórias nacionais narradas a partir dessas reconstituições fílmicas e das construções e desconstruções entremeadas na temática.

O prisma comparativo kockiano ajuda a revelar as circunstâncias dos diferentes exercícios empreendidos pelas mulheres nos Estados de guerra alemão, francês, soviético e britânico, além

⁴¹² WITTIG, Monique. **Não se nasce mulher**. In: Org. HOLLANDA, Heloisa Buarque. **Pensamento Feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 88.

⁴¹³ LORDE, Andre. **Idade, raça, classe e gênero: mulheres redefinindo a diferença**. In: Org. HOLLANDA, Heloisa Buarque. **Pensamento Feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 240.

⁴¹⁴ KOCKA, Jürgen. *Comparison and Beyond. History and Theory*, Middletown, n. 42, p. 39-44. 2003. [tradução de Maria Elisa Bustamante]

⁴¹⁵ BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999, p. 22.

de possibilitar a contextualização das suas variações estruturais por meio dos enredos das produções e suas ligações representacionais com a História. Almejando uma clarificação dessas particularidades, se torna valiosa a separação de eixos analíticos para sopesar o que pode ser decodificado em cada caso, além de possíveis similaridades e diferenças. Seguindo o que foi problematizado nos estudos individualizados das produções e nas respectivas tramas, selecionamos quatro eixos comparativos: 1) *representação e subjetivação feminina*; 2) *gênero e guerra*; 3) *discursos memorialísticos e, por fim*, 4) *aproximação histórica*.

Ao tomar o primeiro eixo em análise, de *representação e subjetivação feminina*, serão expostas as “identidades” empregadas nas personagens. No caso um, Hanna Schimitz é apresentada como uma mulher cúmplice, carregada pela vergonha e culpa dos seus feitos de guerra. Em uma individualidade que a condena enquanto indivíduo, mas reflete na sua conduta a condição de toda uma geração, principalmente focalizando as mulheres do nazismo. Alice Fabre e Lisette Weiss, no segundo caso, são a representação de uma França ocupada pelo nazismo, que instituiu sobre um determinado grupo de mulheres francesas a obrigatoriedade de glorificar, obedecer e tomar para si missões ideologizadas e consoantes ao gênero feminino. Ambas performaram com base nas disposições de um regime que idealizou mulheres maternais e dóceis, e agiram, mesmo reticentes, de forma forçada, obrigadas a seguir disposições. Nesses dois casos, a inserção feminina na guerra se relaciona com o colaboracionismo frente ao regime nazista no solo francês e alemão, de forma que os filmes transmitem arquétipos femininos ligadas a ideologias totalitárias. As mulheres do Eixo⁴¹⁶, de forma mais significativa, estiveram imersas cotidianamente em estereótipos de gênero. Visto que, com a tomada dos regimes de cunho conservador, premissas feministas e voltadas para a emancipação das mulheres foram combatidas como pautas comunistas e judaicas, gerando socialmente ainda mais a defesa do aprimoramento e do dever de exercer características feminilizantes assentadas na subalternidade e na domesticidade ligadas ao casamento e à maternidade.⁴¹⁷

A persona Lyudmila Pavlichenko, no terceiro caso, é adaptada por meio do heroísmo. Uma heroína levada a abdicar do “feminino” para se destacar como combatente, uma mulher ativa, nacionalista e disciplinada frente aos encargos e à defesa da Nação. Seguindo a lógica participativa, no caso quatro, Vera Atkins, Virginia Hall e Noor Inayat, transmitem um feminino

⁴¹⁶ “Segunda Guerra Mundial (1939-1945) envolveu de forma direta sete poderosas potências do período, que foram divididas em dois blocos: o Eixo, composto por Alemanha, Itália e Japão; e os Aliados, composto por Inglaterra, França, União Soviética e Estados Unidos. Outros países também atuaram nos embates, de forma menos acentuada ou mais indiretamente, como é o caso do Brasil” (ANDRADE, Liliane. **Cinema e Segunda Guerra Mundial: análise da divulgação dos filmes antinazistas norte-americanos nos jornais de Sergipe (1942-1945)**. Monografia (Graduação em História) – Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão. 2019, p. 9.

⁴¹⁷ QUÉTEL, Claude. **As Mulheres na Guerra (1939-1945)**. Laurousse do Brasil: São Paulo, 2009, p. 12.

estratégico e subversivo, reconstituindo as mulheres como imprescindíveis para o contexto. Nessa ótica, na seara dos Aliados, os feitos, subjetivações e representações femininas se ligam a um maior pioneirismo e presença, ou mais, evidenciam atuações significativas e concretas nas engrenagens do conflito. Suas grandiosidades, apesar de não as afastar de concepções masculinizantes, se deram por ações efetivas, sendo elas estratégicas, operacionais e simbólicas que influenciaram os rumos da guerra.

Em conformidade, no eixo *Gênero e Guerra*, apesar das tramas dissonantes dos longas, verifica-se uma aproximação das representações feitas nas tramas e personagens no que diz respeito a personificação de mulheres em cenários de guerra. A afinidade dessas personagens se manifesta por meio das suas presenças em um espaço predominantemente masculino que, aos poucos, foi sendo apropriado por figuras femininas. No entanto, mesmo com o avanço, elas continuam inseridas em uma relação desigual, marcada por subjugações morais, corporais e emocionais. De tal modo, ainda que apresentem traços de “emancipação”, nas narrativas aqui estudadas, as mulheres aparecem majoritariamente como um instrumento funcional aos interesses alheios. O terceiro eixo, de *Discursos memorialísticos*, nos serve brevemente para retomar as identidades apresentadas em meio a um objetivo maior: o de transmissão de pontos de vista. Ao propor essa observação, podemos expor, mesmo que nas entrelinhas, quais visões locais os filmes buscam expressar. Com quais vieses, concepções e perspectivas buscaram representar a história dessas mulheres em consonância com a história de seus países e as ideologias vigentes na época.

Em *O leitor*, a memória e o discurso assumem ressonância no pós-guerra, por meio do conflito geracional. Imbuídas no peso da culpa, as mulheres são apresentadas como personagens históricas, e mais que isso, como perpetradoras de genocídio. A tomada dessas alegações denota a tentativa do longa-metragem em dissertar sob as feridas ainda abertas da sociedade alemã, apresentando não só homens, mas as mulheres alemãs como responsáveis pelo nazismo e pelo Holocausto, bem como as ambivalências entre as gerações, a culpa, banalidades e massificação. De maneira aproximada, *As mães do Terceiro Reich* também recria a relação entre feminino e nazismo, mas não de forma recíproca: ao contrário, baseia-se numa relação compulsória. A narrativa, ao invés de atribuir juízos de valor à colaboração das francesas, apresenta suas inserções forçadas com a finalidade de contar uma história, de desfazer silenciamentos, de imprimir resistências. Assumindo a narrativa documental, ligada histórias transmitidas entre gerações pela oralidade, a tentativa de legitimar o discurso dessas personagens as apresenta como vítimas: padecedoras do domínio nazista, de uma inserção forçada, de papéis exercidos sob violência e cujas consequências as seguem mesmo após a conflagração.

A batalha de Sevastopol rompe com a transmissão da mensagem de culpa e perpetração, e assume um caráter patriótico. Nessa direção, a protagonista e toda a trama são perpassados por elementos do discurso nacionalista soviético, centrado em uma figura feminina de destaque, usada como propaganda, como recurso diplomático e como incentivo para a mobilização de contingente humano. O mecanismo usado para retratar a história soviética, através da de Pavlichenko, foi, de modo similar, aproveitado para narrar o viés britânico em *As espiãs de Churchill* que apresenta suas mulheres como peças chaves da política local e representante dos grandes feitos do país na guerra. Os filmes, ao assumirem conotações de espaços de memórias e transmissores de consciências históricas, imbricam nas explanações o lado dos vencedores e os lados dos vencidos. Formalmente, os modelos assumidos se guiam pelo intuito de exaltar um lado e culpabilizar o outro, mesmo que em ambos os lados exista violência, especialmente atribuída às mulheres e ao feminino.

Por fim, no quadro avaliativo do eixo da *Aproximação histórica*, entendemos brevemente os níveis de aproximações entre narrativa fílmica e naturezas representacionais. De modo geral, todas produções se apresentam como filmes históricos: logo, todas se debruçam sobre a narrativa de temas e contextos datados. Porém, algumas apresentam mais aproximações da realidade que outras, como é o caso de *As mães do Terceiro Reich*, *A batalha de Sevastopol* e *As espiãs de Churchill*, filmes baseados em personagens reais, com um comum objetivo biográfico de recontagem histórica. Na trama, acompanhamos nomes, relações e batalhas que realmente existiram e são facilmente encontradas em bibliografias especializadas. Contudo, mesmo comprometidos em representar, os filmes aderem a liberdades poéticas que inserem na narrativa elementos complementares que podem não pleitear fidedignidade. No caso de *O leitor*, embora não seja citado como obra biográfica, por partir da adaptação de um romance alemão, a história contada também se liga fortemente a relatos históricos, principalmente conectados aos tribunais pós-guerra e, no que toca ao feminino, às perpetradoras nazistas.

Ao propor esses breves eixos comparativos, objetivamos em conjunção aos casos analisados, seguir a ótica de uma revisão histórica feminista envolta nas representações de gênero expressadas nessas películas. Tais quadros fazem interconexão com temporalidades, conceitos e percepções gentrificadas em significações de poder que se expressam em símbolos, representações, doutrinas e posições de disparidade entre os sexos em conformidade com ótica de Joan Scott⁴¹⁸. Logo, ao apresentar de forma detalhada essas construções de poder na realidade das mulheres alemãs, francesas, soviéticas e britânicas no cenário da Segunda Guerra,

⁴¹⁸ Páginas 23-24.

deslocamos também alguns espaços de análise, de forma a perceber o gênero como significação de poder, mas também enquanto elemento performático.

Pois, quando se recorta a observação desse conceito em produções culturais, as *ritualizações performativas* constroem significados. Para Ana Naemi Machida e Carlos Magno Mendonça, ancorados nas conceituações de Judith Butler (2000), uma produção, ao apresentar mulheres no centro de suas narrativas em funções sociais diversas, amplia ao receptor concepções de feminilidade.⁴¹⁹ De tal modo, criando significações, os casos aqui enunciados acabam por transmitir ideais de feminilidades presentes e veiculados pelos regimes expostos, contrapostos às posições identitárias e normativas assumidas pelos expectadores do seu próprio tempo. Essa leitura receptiva brinca com concepções e temporalidades, transpondo um presente para o passado, ou um passado para o presente, em que as identidades vão se transformando pelas interferências “de cada prática social e discursiva”.⁴²⁰

As relações de gênero, em ambos os casos, apesar das subjetividades de cada tempo, são constitutivas de estruturas sociais, culturais e políticas que atravessam distintamente os corpos. Corporeidades que aqui se lançam a um fictício que representa o real, o acontecido; que prescruta camadas nos personagens que existiram e sinalizam modificações e permanências. Ao determinar o gênero imbricado nas estruturas de poder, os exercícios dessas autoridades domina, violenta e personifica *o ser mulher* em culturas, simbolismos e espaços. Todavia, compreender o subjugo anuncia também a necessidade de captar os mecanismos de agência, o modo como essas personagens agem, fazem escolhas e influenciam suas realidades condicionadas pelas estruturas. Esse vislumbre de liberdade abre margens dentro de cada sistema limitador que, em contextos autoritários de guerra, por meio de resistências, negociações e demais inserções, parcialmente ou silenciosamente, essas figuras acharam meios de contornar alguns limites. Nos filmes, as atuações das mulheres — no front, na resistência e na perpetração — configuram papéis de destaque e de importância, podendo ser lidos como *táticas* que, mesmo diante dos rótulos e impedimentos, readaptaram condutas e promoveram alguma ruptura na ordem social de dominação vigente. Essa percepção está intimamente ligada a predileções de Michel de Certeau, que entende a vida cotidiana permeada por poderes explícitos, simbólicos, hierarquias e dominações as quais os indivíduos desenvolvem maneiras, que ele conceitua como *táticas*, de subverter, mesmo que de forma simplória. Nas palavras do autor,

tática é movimento dentro do campo de visão do inimigo e no espaço por ele controlado. Ela não tem, portanto, a possibilidade de dar a si mesma um projeto global nem de

⁴¹⁹ MACHIDA, Ana Naemi; MENDONÇA, Carlos Magno Camargos. **A construção das princesas Disney: uma análise das performances, narrativas e identidades femininas**. Revista Tropos: Comunicação, Sociedade e Cultura, v.9, nº2, edição de dezembro, 2020, p. 3.

⁴²⁰ **IDEM**, p. 16.

totalizar o adversário num espaço distinto, visível e objetivável. Ela opera golpe por golpe, lance por lance. Aproveita as “ocasiões” e delas depende, sem base para estocar benefícios, aumentar a propriedade e prever saídas (CERTEAU, 1994, p. 93).

Nesse ínterim, mesmo a inserção feminina no esforço de guerra como ideia principal se postula como estratégias (ideológicas, governamentais e hierárquicas). Nas palavras de Certeau, elas apresentam uma esfera de querer e poder próprio, que manipula relações de forças e se torna possível a partir do querer e poder de um sujeito frente a uma empresa, um exército, uma cidade, uma instituição científica, ou uma esfera simbólica ou isolada⁴²¹. Em consequência, nos casos aqui discutidos, as mulheres tomam para si o fato da inserção nas esferas sociais e políticas também como uma oportunidade de desenvolvimento de liberdades, reestruturações sociais, conquistas de direitos e inserção em espaços até então negados. Dessa maneira, mesmo circunscritas em postulados de poder, as personagens engendraram artifícios de resistência⁴²², efetivados na vida real e recriados nas telas.

Os quadros e eixos analíticos estudados se ampliam em possibilidades observacionais. De modo que, em conformidade com tudo que já foi tido, apercebemos como os Estados de guerra instrumentalizaram o corpo e as condutas femininas de maneiras diversas, como mães da nação, como heroínas, como subversivas e atroz. Disciplinando-as, interiorizando normas, em ligação com processos de subjetivação e compreensão do sujeito⁴²³, das rotinas e normas que tornaram esses *corpos dóceis*⁴²⁴ e subservientes ao conflito. Em processos de *controle social*, como apontam Bourdieu e Foucault, induzidos por reafirmações das configurações de gênero pré-existent que constantemente buscam barrar ou silenciar as novas significações dessas relações.⁴²⁵ Ao deslocar os espaços de investigação fílmica em direção às instâncias do poder, se examina o controle detalhado e minucioso dos gestos e comportamentos, onde ele se exerce e é exercido.⁴²⁶ Alocando tal assimilação, as significações exercidas também em planos simbólicos trazem à tona omissões que se perpetuaram nos regimes patriarcais e na contagem de histórias, que deixaram passar despercebidas, ou melhor, ignoraram personagens, narrativas e vivências.

⁴²¹ CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer**. 5 ed. Petrópolis, RJ; Vozes, 1994, p. 93.

⁴²² **IDEM**, p. 93.

⁴²³ MACHIDA, Ana Naemi; MENDONÇA, Carlos Magno Camargos. **A construção das princesas Disney: uma análise das performances, narrativas e identidades femininas**. Revista Tropos: Comunicação, Sociedade e Cultura, v.9, n°2, edição de dezembro, 2020, p. 3.

⁴²⁴ BORDO, Susan. **"O corpo e a reprodução da feminidade: uma reapropiação feminista de Foucault"**. In: JAGGAR, Alison; BORDO, Susan. (Orgs.). **Gênero, corpo, conhecimento**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1988, p. 20.

⁴²⁵ BORDO, Susan. **"O corpo e a reprodução da feminidade: uma reapropiação feminista de Foucault"**. In: JAGGAR, Alison; BORDO, Susan. (Orgs.). **Gênero, corpo, conhecimento**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1988, p. 20.

⁴²⁶ FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Organização e Tradução Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 22ª edição, 2006.

Esses mecanismos de *des-historização*⁴²⁷, perenizados entre os tempos, atualmente contrastam com novas possibilidades interpretativas, que os percebe e problematiza.

Os caminhos aqui assumidos entrelaçam uma análise representacional das películas em estruturas, personagens e enredos. Como resultado de leituras interseccionais, os estudos dessas sociedades contíguas, em tempo de relato e tempo de reconstituição, visualiza a operação de influências recíprocas entre si. De forma que as representações femininas apresentadas dividem similaridades: a de estarem imersas em realidades de nações que vivenciaram o mesmo conflito, o da Segunda Guerra Mundial. Compartilhando esse plano de fundo, com tramas, nacionalidade e produções, emissões e recepções distintas, as produções versaram sobre um mesmo conflito se valendo inescapavelmente da ótica do presente e das demandas atuais. Cada país usufruiu da mão de obra feminina de maneira individualizada, claro, mas entendendo as mulheres em prismas de necessidade e usualidade, além de inseri-las em ambientes distintos em termos de locação, mas semelhantes no que diz respeito a estereótipos e patriarcalismos.

Conversando também com as divergências, o mesmo conflito foi empreendido de forma própria por cada nação, e essas particularidades foram transpostas nas reconstituições imagéticas e narrativas, ao apresentarem uma mesma guerra em quatro nuances próprias de entendimento e participação. Essas particularidades entendidas espelham as singularidades das personas e performances femininas de cada caso. Consequentemente, por meio desses filmes, diversas possibilidades de interpretações se apresentam, evidenciando que

durante a Segunda Guerra Mundial as mulheres estiveram presentes em toda parte: vítimas no caminho do êxodo e sob as bombas, pacientes nas filas, inventivas e industriosas nas privações da vida cotidiana, trabalhadora nas fábricas e nos campos [...] em todos os países, estiveram uniformizadas: auxiliares na retaguarda, mas também na linha de frente. Combateram entre guerrilheiros clandestinos e na Resistência, despertando muitas vezes até a admiração de inimigos. Foram deportadas, dando incríveis provas de força de alma, de capacidade de organização, de resistência diante as provações físicas, mas também de um poder e compaixão que levaram muitos homens a invejá-las (QUÉTEL, 2009, p. 5).

Em concordância, os estudos comparativos e as nuances representacionais se traduzem em sentidos confluentes e em dissonâncias institucionalizadas que assumem uma variedade não só de identidades e de exercícios femininos frente à Segunda Guerra, como também a multiplicidade de narrativas que vem sendo criadas, recriadas e difundidas sobre esse contexto histórico, as mulheres e as relações de gênero ali presentes.

⁴²⁷ BOURDIEU, P. **A dominação masculina**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999, p. 8.

Considerações Finais

Os problemas aqui propostos tencionaram expandir nuances daquilo que, no prisma historiográfico, se projeta na relação entre cinema, gênero e guerra. Compreender as engrenagens cinematográficas por uma ótica feminista e pensar o cinema como fonte histórica foram peças motrizes para refletir sobre a Segunda Guerra Mundial como uma conflagração polarizadora de relações de gênero, especialmente nas trocas entre homem-mulher e sociedade, através de dominações, violências, simbolismos e mecanismos de agência. No processo para essa acepção, as fontes fílmicas assumiram um papel central: de transmitir através das representações a instrumentalização do feminino por determinados Estados de guerra. Bem como as formas com que as narrativas de protagonismos e subalternidades se projetaram além do desfecho final. Consequentemente, elencaram possibilidades interpretativas que se desdobram no tempo, em uma temporalidade que faz do passado algo ainda contemporâneo por intermédio das produções e indagações que monumentalizam memórias e personagens.

Os entrosamentos atingem a noção da guerra como um reduto político, de disputas entre indivíduos e subjetividades. Em um plano que as semelhanças e dessemelhanças imbricadas ao gênero feminino atuam em um conflito que as torna parte e as afasta na mesma proporção. Um feminino entendido enquanto comportamentos e atributos políticos e culturalmente impostos, onde os adereços dessa construção social se enviesam de filme para filme, de territorialidade em territorialidade. Uma concepção de identidade empregada pelos governos na mobilização de mulheres para a guerra, entendendo-as normatizadas em sensibilidades e passividades, em corpos servis e dominados, de feminilidades enquanto performances. Em contrapartida, o olhar que se voltou para esses tipos femininos no presente estudo, assumiu um compromisso feminista e uma postura e leitura crítica em relação a tais categorias padronizadas. Vimos então, como no cinema, a relação entre feminino e feminismo circulam por entre as imagens e se apresentaram nas escolhas narrativas, representativas e suas análises.

Esta pesquisa, ao nos aproximar do campo da cinematografia com uma régua feminista, assim como vêm fazendo as teóricas feministas do cinema, desde os anos 60, mostrou como muito do que até então era visto como *natural*, ou na maioria dos casos, nem era percebido, apresentou novos sentidos analíticos que culminam na categorização desses elementos como enraizadores e difusores de uma cultura de massas masculinizada. Para mais, essa visualidade denotou como simbolicamente os componentes desse campo para além de perpetradores são reféns dessa mesma cultura. Desse modo, ao olhar para o cinema com esse prisma, testemunhou-se como para além de sexualizações, estereótipos e fetiches, as personagens femininas em tela são desacreditadas

por muito pouco, em situações que no plano masculino são vistas social e culturalmente como viris e inspiradoras.

Como observou a atriz norte-americana Meryl Streep: “é difícil para os homens se enxergarem em protagonistas femininas. Acho que nós, mulheres, falamos todas as línguas, mas os homens não falam a nossa”.⁴²⁸ O que para alguns soa apenas um mero comentário feminista, revela, na verdade, desigualdades estruturais e sexistas enraizadas no mercado cinematográfico que, conseqüentemente, se expressam tanto nas produções quanto nas recepções das películas. Seja na vida real ou na ficção, parece muito cômodo “amar odiar” mulheres. Essa misoginia, percebida contemporaneamente, é massivamente espelhada nos filmes, séries, animações e demais produções cinemáticas que recorrem a uma imperfeição feminina na construção dos seus enredos. Tais escolhas, reforçam como a régua de conduta do consumo também segue premissas de gênero. Uma vez que, personagens masculinos como Thomas Shelby (*Peaky Blinders*), Walter White (*Breaking Bad*), Joe Goldberg (*You*), Christian Grey (*Cinquenta Tons de Cinza*) e muitos outros, mesmo apresentando personalidades violentas, com envolvimento criminosos e até mesmo atitudes abusivas em alguns casos, são vistos por uma boa parcela do público e pela crítica especializada com simpatia, principalmente para um público masculino. Mas ao transpor as mesmas categorizações para personagens femininas, com erros e acertos, a balança tende a pesar para o lado negativo, e personagens como Linda Shelby (*Peaky Blinders*), Skyler White (*Breaking Bad*), Guinevere Beck (*You*) e muitas outras são majoritariamente categorizadas como amarguradas, ingratas e frias.

Em conformidade, essa lógica se espelha no cinema de guerra, um gênero que fortemente reflete tais marcadores, principalmente o de ausências femininas protagonizadas. Nos filmes analisados nessa pesquisa, elas aparecem e protagonizam, entretanto, comparando o elevado esquema produtivo de filmes sobre a Segunda Guerra essas representações são ínfimas, e ainda representam exceções se comparado ao vasto repertório dominado por batalhas, soldados e ambientações masculinas. Em acréscimo, apesar de complexas e multifacetadas, as personagens principais dos longas em questão acabam refletindo também as concepções sociais ancoradas em leituras morais mais punitivistas. A régua de julgamento tende a relegar o preponderante como exceção, a coragem como anomalia, a força como perda de feminilidade e a independência como frieza. Tais figuras, tem seus feitos, sofrimentos e coragens menosprezados pelas construções interpretativas que questionam um feminino enquanto aplaudem o masculino em narrativas

⁴²⁸ Esse comentário, foi proferido em entrevista com o jornalista Didier Allouch, realizada em um painel no *Festival de Cinema de Cannes* em 2024. Essas e outras discussões são levantadas na página @revistatpm, no Instagram, a partir do quadro “Por que precisamos de (mais) mulheres no Cinema?”.

similares. Porém, estas provocações não tiveram o intuito de generalizar, uma vez que, entendemos que mesmo nesses casos, há críticas e aceitabilidades que englobam diversos personagens para além do gênero, todavia, existe uma tendência receptiva que simpatiza e se identifica majoritariamente com personagens masculinos, e no que toca a crítica negativa dos espectadores, ela se volta com mais fôlego para as figurações femininas.⁴²⁹ Recentemente guiadas pelas bandeiras feministas e reescritas de narrativas históricas., algumas dessas representações assumiram no imaginário social e na produção de conhecimento um caráter mais reparador. Algumas análises e percepções passaram a visualizar os enredos sem romantizações e réguas moralizantes, mas entendendo as mulheres em cenários de guerra como personagens historicamente situadas no tempo e suas diretrizes.

Em tal acepção nos espelhamos. Assimilando o presente e o passado, assim como as configurações de gênero, como espelhamentos de exercícios de poder entre os sexos de tempos em tempos, de geração em geração. Em percepções e retratos acerca de tais domínios, que veem se reconfigurando em estudos, artes e mentalidades. O tempo, enquanto um mediador de subalternidades, vem apropriado pelos filmes em recriações diversas. Nosso enfoque, possibilitou observar a construção e retrato de um “feminino ideal” segundo diretrizes de cada regime (nazismo, comunismo, democracia liberal), além das formas de poder e resistência articuladas de maneiras ímpares pelas personagens femininas nas narrativas, demonstrando as complexidades vividas pelas mulheres diante da Segunda Guerra. Tornando público vozes silenciadas e amplificadas, memórias históricas nacionais e os remodelamentos das representações fílmicas femininas.

Logo, estar atento a histórias construídas nas margens, entre tradições, inovações e transgressões, nos possibilitou visualizar o caráter gendrado e contemporâneo da Segunda Guerra Mundial. O qual, espelharam sob as lentes das representações: mulheres comuns e de posse; francesas, alemãs, norte-americanas, britânicas, soviéticas e outras; vítimas, colaboradoras ou observadoras; mulheres do século XX, refletidas no século XXI, descritas em quadros históricos e criativos em que o masculino domina e o feminino resiste, mesmo que na surdina. Imagens que convidaram a reflexão, e mais que isso, forneceram aportes analíticos para situar o protagonismo feminino frente à história e suas novas questões. O cinema, ao reconstituir essas vozes, não só espelhou os embates da guerra, mas se tornou por si só um campo de batalha e lutas por visibilidades e historicizações. Um ponto de partida. Uma abertura a novos olhares e pontos de vistas que desvelam experiências femininas silenciadas, tornando-as visíveis por intermédio de

⁴²⁹ Essa ponderação é fruto de um post realizado na página @revistatpm, no Instagram, a partir do quadro *Por que amam odiar personagens femininas?*.

um estudo feminista. Em um trabalho que não poderia ter sido realizado na época a qual evoca, mas agora está sendo.⁴³⁰

⁴³⁰ Parafraseando a frase: “O feminismo é uma revolução, é a grande mudança. E, nesse sentido, tenho o prazer de ter colaborado, de ter deixado uma obra que não foi entendida na época, mas agora está sendo”, de Vera Figueredo, cineasta e diretora brasileira, em conversa com o *Mulher no Cinema*⁴³⁰ em março de 2023. O *Mulher no Cinema*, site criado em 2015, pela jornalista Luísa Pêcora, tem o intuito de celebrar, divulgar e fomentar estudos acerca das mulheres nas telas e por traz delas, por meio de vídeos, entrevistas, críticas e demais formas de discutir a indústria cinematográfica a partir de um prisma feminista. Entrevista disponível em: <<https://mulhernocinema.com/noticias/morre-vera-de-figueiredo-feminino-plural/>>. Acesso em 1 de julho de 2024.

Referências Bibliográficas

Filmografia

A batalha de Sevastopol. Sergey Mokritskiy. Rússia/Ucrânia: 21st Century Fox, 2015, 110min.

As espíãs de Churchill. Lydia Dean Pilcher. Estados Unidos: SMT Pictures, 2019, 123min.

As mães do Terceiro Reich. Denis Mallevall. França: Italice Productions, 2012, 92min.

O leitor. Stephen Daldry. Produção de Anthony Minghella e Sydney Pollack. Alemanha/Estados Unidos: Mirage Enterprises, Studio Babelsberg, 2008, 124min.

Sites consultados

ADOROCINEMA. **Filmes, trailers, horários e salas de cinema, notícias, críticas.** Disponível em: <<https://www.adorocinema.com/>> Acesso agosto de 2024.

ADOROCINEMA. **Stephen Daldry: filmografia.** Disponível em: ><https://www.adorocinema.com/personalidades/personalidade-32890/filmografia/><. Acesso em 10 de junho de 2024.

ALLMOVIE. **Battle for Sevastopol (2015).** Disponível em: ><https://www.allmovie.com/movie/battle-for-sevastopol-am172313><. Acesso em 14 de junho de 2024.

BECHDEL TEST MOVIE LIST. **Lista de filmes que passaram ou não no teste Bechdel.** Disponível em: Lista de filmes de teste de Bechdel (bechdeltest.com). Acesso: 10 de setembro de 2024.

BEM ELLIS. **Beyond the Mainstream: How Letterboxd is Reshaping Film Culture & What Brands Can Learn from This.** Youscan, 27 de abril de 2024. Disponível em <https://youscan.io/blog/how-letterboxd-is-reshaping-film-culture/?utm_source=chatgpt.com>. Acesso em 10 de maio de 2025.

BERGER, Laura. **EIFF 2019 Women Directors: Meet Lydia Dean Pilcher – “Liberté: A Call to Spy”.** Disponível em: ><https://womenandhollywood.com/eiff-2019-women-directors-meet-lydia-dean-pilcher-liberte-a-call-to-spy/><. Acesso em 16 de junho de 2024.

BOX OFFICE MOJO. **The Reader (2008).** Disponível em: ><https://www.boxofficemojo.com/title/tt0976051/><. Acesso em 09 de junho de 2024.

BOX OFFICE MOJO. **The Reader (2008).** Disponível em: ><https://www.boxofficemojo.com/title/tt0976051/><. Acesso em 09 de junho de 2024.

CARR, David. **Writers Begin Strike as Talks Break Off.** The New York Times, 06 de novembro de 2007. Disponível em: ><https://www.nytimes.com/2007/11/06/business/media/06strike.html><. Acesso em 13 de junho de 2024.

CENTRE NATIONAL DU CINÉMA ET DE L'IMAGE ANIMÉE (CNC). **À propôs du CNC.** Disponível em: ><https://www.cnc.fr/web/en/about><. Aceso em 14 de junho de 2024.

COSTA, Kelvin Leão Nunes da. **Conheça o Filmow, rede social para quem gosta de filmes e séries.** Olhar Digital, 06 de janeiro de 2014. Disponível em:

><https://olhardigital.com.br/2024/01/06/internet-e-redes-sociais/conheca-o-filmow-rede-social-para-quem-gosta-de-filmes-e-series/><. Acesso em 10 de setembro de 2024.

CUNHA, Roberto. **O Leitor: nas entrelinhas da vida**. AdoroCinema, 2009. Disponível em: ><https://www.adorocinema.com/filmes/filme-126664/criticas-adorocinema/><. Acesso em 13 de junho de 2024.

FILMOW. **As mães do Terceiro Reich**. Disponível em: ><https://filmow.com/as-maes-do-terceiro-reich-t111128/><. Acesso em 14 de junho de 2024.

FILMOW. **A batalha de Sevastopol (2015)**. Disponível em: ><https://filmow.com/a-sniper-russa-t117988/ficha-tecnica/><. Acesso em 15 de junho de 2024.

FILMOW. **A sua rede de filmes e séries**. Disponível em: <<https://filmow.com/>>. Acesso agosto de 2024.

FILMOW. **As Espiãs de Churchill**. Disponível em: ><https://filmow.com/as-espias-de-churchill-t245447/><. Acesso em 16 de junho de 2024.

FILMOW. **The Reader (2008)**. Disponível em: ><https://filmow.com/o-leitor-t4/assista-agora/><. Acesso em 13 de junho de 2024.

FOX, AMARYLLIS. **Ser mulher é o mais adequado para fazer espionagem**. [Entrevista concedida a Edilson Saçashima]. Disponível em: <https://tab.uol.com.br/noticias/redacao/2020/03/31/ser-mulher-e-o-mais-adequado-para-fazer-espionagem-diz-ex-agente-da-cia.htm>. Acesso em: 19 nov. 2020.

GEORGE WASHINGTON UNIVERSITY. **On Soviet Soil (1957) – Eleanor Roosevelt Papers Project**. Disponível em: <<https://erpapers.columbian.gwu.edu/soviet-soil-1957>>. Acesso em 10 de abril de 2025.

IFC FILMS. **A Call to Spy: Synopsis**. Disponível em: ><https://www.acalltospymovie.com/synopsis/><. Acesso em 16 de junho de 2024.

IMAGEM FILMES. **O Leitor (2008): Trailer Legendado oficial**. Youtube, 2009. Disponível em: >https://www.youtube.com/watch?v=I50ZKFCqr8g&t=93s&ab_channel=ImagemFilmes<. Acesso em 09 de junho de 2024.

IMDB. **A Call to Spy (2019)**. Disponível em: ><https://www.imdb.com/title/tt7698468/?language=pt-br><. Acesso em 16 de junho de 2024.

IMDB. **As mães do Terceiro Reich**. Disponível em: ><https://www.imdb.com/title/tt2296853/?language=pt-br><. Acesso em 14 de junho de 2024.

IMDB. **Denis Malleva**. Disponível em: ><https://www.imdb.com/name/nm0539988/><. Acesso em 14 de junho de 2024.

IMDB. **The Reader: Press Conference at the 2009 Berlin Film Festival**. Disponível em: >https://www.imdb.com/video/vi2133000985/?ref_=ttvi_vi_imdb_3<. Acesso em 09 de junho de 2024.

INTERNET MOVIE DATABASE (IMDb). **Battle for Sevastopol (2015)**. Disponível em: >https://www.imdb.com/title/tt4084744/?ref_=ttawd_ov<. Acesso em 15 de junho de 2024.

KINOKOISK. **Битва за Севастополь (2015) — дата выхода в России и премьеры в мире**. Disponível em: ><https://www.kinopoisk.ru/film/742026/dates/><. Acesso em 14 de junho de 2024.

KINOKOISK. **Битва за Севастополь (2015)** — дата выхода в России и премьеры в мире. Disponível em: ><https://www.kinopoisk.ru/film/742026/dates/><. Acesso em 15 de junho de 2024.

KINOKOISK. **Битва за Севастополь (2015)**. Disponível em: ><https://www.kinopoisk.ru/film/742026/><. Acesso em 15 de junho de 2024.

KINOROB. **Kinorob: empresa de Produção Cinematográfica**. Disponível em: ><https://dzygamdb.com/en/company/55><. Acesso em 14 de junho de 2024.

LETTERBOXD. **3rd Reich Mothers: in the Name oh the Master Race – gêneros**. Disponível em: ><https://letterboxd.com/film/3rd-reich-mothers-in-the-name-of-the-master-race/genres/><. Acesso em 14 de junho de 2024.

LETTERBOXD. **A Call to Spy (2019)**. Para acessar as informações: ><https://letterboxd.com/film/a-call-to-spy/><. Acesso em 16 de junho de 2024.

LETTERBOXD. **Battle for Sevastopol (2015)**. Disponível em: ><https://letterboxd.com/film/battle-for-sevastopol/details/><. Acesso em 15 de junho de 2024.

LETTERBOXD. **The Reader (2008): equipe técnica**. Disponível em: ><https://letterboxd.com/film/the-reader/crew/><. Acesso em 13 de junho de 2024.

MELO, Diego. **Como funcionam as notas do Metacritic**. Tecnoblog, 25 de setembro de 2022. Disponível em: ><https://tecnoblog.net/responde/como-funcionam-as-notas-do-metacritic/><. Acesso em 13 de junho de 2024.

METACRITIC. **The Reader: críticas dos críticos**. Disponível em: ><https://www.metacritic.com/movie/the-reader/critic-reviews/><. Acesso em 13 de junho de 2024.

NEW PEOPLE FILM COMPANY. **Sobre a empresa**. Disponível em: ><https://newpeoplefilm.com/en><. Acesso em 14 de junho de 2024.

O'MALLEY, Sheila. **A Call to Spy movie review e film summary (2020)**. RogerEbert.com. Disponível em: ><https://www.rogerebert.com/reviews/a-call-to-spy-movie-review-2020><. Acesso em 16 de junho de 2024.

PULVER, Andrew. **A Call to Spy review – meticulous depiction of female war-time agents**. The Guardian, 22 de outubro de 2020. Disponível em: ><https://www.theguardian.com/film/2020/oct/22/a-call-to-spy-review-meticulous-depiction-of-female-war-time-agents><. Acesso em 16 de junho de 2024.

REDAÇÃO TRECOBOX. **Entenda o que é e como funciona o IMDb, um dos principais sites para fãs de cinema do mundo**. Trecobox, 21 de maio de 2023. Disponível em: ><https://trecobox.com.br/entenda-como-funciona-o-imdb/><. 10 de setembro de 2014.

REVIEWSPHERE. **Liberté: A Call to Spy – World Premiere at Edinburgh Film Festival**. Disponível em: ><https://www.reviewsphere.org/news/liberte-a-call-to-spy-world-premiere-at-edinburgh-film-festival/><. Acesso em 16 de junho de 2024.

ROMAIN ICARD. **Les Pouponnières du IIIe Reich**. 14 de março de 2013. Le Monde. Disponível em <https://www.lemonde.fr/culture/article/2014/03/14/les-pouponnieres-du-iiie-reich_4380621_3246.html> Acesso em 07 de abril de 2025.

SITE HEROINES OF THE RESISTENCE. **Wartime Spy Ladies: Noor Inayat Khan**. 14 de novembro de 2013. Disponível em< <https://wartimespyladies.blogspot.com/2013/11/noor-inayat-khan-1914-1944.html>>. Acesso em 20 de abril de 2025.

SITE HEROINES OF THE RESISTENCE. **Wartime Spy Ladies: Vera Atkins**. 24 de novembro de 2013. Disponível em< <https://wartimespyladies.blogspot.com/2013/11/vera-adkins-1908-2000.html>>. Acesso em 20 de abril de 2025.

SITE HEROINES OF THE RESISTENCE. **Wartime Spy Ladies: Virginia Hall**. 17 de novembro de 2013. Disponível em< <https://wartimespyladies.blogspot.com/2013/11/virginia-hall-1906-1982.html>>. Acesso em 20 de abril de 2025.

SMT PICTURES. **About Us**. Disponível em: ><https://smtpictures.com/about/><. Acesso em setembro de 2024.

SPIEGATO. **O que é Motion Picture Association of America (MPAA)?**. Disponível em: ><https://spiegato.com/pt/o-que-e-motion-picture-association-of-america-mpaa><. Acesso em 09 de junho de 2024.

STANA KATIC: STANATICS BRASIL. **Stana Katic fala sobre o filme "A Call to Spy"**. YouTube, 2020. Disponível em: >https://www.youtube.com/watch?v=AvPDnj9AqSs&ab_channel=StanaKatic%3AStanaticsBrasil<. Acesso em 17 de junho de 2024.

SUFINA. **Entrevista completa com Charlie Rose, Kate Winslet, David Kross, Stephen Daldry**. Youtube, 2008. Disponível em: >https://www.youtube.com/watch?v=gw54JRC4d3g&ab_channel=sufina<. Acesso em 13 de junho de 2024.

SUFINA. **The Reader – Charlie Rose Full Interview – Kate Winslet, David Kross, Stephen Daldry**, 2024. Disponível em: >https://www.youtube.com/watch?v=gw54JRC4d3g&ab_channel=sufina<. Acesso em 09 de junho de 2024.

THE HOLLYWOOD REPORTER. **Russia/Ukraine Tensions Threaten “Battle for Sevastopol”**. Disponível em: ><https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/russia-ukraine-tensions-threaten-battle-690646/><. Acesso em 14 de junho de 2024.

THE HOLLYWOOD REPORTER. **“Battle for Sevastopol” sold China, South Korea**. Disponível em: ><https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/battle-sevastopol-sold-china-south-785473/><. Acesso em 14 de junho de 2024.

THE NUMBERS. **A Call to Spy (2020) – Financial Information**. Disponível em: >[https://www.the-numbers.com/movie/Call-to-Spy-A-\(2020\)#tab=summary](https://www.the-numbers.com/movie/Call-to-Spy-A-(2020)#tab=summary)<. Acesso em 16 de junho de 2024.

THE NUMBERS. **Battle for Sevastopol – bilheteria**. Disponível em: ><https://www.the-numbers.com/custom-search?searchterm=sevastopol><. 15 de junho de 2024.

THE NUMBERS. **The Reader (2008): Financial Information**. Disponível em: ><https://www.the-numbers.com/custom-search?searchterm=the+reader><. Acesso em 09 de junho de 2024.

THE TIMES. **A Call to Spy review: Churchill’s secret army of female operatives**. Disponível em: ><https://www.thetimes.com/article/a-call-to-spy-review-churchills-secret-army-of-female-operatives-h3hzzmjxm><. Acesso em 16 de junho de 2024.

THE TIMES. **A Call to Spy**. Disponível em: ><https://www.thetimes.com/search?source=nav-mobile&q=a%20call%20to%20spy><. Acesso em 16 de junho de 2024.

TOM SHONE. **Covid was supposed to kill cinema – but did lockdown and gen Z save cinephilia?**. The Guardian, 23 de dezembro de 2024. Disponível em <https://www.theguardian.com/film/2024/dec/23/covid-cinephilia-lockdown-gen-z-cinema?utm_source=chatgpt.com>. Acesso em 10 de maio de 2025.

UNITED HOLOCAUST MEMORIAL MUSEUM. **Les femmes sous le Troisième Reich**. Disponível em <<https://encyclopedia.ushmm.org/content/fr/article/women-in-the-third-reich>>. Acessado em 07 de abril de 2025.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE. **Programa de Pós-Graduação de História - PROHIS-UFS**. Disponível em: <https://www.sigaa.ufs.br/sigaa/public/programa/apresentacao.jsf?lc=pt_BR&id=735>. Acesso: 08 outubro 2022.

VARIETY. Cannes: **Loco Films Enlists for “Battle for Sevastopol”**. Disponível em: ><https://variety.com/2015/film/global/cannes-loco-films-enlists-for-battle-exclusive-1201498877/><. Acesso em 14 de junho de 2024.

VARIETY. **The Reader**. 2008. Disponível em: ><https://variety.com/2008/film/awards/the-reader-3-1200472005/><. Acesso em 13 de junho de 2024.

WIKIPEDIA. **France Télévisions**. Disponível em: >https://en.wikipedia.org/wiki/France_T%C3%A9l%C3%A9visions<. Acesso em 14 de junho de 2024.

WIKIPEDIA. **List of The Weinstein Company films**. Disponível em: >https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_The_Weinstein_Company_film<. Acesso em 10 de junho de 2024.

WIKIWAND. **Leterboxd**. Disponível em: ><https://www.wikiwand.com/pt/Letterboxd><. 10 de setembro de 2014.

YOUTUBE. **Lyudmila Pavlichenko speech**. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=UYkIWzY9wD0&t=2s&ab_channel=ClaudioV>. Acesso 10 de abril de 2025.

YOUTUBE. **Miss Pavlichenko - Woody Guthrie – 1946**. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=P6fRlwfvcIc&ab_channel=renatoara%C3%BAjo>. Acesso em 10 de abril de 2025.

Bibliografia

A mulher no cinema segundo Ann Kaplan. Entrevista a Denise Lopes. Revista contratempo, 2014.

ACEVEDO, Claudia Rosa; NAVARRO, Maria Victória. DIGNANI, Pietro Henrico Vidal; CATÃO, Bruno Alves. **As plataformas de streaming e seu impacto no comportamento do consumidor**. Revista Eletrônica de Administração (Online) ISSN: 1679-9127, v. 19, n.2, ed. 37, Jul-Dez, pp. 287-300, 2020.

ACSELRAD, Marcio. **A teoria feminista vai ao cinema: configurações e reconfigurações do feminino na tela**. Vozes&Diálogo: Itajaí, v. 14, n. 01, jan./jun, 2015.

AGUIAR, Neuma. **Para uma revisão das Ciências Humanas no Brasil desde a perspectiva das mulheres.** IN: AGUIAR, Neuma (org.) *Gênero e Ciências Humanas - desafio às ciências desde a perspectiva das mulheres.* Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, p. 9-29, 1997.

ALMEIDA, Cláudio Aguiar. **O cinema como “agitador de almas”: Argila, uma cena do Estado Novo.** São Paulo: Fapesp/AnnaBlume, 1999.

ALMEIDA, Cláudio Aguiar. **O cinema como “agitador de almas”: Argila, uma cena do Estado Novo.** São Paulo: Fapesp/AnnaBlume, 1999.

ANDRADE, Liliane. **Cinema e Segunda Guerra Mundial: análise da divulgação dos filmes antinazistas norte-americanos nos jornais de Sergipe (1942-1945).** Monografia (Graduação em História) – Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão. 2019.

ARMENI, Ritanna. **Bruxas da Noite: a história não contada do Regimento Aéreo Feminino Russo durante a Segunda Guerra Mundial.** Seoman Editora, 1ª Ed, 2019.

ARRUDA, José J. **Contradições e rearticulações do mundo contemporâneo: A Segunda Guerra Mundial.** In: *História Moderna e Contemporânea.* 24ª Ed. São Paulo: Editora Ática, 1991.

ARÓSTEGUI, Julio. **A pesquisa histórica: teoria e método.** Bauru, São Paulo: EDUSC, 2006.

ASSIS, Raquel Anne L. **O agir nas sombras dos serviços secretos britânicos e norte-americano durante a Segunda Guerra Mundial.** Revista HOPLOS, vol. 2, nº 1, 2018.

AUMONT, Jacques. **A estética do filme.** Campinas: Papirus, 1995.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme.** Armand Colin, Lisboa, 3ª. Edição, 2004.

BAHIANA, Ana Maria. **Como ver um filme.** Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2012.

BAPTISTA, Mauro. **O cinema britânico: realismo, classe e televisão pública.** In: BATISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (Orgs.). *Cinema mundial contemporâneo.* Papirus Editora, 2008.

BARBIER, Nina. **Malgré-elles: Les Alsaciennes et Mosellennes incorporées de force dans la machine de guerre nazie.** Édituer Tallandier, 256pp, 2018.

BARROS, José D’Assunção B. **Cinema e história – considerações sobre os usos historiográficos das fontes fílmicas.** Revista Comunicação e Sociedade, n. 55, p. 175-202, jan-jun, 2011.

BARROS, José D’Assunção. **História Comparada: um novo modo de ver e fazer História.** Revista de História Comparada, v. I, nº I, junho, 2007.

BATISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (Orgs.). **Cinema mundial contemporâneo.** Papirus Editora, 2008.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era da sua reprodutividade técnica.** Editora L&PM, 1ª edição, 2018.

BORDO, Susan. **"O corpo e a reprodução da feminidade: uma reapropiação feminista de Foucault".** In: JAGGAR, Alison; BORDO, Susan. (Orgs.). *Gênero, corpo, conhecimento.* Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1988.

BORGES, Giovanna Bem. **Gênero e memória na militarização das mulheres soviéticas**. 2024. 183pp. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista (UNESP), Campus de Marília, 2024.

BOURDIEU, P. **O poder simbólico**. Tradução de Fernando Tomaz. Lisboa/Rio de Janeiro: Bertrand/Difel, 1989.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

BOURDIEU, Pierre. **Ce que parfer veut dire**. Paris, Fayard, 1982, p. 135. (Apud: PESAVENTO, Sandra Jatahy. Em busca de uma Outra História: imaginando o imaginário. Revista Brasileira de História, V. 15, nº 29, São Paulo, 1995).

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: Feminismo e subversão de identidade**. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

BÉDARIDA, François. **Tempo presente e presença da história**. In: FERREIRA, Marieta de M.; AMADO, Janaína. **Usos e abusos da história oral**. 5. ed. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2002.

CALDEIRA NETO, Odilon. **Breves reflexões sobre o uso da internet em pesquisas historiográficas**. Revista Eletrônica do Boletim do TEMPO, Rio de Janeiro, ano 4, n. 20, 2009. Disponível em: >http://www.tempopresente.org/index2.php?option=com_content&do_pdf=1&id=5011<. Apud: SILVEIRA, Pedro Telles de. **As fontes digitais no universo das imagens técnicas: crítica documental, novas mídias e o estatuto das fontes históricas digitais**. Antíteses: Universidade Estadual de Londrina, vol. 9, núm. 17, enero-junio, 2016.

CANDIDO, Antônio. **A literatura e a vida social**. In: Literatura e sociedade. São Paulo: Nacional, 1965.

CANDIDO, Antônio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. São Paulo: Martins, 1961.

CARDOSO, Ana Livia Ayres; SILVA, Ríllari Ferreira Castro e. **A Política Externa Soviética na instrumentalização da identidade da mulher na década de 1960 à luz da política dos afetos**. Anais do 7º Seminário de Graduação e Pós-Graduação em Relações Internacionais da Associação Brasileira de Relações Internacionais (ABRI), ISBN 978-85-66399-12-7, 2024.

CARDOSO, Ciro Flamarion; MAUAD, Ana Maria. **História e Imagem: os exemplos da fotografia e do cinema. Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia**. Orgs. Ciro Flamarion Cardoso e Ronaldo Vainfas. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1997.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer**. 5 ed. Petrópolis, RJ; Vozes, 1994.

CHARTIER, Roger. In: BURGUIERE, A (Org). **Dicionário de Ciências Históricas**. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1993.

CHARTIER, Roger. **O Mundo como Representação**. Estudos Avançados. 11 (5) 1991. P. 173-191.

CHAUVEAU, Agnès; TÉTART, Philippe. **Questões para a história do presente**. Bauru – SP: EDUSC, ISBN 2-87027-458-0, 1999.

CLAUSEWITZ, Carl V. **Da guerra**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

COSTA, Maria Helena Braga. **Geografia, gênero e espaço no contexto do cinema brasileiro contemporâneo**. X Colóquio Internacional de Geocrítica: Barcelona, 2008.

CRUZ, Anna. **Estamos em obras: mulheres e Atividade de Inteligência**. Revista Brasileira de Inteligência. Brasília: Abin, nº. 16, dez, 2021.

DAUDET, Léon. **La Guerre totale**. França, 2018.

DELACROIX, Christian; DOSSE, François; GARCIA, Patrick. **Les courants historiques en France**. 19-20 siècle. Paris: Gallimard, 2007.

DELGADO, Lucilia A. N; FERREIRA, Marieta de M. **História do tempo presente e ensino de história**. Revista História Hoje, v. 2, nº 4, p. 12-334, 2013.

DOSSE, François. **História do Tempo Presente e a Historiografia**. Tempo e Argumento, Florianópolis, v. 4, n. 1, jan/jun, 2012.

DUARTE, Antônio Paulo. **A Visão da “Guerra Total” no Pensamento Militar**. Nação e Defesa, ed. Outono-Inverno, nº 112-3 – 3ª Série, pp. 33-50., 2005.

D’ARAUJO, Maria Celina. **Pós-modernidade, sexo e gênero nas Forças Armadas**. Security and Defense Studies Review, Interdisciplinary Journal of the Center for Hemispheric Defense Studies: ISSN: 1533-2535, Vol. 3, N. 1, 2003.

ECK, Hélène. **As mulheres francesas sob o regime de Vichy: mulheres do desastre, cidadãs pelo desastre?** In: **História das Mulheres no Ocidente: século XX**. DUBY, Georges; PERROT, Michele (Orgs.). Porto: Edições Afrontamento, Vol. 5, 1991.

FALCON, Francisco. **“História e Poder”**. In: CARDOSO, Ciro. F.; VAINFAS, Ronaldo. Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia. Rio de Janeiro: Campus, 1997,

FENNER, Lorry M. **Either you need these women or you do not: Informing the debate on military service and citizenship**. Gender Issues. [s.l.], v. 16, n. 3, p.5-32, jun. 1998. Springer Science and Business Media LLC. (Apud: SILVA, Antonio Henrique Lucena; SOARES, Mariana Moreira da Costa. **Mulheres em guerra: um estudo sobre os desafios da petrificação feminina nas Forças Armadas Americanas**. Revista Defesa e Segurança (RDS), ISSN: 2447-9365, V. 5, 2020).

FERNANDES, Aline Vieira. **A guerra tem “cheiro de homem”, mas pode ter “rosto de mulher”: as representações do feminino na Segunda Guerra Mundial em uma História das Mulheres no Exército Vermelho**. 2023. 82pp. Monografia (Graduação em História) – Universidade Federal de Campina Grande, Cajazeiras – PB, 2023, p. 24.

FERREIRA, Ceíça. **Lacunas nos estudos de comunicação cinema no Brasil: feminismo (e a intersecção de gênero e raça) e recepção fílmica**. Matrizes, vol. 11, núm. 3, septiembre-diciembre, 2017.

FERREIRA, Jorge. **Problematisando a Segunda Guerra Mundial**. Tempo, Rio de Janeiro, Vol. 1, nº 1, pp. 189-194, 1996.

FERREIRA, Marcelo Santana. **Walter Benjamin e a questão das narratividades**. Mnemosine, vol.7, nº 2, 2011.

FERRO, Marc. **A quem pertence as imagens?** In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian (Org.). **Cinematógrafo: um olhar sobre a História**. Salvador, São Paulo – EDUFBA/Editora UNESP, 2009.

FIESELER, Beate; HAMPF, M. Michaela; SCHWARZKOPF, Jutta. **“Gendering combat: Military women's status in Britain, the United States, and the Soviet Union during the Second World War”**. In Women's Studies International Forum, v. 47, p. 115-126, 2014.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Organização e Tradução Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 22ª edição, 2006.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Tradução de Raquel Ramalhe. 35. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

FRANCASTEL, Pierre. **A realidade figurativa – O limite imaginário da expressão figurativa**. Barcelona, Paidós, 1988.

FRANK, Robert. **Questões para as fontes do presente**. In: CHAUVEAU, Agnès, Tétarr, Philippe. Bauru, SP: EDUSC, 1999, p.109.

GOERG, Odile. **Préface: La fin d'un long silence**. In: BARBIER, Nina. **Malgré-elles: Les Alsaciennes et Mosellennes incorporées de force dans la machine de guerre nazie**. Édituer Tallandier, 2018.

GOFF, Le. **L'imaginaire medieval**. (Apud: PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Em busca de uma Outra História: imaginando o imaginário**. Revista Brasileira de História, V. 15, nº 29, São Paulo, 1995).

GOMES, Larissa. **A construção de narrativas de representatividade dos corpos femininos e do empoderamento das mulheres em campanhas esportivas**. Revista Miguel, nº 7, jul/dez, 2022.

GOUVÊA, Emmanuelle Moreira de. **As mulheres nas Forças Armadas: uma análise à luz do feminismo**. Revista Eletrônica, Edição Especial da Comissão de Direito Militar da OABRJ, ISSN: 2526-1223.

GREENSTEIN, Daniel I. **Four courses in search of a discipline: European approaches to teaching history and computing. Historical informatics: an essential tool for historians?** Atlanta, Georgia, 1994, p. 5. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; MAUAD, Ana Maria. **História e Imagem: os exemplos da fotografia e do cinema**. Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia. Orgs. Ciro Flamarion Cardoso e Ronaldo Vainfas. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1997.

HARTOG, François. **Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

HEMMINGS, Clare. **Contando histórias feministas**. Estudos Feministas, Florianópolis, v. 17, 2009.

HOBSBAWM, Eric. **A era da guerra total**. In: **A Era dos Extremos – o breve século XX (1914-1991)**. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.

HOLLANDA, Heloisa Buarque (Org.). **Pensamento Feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

hooks, bell. **Cinema vivido: raça, classe e sexo nas telas**. São Paulo: Editora Elefante, 2023.

hooks, bell. **Introdução: A magia do cinema**. In: **Cinema vivido: raça, classe e sexo nas telas**. São Paulo: Editora Elefante, 2023, 312p.

JUDT, Tony. **Pós-Guerra: uma História da Europa desde 1945**. Editora Objetiva: Rio de Janeiro. 2011.

JUNIOR, Natalício Batista. **Cinema e revolução: o construtivismo russo e a montagem dialética, bases da pedagogia política das imagens de Eisenstein**. Revista Lutas Sociais, v. 21, n. 39, 2017.

- KEEGAN, John. **Uma história da guerra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- KOCKA, Jürgen. **Comparison and Beyond**. History and Theory, Middletown, n. 42, p. 39-44. 2003. [tradução de Maria Elisa Bustamante]
- LAGNY, Michele. **O cinema como fonte de História**. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian (Org.). **Cinematógrafo: um olhar sobre a História**. Salvador, São Paulo – EDUFBA/Editora UNESP, 2009.
- LAGNY, Michèle. **Imagem audiovisual e história do tempo presente**. Tempo e Argumento, Florianópolis, v. 4, n. 1, jan/jun, 2012.
- LAGRAVE, Rose-Marie. **Uma emancipação sob tutela: educação e trabalho das mulheres no século XX**. In: DUBY G.; PERROT, M. **História das mulheres no ocidente - 5: o século XX**. São Paulo: EBRASIL, 1991. p.506-519.
- LASSALI, Thais Farias. **Bots, algoritmos, petições e postagens revoltosas: a recepção de filmes nas redes sociais e a polêmica pública online entre fãs sobre o filme Os últimos Jedi**. Anais da VIII Reunião de Antropologia da Ciência e da Tecnologia, ISSN: 2358-5684, 2021, 2233-2240 pp.
- LAURETIS, Teresa de. **The technology of gender: Essays on Theory, Film, and Fiction**. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1987.
- LE GOFF, Jacques. **A História Nova**. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- LEITE, Leonardo Delatorre; MORAES, Gerson Leite de. **Desumanização e a banalidade do mal: uma análise a partir da literatura de testemunho de Primo Levi e da narrativa histórica de Hannah Arendt**. Veritas, Revista de Filosofia da PUCRS – Porto Alegre, v. 68, n. 1, jan.-dez, 2023.
- LESSA, Rodrigo Oliveira. **A expressividade do indivíduo e da realidade social na imagem do filme**. Revista Fórum Identidades, Itabaiana - Sergipe, Universidade Federal de Sergipe, v. 28, set.-dez, 2018.
- LOPES, Denise. **A mulher no cinema segundo Ann Kaplan**. Entrevista a Denise Lopes. Revista contratempo, 2014.
- LOPES, Eliane Marta Teixeira. **Prefácio**. In: LOPES, José de Sousa Miguel (Org); TEIXEIRA, Inês Assunção de Castro (Org). **A mulher vai ao Cinema**. 2. Ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
- LORDE, Andre. **Idade, raça, classe e gênero: mulheres redefinindo a diferença**. In: Org. HOLLANDA, Heloisa Buarque. **Pensamento Feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.
- MACEDO, Lennon. **Rer Metz: por uma semiologia dos códigos e das escritas fílmicas**. 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Belém – PA, 2019.
- MACHADO, Roberto. **Introdução: Por uma genealogia do poder**. In: FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Organização e Tradução Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 22ª edição, 2006.
- MACHADO, Yasmin Trindade. **Mulher, mãe do Reich e a propaganda nazista nas páginas da NS-Frauenwarte**. Revista Ars Historica, ISSN 2178-244X, nº 22, jul./dez., 2021.

MACHIDA, Ana Naemi; MENDONÇA, Carlos Magno Camargos. **A construção das princesas Disney: uma análise das performances, narrativas e identidades femininas**. Revista Tropos: Comunicação, Sociedade e Cultura, v.9, nº2, edição de dezembro, 2020.

MALUF, Sônia Weidner; MELLO, Cecília Antakly de; PEDRO, Vanessa. **Políticas do olhar: feminismo e cinema em Laura Mulvey**. Revista Estudos Feministas, Florianópolis, 13 (2): 256, maio-agosto/2005.

MARIE, Michel. **Os últimos 20 anos do cinema francês (1986-2006)**. In: BATISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (Orgs.). **Cinema mundial contemporâneo**. Papirus Editora, 2008.

MARTINS, Ana Paula Antunes. **O Sujeito “nas ondas” do Feminismo e o lugar do corpo na contemporaneidade**. Revista Café com Sociologia. Vol. 4, nº 1. Jan. – abr, 2015.

MAYNARD, Andreza Santos Cruz. **De Hollywood a Aracaju: a Segunda Guerra Mundial por intermédio dos cinemas (1939-1945)**. 2013. 220 f. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, São Paulo. 2013.

MAYNARD, Andreza Santos Cruz. **Luta honrosa ou infernal? A Segunda Guerra Mundial a partir dos filmes KV-1: Almas de ferro (2018) e A Passagem (2019)**. Revista do Corpo Discente do Programa de Pós-Graduação em História da UnB – Em Tempo de Histórias, Brasília, n. 37, jul-dez, 2020, p. 618-633.

MAYNARD, Dilton C. S; MAYNARD Andreza D. C (Org). **Segunda Guerra Mundial: Apontamentos do Tempo Presente**. Recife: EDUPE, 2020.

MAYNARD, Dilton C. S; MAYNARD Andreza D. C (Org). **Visões do Mundo Contemporâneo**. São Paulo: LP-Books, Vol II, 2013.

MAZOWER, Mark. **A colaboração**. In: **O império de Hitler: a Europa sob o domínio nazista**. São Paulo: Companhia das Letras, 1ª ed., 2013.

MELLO, Ana C. **As mulheres de Churchill: Análise da participação feminina na Marinha e Aeronáutica Britânicas durante a Segunda Guerra Mundial**. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós Graduação, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/UNIRIO. Rio de Janeiro, 2015.

MELLO, Ana Claudia de Rezende Costa Dutra e. **As mulheres na Segunda Guerra Mundial: uma breve análise sobre as combatentes soviéticas**. Revista Brasileira de História Militar, Rio de Janeiro, ano III, n. 9, dezembro, 2012.

MESTRE, Marilza Bertassoni Alves. **Mulheres do século xx: memórias de trajetórias de vida, suas representações (1936-2000)**. 2004. 250 f. Tese (Doutorado). Programa de Pósgraduação em História do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, da Universidade Federal do Paraná. UFPR, Curitiba, 2004.

MORAES, Anita Martins Rodrigues de. **Notas sobre o conceito de “Sistema Literário” de Antônio Candido nos estudos de literaturas africanas de língua portuguesa**. Revista Itinerários, Araraquara, n. 30, jan./jun. 2010.

MOREIRA, Rosimeri; SCHACTAE, Andréa Mazurok (Orgs.). **Instituições armadas, gênero e poder: reflexões para transformação**. Guarapuava: Editora UNICENTRO, 2016.

MORETTIN, Eduardo. **O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro**. História, Questões e Debates. Curitiba: História/UFPR, n. 20/38, jan./jun. 2003.

NAPOLITANO, Marcos. **A História depois do papel**. In: **Fontes históricas**. PINSKY, Carla Bassanezi (Org.) - 2.ed., São Paulo: Editora Contexto, p. 235-289, 2010.

NAPOLITANO, Marcos. **“Entre as ruínas, outros homens surgem”**: Segunda Guerra Mundial e a reconstrução moral e material do mundo. In: **História Contemporânea II: do entreguerras à nova ordem mundial**. São Paulo: Editora Contexto, 2020.

NETO, Wilson Oliveira. **Uma guerra de imagens: apontamentos sobre a produção, a circulação e o uso de fotografias durante a Segunda Guerra Mundial (1939 – 1945)**. XXIX Simpósio Nacional de História: contra os preconceitos – História e Democracia. Brasília/UNB, 2017.

NEVES, Helena. **Mulheres na Primeira Guerra Mundial: Mudanças e Permanências**. ResPublica – Revista de Ciência Política, Segurança e Relações Internacionais. Lisboa, 2015.

NOVA, Cristiane. **Narrativas Históricas e Cinematográficas**. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian (Org.). **Cinematógrafo: um olhar sobre a História**. Salvador, São Paulo – EDUFBA/Editora UNESP, 2009.

NÓVOA, Jorge. **Apologia da relação Cinema-História**. In: **Cinema-História: Teoria e Representações Sociais no Cinema** (Org. Jorge Nóvoa e José D’Assunção Barros). Apicuri: Rio de Janeiro, 2012.

NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian (Org.). **Cinematógrafo: um olhar sobre a História**. Salvador, São Paulo – EDUFBA/Editora UNESP, 2009, 496p.

OLIVEIRA, Gabriela Gomes de. **Entre pais e filhos: a questão da culpa pelo passado em Bernhard Schlink**. Revista Contingência - UFRGS, vol. 7, nº. 2 (ISSN: 1980-7589), Ago-Dez, 2019.

PACHECO, Thiago da Silva. **Mulheres, Espionagem e Serviço Secreto: uma análise prosopográfica nas duas guerras mundiais**. Revista da Escola Superior de Guerra, v. 37, n. 79, jan.-abr. 2022.

PAVLICHENKO, Lyudmila. **Lady Death: the memoirs of Stalin’s Sniper**. Greenhill Books, 2018.

PARENTE, André. **Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993, p. 15. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; MAUAD, Ana Maria. **História e Imagem: os exemplos da fotografia e do cinema**. Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia. Orgs. Ciro Flamarion Cardoso e Ronaldo Vainfas. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1997.

PEDRO, Joana M. **As guerras na transformação das relações de gênero: entrevista com Luc Capdevila**. Revista Estudos Feministas, 13(1):2016, jan-abr. Florianópolis, 2005.

PEDRO, Joana. M. **Traduzindo o debate: o uso da categoria de gênero na pesquisa histórica**. Revista História. São Paulo, UNESP, 2005, vol 24(1), p 77-98.

PEDRO, Tota. **Segunda Guerra Mundial**. In: **História das Guerras**. Org. Demétrio Magnoli. 4ª Ed. São Paulo: Editora Contexto, 2017.

PENAFRIA, Manuela. **Análise de filmes: conceitos e metodologias**. VI Congresso SOPCOM, 2009.

PEREIRA, Fernanda Linhares. **O Tribunal de Nuremberg: um julgamento singular para o direito internacional (1945-1946)**. Revista Espaço Acadêmico, n. 176, ISSN: 1519-6186, jan-2016.

- PERROT, Michelle. **As mulheres ou os silêncios da história**. São Paulo (Bauru): EDUSC, 2005.
- PESAVENTO, S. **Em busca de uma outra história: imaginando o imaginário**. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 15, nº 29, 1995, pp. 9-27.
- PISANI, Marília Mello. **Linguagem Cinematográfica de Planos e Movimentos**. Texto referente ao curso de Produção de Vídeo do Núcleo Educacional de Tecnologias e Línguas (NETEL) - Universidade Federal do ABC (UFABC).
- POLLARD, Miranda. **Reign of Virtue: mobilizing gender in Vichy France**. The University of Chicago Press, London, 1998.
- POSSAS, Lidia M. V. **O Enigma das Viúvas: vivências e sensibilidades, anos 60-80**. Curitiba: CRV, 2019.
- PROST, Antoine. **Fronteiras e espaços do privado**. In: PROST, Antoine; VICENT, Gérard (Org.). **História da Vida Privada: da Primeira Guerra a nossos dias**. V. 5. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 13-154.
- PURNELI, Sonia. **Uma mulher sem importância: a história secreta da espiã americana mais perigosa da Segunda Guerra Mundial**. 1. ed. São Paulo: Planeta, 2021.
- QUÉTEL, Claude. **As Mulheres na Guerra (1939-1945)**. Laurousse do Brasil: São Paulo, 2009.
- RAGO, Margareth. **A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade**. Campinas: São Paulo: Editora da Unicamp, 2013.
- RAMALHEIRA, Ana Maria Pinhão. **A iliteracia moral e política no Terceiro Reich e o trauma da memória do Holocausto na geração do pós-guerra – Der Vorleser [O Leitor] (1995) de Bernhard Schlink**. Revista Forma Breve. Aveiro, n.12, 2015.
- RAMOS, Alcides. **O canibalismo dos fracos: cinema e história do Brasil**. Bauru: Edusc, 2002.
- REIS, Aaron Sena Cerqueira. **Rüsen e a Teoria da História como Ciência**. Rev. Hist. (São Paulo), n. 176, r01016, 2017.
- REIS, José Carlos. **O entrecruzamento entre narrativa histórica e narrativa de ficção**. In: **O desafio historiográfico**. Rio de Janeiro: Editora FGV (Série História, Edição de Bolso), 2010.
- RICCOEUR, Paul. **História e tempo**. In: **A memória, a história e o esquecimento**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007, pp. 357-421.
- RICUER, Paul. **Tempo e Narrativa. A configuração do tempo na narrativa de ficção**. Editora WMF Martins Fontes: São Paulo, Tomo II, 2011.
- RICUER, Paul. **Tempo e Narrativa: a ficção e as variações imaginativas sobre o tempo**. Editora WMF Martins Fontes: São Paulo, Tomo III, 2011.
- ROLIM, Maria E. Q. **As “mulheres de conforto”: o corpo como território**. Rio de Janeiro, 2018.
- ROSALEN, Eloísa; PEDRO, Joana Maria. **Os debates historiográficos e os feminismos da ‘segunda onda’ na contemporaneidade**. Revista feminismos, Vol. 11, N2 – jul/dez/2023, 28p.
- RÉMOND, René. **Porque a História Política?**. Revista Estudos Históricos, v. 7, n. 13: CPDOC 20 anos, 1994.
- SABADIN, Ceslo. Méliès. **O início do show**. In.: **Vocês ainda não ouviram nada: a barulhenta história do cinema mudo**. São Paulo: Lemos Editorial, 1997, p. 61-68.

SANTOS, André Villela de Souza Lima; SANTOS, Manoel Antônio dos. **Incels e Misoginia On-line em Tempos de Cultura Digital**. Revista Estudos e Pesquisas em Psicologia, Rio de Janeiro, v. 22, n. 03, 2022.

SANTOS, Valdir Júnior dos Santos; SCHIRMER, Julia Fagundes Queiroz; ANTLOGA, Carla Sabrina Xavier. **Mulheres no trabalho militar: uma revisão bibliométrica e crítica**. Revista Psicologia e Sociedade, ISSN: 1807-0310, 2024.

SCHOLZ, Flávia Werner. **Gênero e as Relações Internacionais: o Uso da Violência Sexual como Arma de Guerra**. Cadernos de Relações Internacionais/PUC - Rio: Edição especial “Gênero e Sexualidade nas RI”, Rio de Janeiro, v. 1, p. 01-20, abr. 2018. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/33490/33490.PDFXXvmi=>. Acesso em: 26 out. 2019.

SCOTT, Joan. **Gênero: uma categoria útil para análise histórica**. In: Org. HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Pensamento feminista: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, 48-81p.

SILVA, Antonio Henrique Lucena; SOARES, Mariana Moreira da Costa. **Mulheres em guerra: um estudo sobre os desafios da petrificação feminina nas Forças Armadas Americanas**. Revista Defesa e Segurança (RDS), ISSN: 2447-9365, V. 5, 2020.

SILVA, Francisco C. T; SCHURSTER, Karl (Org). **Apresentação**. In: **Porque a guerra?**. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018, p.5.

SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. **Guerras e cinema: um encontro no tempo presente**. Revista Tempo, vol. 8, nº. 16, 2004.

SILVEIRA, Pedro Telles de. **As fontes digitais no universo das imagens técnicas: crítica documental, novas mídias e o estatuto das fontes históricas digitais**. Antíteses: Universidade Estadual de Londrina, vol. 9, núm. 17, enero-junio, 2016.

SNYDER, R. Claire. **Citizen-soldiers and Manly Warriors, Military Service and Gender in the Civic Republican Tradition**, New York: Rowman & Littlefield Publishers. Inc., 1999. (Apud: D'ARAUJO, Maria Celina. **Pós-modernidade, sexo e gênero nas Forças Armadas**. Security and Defense Studies Review, Interdisciplinary Journal of the Center for Hemispheric Defense Studies: ISSN: 1533-2535, Vol. 3, N. 1, 2003.

SOIHET, Rachel. História, **Mulheres, Gênero: Contribuições para um Debate**. In: AGUIAR, Neuma (org.). **Gênero e Ciências Humanas – desafio às ciências desde a perspectiva das mulheres**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997.

SOIHET, Rachel. **Violência Simbólica: saberes masculinos e representações femininas**. In: Revista Estudos Feministas, v. 5, n. 1, Rio de Janeiro: IFCS/UFRJ, 1997.

SOIHET, Rachel; PEDRO, Joana Maria. **A emergência da pesquisa da História das Mulheres e das Relações de Gênero**. In: Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 27, nº 54, p. 281-300 - 2007.

SORLIN, Pierre. **Sociologia do cinema**. Paris: Aubier-Montaigne, 1977.

SOUZA, César Martins de; MARTINS, Leonardo; SARAIVA, Luis Junior Costa. **Culpas e traumas no pós-guerra em O Leitor**. Projeto História: São Paulo, v. 65, Mai-Ago, pp.100-129, 2019.

SOUZA, Janaína de Oliveira. **A face feminina da Segunda Guerra Mundial: uma análise das atuações das mulheres no esforço de guerra a partir dos filmes O leitor (2008), As mães do**

Terceiro Reich (2012), A batalha de Sevastopol (2015) e As espiãs de Churchill (2019). Monografia (Graduação em História) – Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2022.

SOUZA, Janaína de Oliveira. **Os filmes antinazistas nas telas dos cinemas sergipanos (1939-1945).** Relatório de pesquisa (Iniciação Científica) – Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2019, p. 33-36.

SOUZA, Éder Cristiano de. **Cinema, Cultura Histórica e Didática da História: repensar a relação entre filmes e conhecimento histórico.** Revista de Teoria da História, Universidade Federal de Goiás, ISSN: 2175-5892, ano 6, n 12, Dez/2014.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema.** Campinas: Papiros, 2003.

SUPPIA, Alfredo; PIEDADE, Lúcio; FERRARAZ, Rogério. **O cinema independente americano.** In: BATISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (Orgs.). Cinema mundial contemporâneo. Papirus Editora, 2008.

TAUBE, Jéssica Maria. **Análise fílmica: a representação da mulher como personagem no Cinema.** Monografia (Graduação em Design Gráfico) – Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2020.

TEIXEIRA, Cíntia M. **As Mulheres no Mundo do Trabalho: Ação das Mulheres, no Setor Fabril, para a Ocupação e Democratização dos Espaços Público e Privado.** Revista – Psicologia, Teoria e Pesquisa, v. 25, n. 2, abr-jun. Brasília, 2009, p. 237-244.

TELLES, Lucas Travassos. **O cinema alemão contemporâneo e a questão da memória.** Monografia (Bacharelado em Comunicação Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

THÉBAUD, Françoise. **A Grande Guerra: o triunfo da divisão sexual.** In: DUBY, Georges, PERROT, Michelle (Org.). História das Mulheres no Ocidente: o século XX. Porto: Afrontamento, 1995, p. 31-94.

THEBAUD, Françoise. **História das mulheres no Ocidente.** Porto Alegre: Afrontamento, 1991.

TICKNER, J. Ann. **Gendering World Politics: Issues and Approaches in the Post–Cold War Era.** Nova York: Columbia University Press, 2001.

TIZZO, Fabiano. **Responsabilidade e culpa alemã: um diálogo entre Hannah Arendt e Karl Jaspers.** Revista Lumen, ISSN: 2447-8717, nº 2, São Paulo, novembro – 2016.

TSUKIMOTO, Cinthia Sayuri. **Entre a desnazificação e a amnésia coletiva.** XXIX Simpósio Nacional de História, julho – 2017.

TZU, Sun. **A arte da guerra.** 2. ed. São Paulo: LaFonte, 2019.

VALIM, Alexandre Busko. **História e Cinema. Novos Domínios da História.** Rio de Janeiro. Elsevier, 2012.

VALÉRY, Paul. **Pièces sur l’art. Paris.** (s. data) pp. 103/104 (‘La conquête de l’ubiquité’).

VAQUINHAS, Irene. **Memória e História das mulheres e de Gênero: uma reflexão a partir do caso português.** In: PATRIOTA, Rosangela; RAMOS, Alcides F (Org). **Memória Coletiva, Memória Individual, História Cultural.** Araguaína, 2019.

VAZ, Alexandre Fernandez. **Corpo, política, educação do olhar: imagens fascistas em Leni Riefenstahl.** Cad. Cedes, Campinas, v. 40, n. 112, Set.-Dez., 2020.

VIRILIO, Paul. **Guerra e Cinema: logística da percepção.** São Paulo: Boitempo, 2005.

VÉDRINE, Hélène. **Les grandes conceptions de L'imaginaire**. Paris, Librairie Général Française, p. 5-6, 1990. (Apud: PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Em busca de uma Outra História: imaginando o imaginário**. Revista Brasileira de História, V. 15, nº 29, São Paulo, 1995.

WENDY, Lower. **As Mulheres do Nazismo**. Rocco: Rio de Janeiro, 2014.

WITTING, Monique. **Não se nasce mulher**. In: Org. HOLLANDA, Heloisa Buarque. **Pensamento Feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 88.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento**. São Paulo: Brasiliense, 1992.

Apêndices

Apêndice 1: Listagem de alguns dos filmes produzidos entre 1971-2024 acerca de representações da Segunda Guerra Mundial em que se observe premissas do feminino inserida nos enredos

FILME	ANO	NACIONALIDADE	SINOPSE
Na ventania	2014	Estônia	"Risttuules" é um emocionante e trágico filme sobre a deportação em massa para a Sibéria nos anos 40, baseado nas memórias de Erna. Tudo começou em 14 de junho de 1941, quando caminhões chegaram e levaram famílias inocentes e seus filhos até a estação de trem e de lá, para vagões de animais com destino a Sibéria. "Como sobreviver à fome, frio, humilhações, perdendo amigos e liberdade, mas ainda continuar a viver, quando quase toda a esperança está perdida?"
Aqueles que ficaram	2019	Hungria	Na Hungria , após o fim da Segunda Guerra Mundial, uma nação de sobreviventes do holocausto tenta se curar através do amor. Em meio ao conflito nacional e ao trauma, um médico de meia idade e uma jovem menina de luto por familiares perdidos em campos de concentração formam uma conexão e ajudam um ao outro a retomar suas vidas.
A mulher alta	2019	Rússia	Na Leningrado de 1945, Iya e Masha são duas jovens mulheres em busca de esperança e significado em meios aos destroços deixados na Rússia após a Segunda Guerra Mundial. O cerco de Leningrado, um dos mais brutais da história, chegou ao fim, mas reconstruir suas vidas permanece uma situação cercada de morte e trauma.
Caros camaradas	2021	Rússia	Lyudmila (Julia Vysotskaya) foi uma devota membro do Partido Comunista que lutou na Segunda Guerra Mundial pela ideologia de Stalin. Certa de que seu trabalho criará uma sociedade comunista igualitária, ela detesta qualquer sentimento anti-soviético. Durante uma greve na fábrica eletromotriz local, Lyudmila testemunha um piquete de trabalhadores que são mortos a tiros sob ordens do governo, que procura, cada vez mais, encobrir greves trabalhistas na URSS. A partir de então, sua imutável visão de mundo começa a ruir, passando a questionar tudo o que sempre acreditou.
Rosa de Esperança	1942	Estados Unidos	Durante a Segunda Guerra Mundial, família da classe média inglesa vê a sua pacata e promissora vida modificar-se com a imposição do chamado "esforço de guerra": a mobilização de pessoas comuns para tarefas de apoio bélico. Assim se destaca Kay Miniver, fazendo seu melhor em uma Inglaterra em guerra. Winston Churchill diria que Sra. Miniver era mais vital para a nação do que uma frota de destroyers.
Os melhores anos de nossa vida	1946	Estados Unidos	Três veteranos da Segunda Guerra Mundial voltam para casa na cidade pequena da América para descobrir que eles e suas famílias foram mudados irreparavelmente.

Houve uma vez um verão	1971	Estados Unidos	Aos quinze anos de idade, Hermie (Gary Grimes) vai passar as férias na praia. Durante esta viagem, ele procura respostas para suas dúvidas sobre a vida, a guerra, o amor e o sexo. Com a cabeça repleta de interrogações e sonhos, Hermie conhece uma mulher mais velha (Jennifer O'Neill) e fica apaixonado. Começa assim, uma intensa relação onde Hermie busca aprofundar seu conhecimento sobre o mundo.
O paciente inglês	1996	Estados Unidos	No final da Segunda Guerra Mundial, um desconhecido (Ralph Fiennes) que teve queimaduras generalizadas quando seu avião foi abatido e é conhecido apenas como o paciente inglês acaba recebendo os cuidados de uma enfermeira canadense (Juliette Binoche). Gradativamente ele começa a narrar o grande envolvimento que teve com a mulher (Kristin Scott Thomas) do seu melhor amigo (Colin Firth) e de como este amor foi fortemente correspondido. Mas da mesma forma que determinadas lembranças lhe surgem na mente, outros detalhes parecem não vir a lembrança, como se ele quisesse que tais fatos continuassem enterrados e esquecidos.
Um canto de esperança	1997	Estados Unidos	Quando os japoneses invadiram Cingapura, em 1942, várias mulheres e crianças das mais diversas classes sociais foram levadas a um campo de concentração japonês. Entre elas estava Adrienne Pargiter, formada pela Academia Real de Música, que decide organizar no local um coral, apesar da resistência do exército japonês.
Pearl Harbor	2001	Estados Unidos	Pouco antes do bombardeio japonês a Pearl Harbor, dois amigos que são como irmãos um para o outro se envolvem de maneira distinta nos eventos que fazem com que os Estados Unidos entrem na 2ª Guerra Mundial. Enquanto que Rafe (Ben Affleck) se apaixona pela enfermeira Evelyn (Kate Beckinsale) e decide se alistar na força americana que lutará na 2ª Guerra Mundial, em Londres, Danny (Josh Hartnett) torna-se piloto da Força Aérea dos Estados Unidos e permanece no país. Após a notícia de que Rafe morrera em um dos combates que travava contra os alemães, Danny e Evelyn se aproximam e terminam se apaixonando.
O segredo de Berlim	2007	Estados Unidos	Jake Geismar (George Clooney) é um correspondente de guerra americano, que retorna a Berlim após as negociações decorrentes do término da 2ª Guerra Mundial na Europa. Seu objetivo oficial é cobrir a Conferência de Potsdam, que reuniu os presidentes dos Estados Unidos, União Soviética e Inglaterra para definir o mapa europeu, mas ele deseja também reencontrar Lena Brandt (Cate Blanchett), uma antiga paixão. Após alguns dias Jake descobre que Lena agora é namorada de Tully (Tobey Maguire), um soldado designado para ser seu motorista. Ao encontrá-la Jake descobre que Lena quer deixar o passado para trás e reconstruir sua vida.
O corajoso coração de	2009	Estados Unidos	Corajoso Coração de Irena Sandler conta a jornada de Irena Sandler, uma assistente social que viveu os temores da Segunda

Irene Sandler			Guerra Mundial. Vivendo no submundo da Polônia, foi presa por nazistas por ajudar a salvar por volta de 2500 crianças judias.
A menina que roubava livros	2013	Estados Unidos	Durante a Segunda Guerra Mundial, uma jovem garota chamada Liesel Meminger sobrevive fora de Munique através dos livros que ela rouba. Ajudada por seu pai adotivo, ela aprende a ler e partilhar livros com seus vizinhos, incluindo um homem judeu que vive na clandestinidade.
Milada	2017	Estados Unidos	Ela lutou pela liberdade do seu país à custa de sua própria... A política e defensora dos direitos humanos Milada Horakova luta contra tudo e todos para defender suas crenças na Checoslováquia comunista.
A sociedade literária e a torta de casca de batata	2018	Estados Unidos	Juliet Ashton (Lily James) é uma escritora na Londres de 1946 que decide visitar Guernsey, uma das Ilhas do Canal invadidas pela Alemanha durante a Segunda Guerra Mundial, depois que ela recebe uma carta de um fazendeiro contando sobre como um clube do livro local foi fundado durante a guerra. Lá ela constrói profundos relacionamentos com os moradores da ilha e decide escrever um livro sobre as experiências deles na guerra.
À espera de Anya	2020	Estados Unidos	Durante a <u>Segunda Guerra Mundial</u> , o jovem Lalande (<u>Noah Schnapp</u>) recebe apoio de uma viúva para ajudar as crianças <u>judias</u> que estão sendo perseguidas, transportando-as pela fronteira do Sul da França até a Espanha.
Uma sombra na Nuvem	2020	Estados Unidos	Uma piloto (Chloe Grace Moretz) da segunda guerra embarca em uma fortaleza voadora B-17 com a missão de transportar um item confidencial. Enquanto tenta lidar com o machismo da equipe formada inteiramente por homens, a militar começa a perceber que algo estranho está acontecendo na aeronave. Além de uma emboscada dos japoneses, o esquadrão militar também tem que combater um inimigo misterioso presente dentro do próprio avião.
Uma mulher contra Hitler	2005	Alemanha	Em 1943, Hitler marcha pela Europa em sua devastadora ofensiva. Em Munique, um grupo de jovens universitários apela para a resistência como forma de conter a máquina de guerra nazista. Assim, nasce o Rosa Branca. A única mulher que participa do grupo é Sophie Scholl (Julia Jentsch). Enquanto distribuíam panfletos Sophie e seu irmão, Hans (Fabian Hinrichs), são presos. Os dias que se seguem são de intensos interrogatórios conduzidos pelos oficiais da Gestapo, nos quais ela tenta proteger a qualquer custo os membros da organização
A espiã	2006	Alemanha	A Guerra Mundial. Rachel Stein (Carice van Houten) é uma linda cantora judia, que está escondida. Quando o local em que está é destruído por um bombardeio ela e um grupo de judeus decidem atravessar Biesbosch para chegar ao sul da Holanda, que já está livre da ocupação nazista. Entretanto o barco deles é

			interceptado por uma patrulha alemã, que mata todos a bordo com exceção de Rachel. A partir de então ela se une à resistência, adotando o nome de Ellis de Vries. Notando o interesse de um oficial alemão, ela se aproxima dele e consegue um trabalho. Enquanto isso a resistência elabora um plano para libertar um grupo de prisioneiros, onde a participação de Ellis será fundamental.
Duas vidas	2012	Alemanha	1990. Katrine é fruto da relação entre uma mulher norueguesa e um soldado da ocupação alemã durante a Segunda Guerra Mundial. Nos últimos anos, ela foi feliz na Noruega com sua família, até que um processo relacionado à sua origem ameaça sua paz.
Phoenix	2015	Alemanha	Nelly Lenz é uma sobrevivente do campo de concentração durante a segunda guerra mundial, onde foi deixada terrivelmente desfigurada. Após uma cirurgia de reconstrução facial, Nelly volta à Berlin em busca do seu marido Johnny. Quando ela finalmente o encontra, Johnny não a reconhece. No entanto, ele se aproxima dela com uma proposta.
As três vidas de Frieda Wolff	2023	Alemanha	No documentário As Três Vidas de Frieda Wolff, acompanhamos a vida de Frieda Wolff (1911-2008), uma pesquisadora judia alemã que escapou do nazismo e emigrou para o Brasil em 1934. Depois de se dedicarem ao comércio óptico por 30 anos, ela e seu marido Egon, iniciaram um trabalho de pesquisa sobre a presença judaica no país, que resultou na publicação de mais de 40 livros. A partir de uma longa entrevista gravada com Frieda em 2003, o amigo Milton Weintraub inicia uma busca para remontar em três atos a trajetória desta personagem tão desconhecida quanto fundamental para a história dos judeus no país.
Três mulheres: uma esperança	2023	Alemanha	Nos dias finais do tumulto da Segunda Guerra Mundial, soldados alemães abandonam um trem de deportação cujo destino seria cruzar com tropas russas avançando, o encontro casual entre a desconfiada garota alemã Winnie, a corajosa judia holandesa Simone e a destemida atiradora russa Vera leva a um amizade inesperada.
Evolução	2023	Alemanha	Evolução segue três gerações de uma única família, desde uma memória surreal da Segunda Guerra Mundial até a Berlin de hoje em dia. Todos tentam se recuperar, mas falham, de uma história que a sociedade ainda está tentando entender.
Zona de Interesse	2024	Alemanha	Zona de Interesse, longa-metragem britânico dirigido pelo cineasta Jonathan Glazer, é um drama histórico que se passa durante a Segunda Guerra Mundial. Adaptado do romance homônimo escrito pelo autor Martin Amis, no ano de 2014, em Zona de Interesse, Rudolf Höss (Christian Friedel), o

			comandante de Auschwitz, e sua esposa Hedwig (Sandra Hüller), desfrutaram de uma vida aparentemente comum e bucólica, em uma casa com jardim. Mas, por trás da fachada de tranquilidade, a família feliz vive, na verdade, ao lado do campo de concentração de Auschwitz. O dia-a-dia destes personagens se desenrola entre os gritos abafados de desespero, de um genocídio em curso, do qual, eles também são diretamente responsáveis. O longa ficcional, premiado em Cannes e indicado ao Oscar em cinco categorias, entre elas a de Melhor Filme, mistura drama, guerra e história, abordando o horror do nazismo, a partir de uma perspectiva singular e perturbadora.
Contratadas para matar	2008	França	Maio de 1944. Cinco mulheres de uma unidade de comando saltam de pára-quadras na França ocupada com a audaciosa e perigosa missão de proteger o segredo do desembarque do Dia D e eliminar o Coronel Heindrich, comandante da contra-inteligência alemã. Louise é uma atiradora treinada e viúva do líder da Resistência. Jeanne é uma prostituta sem sentimentos que não hesita em matar. Gaëlle é uma jovem e brilhante expert em explosivos desesperada para ver alguma ação. Suzy é uma estonteante showgirl que foi amante de Heindrich. Maria é uma condessa italiana encoberta pela a Resistência Francesa. Juntas elas lutarão para manter o segredo do Dia D encoberto.
Uma canção de amor	2009	França	Na Tunísia em 1942, Nour (Olympe Borval) e Myriam (Lizzie Brocheré), duas jovens de 16 anos, são amigas desde a infância. Elas dividem a mesma casa em uma modesta vizinhança onde judeus e muçulmanos vivem em perfeita harmonia. Cada uma delas secretamente deseja ter a vida da outra: enquanto Nour lamenta não poder ir para a escola, como sua amiga, Myriam tem inveja do noivado de Nour com seu primo, Khaled (Najib Oudghiri). Mas Khaled não consegue encontrar um trabalho e o noivado demora a se concretizar, fazendo com que a perspectiva de uma união fique cada vez mais distante. O exército alemão invade a Tunísia e impõe sua pesada política nazista sobre toda a comunidade judia. Com isso, a mãe de Myriam, Tita (Karin Albou), perde seu direito de trabalhar. Endividada, ela decide casar sua filha com um rico médico e Myriam passa a ver seus sonhos de amor desaparecer aos poucos.
A chave de Sarah	2010	França	1942, durante a ocupação alemã na França, na 2ª Guerra Mundial. Sarah Starzynski (Mélusine Mayance) é uma jovem judia que vive em Paris com os pais (Natasha Mashkevich e Arben Bajraktaraj) e o irmão caçula Michel (Paul Mercier). Eles são expulsos do apartamento em que vivem por soldados nazistas, que os levam até um campo de concentração. Na intenção de salvar Michel, Sarah o tranca dentro de um armário escondido na parede de seu quarto e pede que ele não saia de lá até que ela retorne. A situação faz com que Sarah tente a todo custo retornar para casa, no intuito de salvá-lo. Décadas depois, a jornalista Julia Jarmond (Kristin Scott Thomas) é encarregada de preparar uma reportagem sobre o período em que Paris esteve dominada pelos nazistas. Ao investigar sobre o assunto, encontra um elo entre sua família e a história de Sarah.

Suíte Francesa	2014	França	Durante a Segunda Guerra Mundial, na França, Lucile Angellier (Michelle Williams) passa os dias junto de sua sogra (Kristin Scott Thomas) esperando pelo retorno do marido, um prisioneiro de guerra. Enquanto alguns combatentes franceses retornam para a casa, o pequeno vilarejo onde Lucile mora começa a ser invadido por soldados alemães, incluindo o refinado Bruno von Falk (Matthias Schoenaerts). Apesar de resistir aos flertes do soldado, Lucile acaba cedendo e inicia uma relação amorosa com ele.
Agnus Dei	2016	França	Durante o fim da Segunda Guerra Mundial, na Polônia, a enfermeira francesa Mathilde descobre que as freiras moradoras de um convento vizinho foram estupradas por soldados invasores. Muitas delas estão grávidas. Apesar da ordem de prestar socorro apenas aos franceses, Mathilde começa a tratar secretamente de todas as freiras e mães. Ela deve enfrentar os julgamentos das próprias pacientes, que se sentem culpadas por terem violado o voto de castidade, e se recusam a ter o corpo tocado por quem quer que seja, mesmo uma enfermeira.
Escrita íntima	2022	França	Um documentário que busca a refazer o trajeto do casal de franceses fugidos da Segunda Guerra Mundial. Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Szenes abandonaram Paris para ir ao Rio de Janeiro em busca de refúgio e uma nova vida. Seguindo pistas deixadas pelos dois ao longo dos anos como pinturas, cartas, fotos e memórias, o legado do casal é mantido.
Desejo e Perigo	2007	China	Thriller de espionagem passado durante a Segunda Guerra, em Xangai, que conta a história de uma jovem chamada Wang Jiazhi (Wei Tang), envolvida num perigoso jogo emocional e de intriga com o político Mr. Yee (Tony Leung Chiu Wai).
Olga	2004	Brasil	Olga Benário (Camila Morgado) é uma militante comunista desde jovem, que é perseguida pela polícia e foge para Moscou, onde faz treinamento militar. Lá ela é encarregada de acompanhar Luís Carlos Prestes (Caco Ciocler) ao Brasil para liderar a Intentona Comunista de 1935, se apaixonando por ele na viagem. Com o fracasso da revolução, Olga é presa com Prestes. Grávida de 7 meses, é deportada pelo governo Vargas para a Alemanha nazista e tem sua filha Anita Leocádia na prisão. Afastada da filha, Olga é então enviada para o campo de concentração de Ravensbrück.
Aleluia Gretchen	1976	Brasil	A saga de uma família de imigrantes alemães que, fugindo ao nazismo, vem se radicar numa cidade do Sul do Brasil, por volta de 1937. Às vésperas e durante a II Guerra Mundial, membros da família se envolvem com a Quinta Coluna (espionagem nazista no Brasil) e o Integralismo. Na década de cinquenta,

			graças a ligações perigosas com o rescaldo da guerra, os Kranz são visitados por ex-oficiais da SS em trânsito para o Cone Sul.
Chá com Mussolini	2000	Inglaterra	Luca Innocenti é um garoto nascido fora dos laços do matrimônio e não-reconhecido oficialmente por seu pai, que luta por sua independência e para achar um meio onde possa desenvolver seu apreço pela arte. Os anos seguintes são uma evocação de um mundo desaparecido: o da quieta cidade de Florença à beira da Segunda Guerra Mundial. Neles estão Arabella (Judi Dench), Mary (Joan Plowright) e Hester (Maggie Smith), que retratam o excêntrico, colorido e legado das senhoras britânicas e que, juntamente com uma colecionadora de arte americana (Cher) e uma arqueologista (Lily Tomlin), dividem seu tempo em debates sobre a situação do país em plena Era Mussolini.
O diário de Anne Frank	2009	Inglaterra	A história real de Anne Frank, uma garota judia de 13 anos que ficou escondida com a família durante a ocupação nazista da Holanda. A partir de seu diário, acompanhamos a coragem de uma família e de um povo diante da barbárie do Holocausto.
A dama Dourada	2015	Inglaterra	Década de 1980. Maria Altmann (Helen Mirren) é uma judia sobrevivente da Segunda Guerra Mundial que decide processar o governo austríaco para recuperar o quadro "Woman in Gold", de Gustav Klimt - retrato de sua tia que foi roubado pelos nazistas durante a ocupação. Ela conta com a ajuda de um jovem advogado, inexperiente e idealista (Ryan Reynolds).
Negação	2016	Inglaterra	Deborah E. Lipstadt (Rachel Weisz) é uma conceituada pesquisadora que, em seu livro, ataca veementemente o historiador David Irving (Timothy Spall), que prega que o Holocausto não existiu e é uma invenção dos judeus para lucrar mais. Julgando-se prejudicado pelo que foi publicado, Irving entra com um processo por difamação contra Deborah. Só que, pelas leis britânicas, em casos do tipo é a ré quem precisa provar a veracidade da acusação. Logo ela se vê em uma disputa judicial que, mais do que envolver dois estudiosos da História, pode colocar em dúvida a morte de milhares de judeus durante a Segunda Guerra Mundial.
A rose in Winter	2018	Inglaterra	A história de Edith Stein (Zana Marjanovic), uma corajosa freira defensora dos direitos das mulheres e militante contra o Holocausto . Nascida judia, ela não imaginava que após tanta luta, seu caminho a levaria para Auschwitz.
Seis minutos para meia noite	2020	Inglaterra	No Reino Unido, em 15 de agosto de 1939, um professor de inglês e sua câmera desaparecem em um internato costeiro aglo-alemão. Dias depois, com a Segunda Guerra Mundial estourando, Thomas Miller (Eddie Izzard) chega ao local para uma entrevista de professor substituto. Thomas logo é contratado pela diretora Miss Rocholl (Judi Dench), mas fica atormentado com o mistério do seu antecessor desaparecido.

			Agora ele pretende investigar a situação para tentar entender o que realmente está acontecendo.
--	--	--	---

Fonte: As informações referentes as películas foram colhidas nos sites: Filmow⁴³¹ e AdoroCinema⁴³². Acesso agosto de 2024.

⁴³¹ FILMOW. **A sua rede de filmes e séries.** Disponível em: <<https://filmow.com/>>. Acesso agosto de 2024.

⁴³² ADOROCINEMA. **Filmes, trailers, horários e salas de cinema, notícias, críticas.** Disponível em: <<https://www.adorocinema.com/>> Acesso agosto de 2024.