



UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA - UNEB
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS HUMANAS (DCH) - CAMPUS VI
COLEGIADO DE HISTÓRIA

YAN GOMES DA SILVA

ENTRE A HISTÓRIA E O CINEMA: UMA ANÁLISE DO FILME *NADA DE NOVO*
***NO FRONT* (1930)**

CAETITÉ-BAHIA
2025

YAN GOMES DA SILVA

**ENTRE A HISTÓRIA E O CINEMA: UMA ANÁLISE DO FILME *NADA DE NOVO
NO FRONT* (1930)**

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) apresentado à disciplina Pesquisa Histórica IV, na Universidade do Estado da Bahia – Campus VI, Departamento de Ciências Humanas, com vistas à obtenção do título de graduado em Licenciatura em História.

Orientação: Prof. Dr. Jairo Carvalho do Nascimento (UNEB/Campus VI).

YAN GOMES DA SILVA

ENTRE A HISTÓRIA E O CINEMA: UMA ANÁLISE DO FILME *NADA DE NOVO NO FRONT* (1930)

Monografia apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Graduado em Licenciatura em História, pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB/Campus VI).


Aprovada em 9 de dezembro de 2025, com nota 10,0.

Documento assinado digitalmente
gov.br JAIRO CARVALHO DO NASCIMENTO
Data: 11/12/2025 21:16:53-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

JAIRO CARVALHO DO NASCIMENTO
Doutor em História Social pela Universidade Federal da Bahia (UFBA)
Professor Titular da UNEB/Campus VI – Orientador

Documento assinado digitalmente
gov.br JOSLAN SANTOS SAMPAIO
Data: 10/12/2025 14:33:04-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

JOSLAN SANTOS SAMPAIO
Doutor em Memória: Linguagem e Sociedade pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB)
Professor da Educação Básica (SEC/BA)


DANIELA MOURA ROCHA DE SOUZA
Doutora em Educação pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)
Professora do Instituto Federal Baiano (Campus Itapetinga)

DEDICATÓRIA

Aos meus pais, Elizete e Isac, com amor e gratidão.

AGRADECIMENTOS

Confesso que, quando me sentei para escrever essa dedicatória, eu senti um frio na barriga. O motivo? Diria que foi uma mistura de sensações. Veio um pensamento de: “Cara, está terminado!” (em êxtase). E também: “Cara, está terminado...” (preocupação). Tem-se muito essa ideia de que a universidade acaba com os alunos, deixa-os com depressão... Tem um pouco de verdade nisso, mas eu tento lembrar “os bons momentos” na universidade.

Como não lembrar do primeiro dia de aula? Aquele frio na barriga para conhecer os professores, colegas e o universo do ensino superior? Como não lembrar da “calourada”, aquela vergonha que os veteranos nos submeteram? Como não lembrar das viagens de campo? Das risadas e “memes” produzidos durante esses anos? Posso facilmente dizer que esses quatro anos de faculdade foram os melhores anos da minha vida.

Por isso, sou muito grato primeiramente a Deus, fonte de toda sabedoria e força, que me sustentou nos momentos de incerteza e iluminou o meu caminho ao longo desta jornada acadêmica. Às vezes, quando me sentia desanimado ou muito preocupado por algum motivo, me lembrava do versículo que se encontra no livro de Josué 1:9, que diz: “Não fui eu que lhe ordenei? Seja forte e corajoso! Não se apavore, nem se desanime, pois o Senhor, o seu Deus, estará com você por onde você andar.” Sem a presença d’Ele, nada disso teria sido possível.

Agradeço grandemente também à minha família. O que falar deles? Como expressar todo o amor, carinho e admiração que tenho por eles? Quero, por meio deste pequeno texto, expressar a minha mais profunda gratidão por todo o amor, paciência, renúncias e pelo apoio incondicional que tive desde o primeiro momento em que expressei a minha vontade em cursar História. Agradeço de coração aos meus pais: Elizete Costa da Silva, Isac Gomes de Souza, e à minha irmã, Isadora Gomes da Silva, por acreditarem em meus sonhos e por serem, sempre, o meu porto seguro.

Quero externar também a minha eterna gratidão à minha companheira e amor da vida, Joyce Xavier Fernandes. Obrigado pela compreensão, pelo carinho e por caminhar comigo mesmo nos dias mais desafiadores.

Ao meu “paistor” Alexsandro Ferreira de Aguiar, registro meu sincero reconhecimento. Desde o primeiro dia em que cheguei nesta tão boa terra, me acolheu como um filho. Sou grato também por sempre estar disposto a aconselhar, apoiar e orar por mim. Lembro-me de um dia em que eu estava muito ruim de saúde e liguei por volta das 22 horas da noite pedindo para me levar na UPA. Saí de lá já era mais de 2 da manhã, e ele estava lá me esperando. Por isso e outras coisas, sou muito grato a Deus por ter colocado o senhor na minha vida.

À Universidade do Estado da Bahia (UNEB) e a todos os professores que fizeram parte da minha formação, agradeço por cada ensinamento, por cada diálogo e por me mostrarem o verdadeiro significado do que é ser, além de historiador, um educador.

De modo especial, ao Prof. Dr. Jairo Carvalho do Nascimento, que acolheu e defendeu esse projeto com dentes e unhas, manifesto minha gratidão pela orientação cuidadosa, pela confiança depositada e por tornar este trabalho possível.

Por fim, agradeço a todos que, de alguma forma, contribuíram para que esta conquista se realizasse. Cada gesto de apoio, cada palavra e cada presença foram fundamentais para que eu chegasse até aqui.

SILVA, Yan Gomes da. *Entre a história e o cinema: uma análise do filme Nada de novo no front* (1930). 2025. 57 f. Monografia (Graduação em História) – Universidade do Estado da Bahia (UNEB/Campus VI), Caetité, 2025.

RESUMO

Este trabalho investiga o filme *Nada de novo no front* (1930), de Lewis Milestone, relacionando sua produção, recepção e estética ao contexto histórico e cinematográfico das décadas de 1920 e 1930. Adaptado do romance de Erich Maria Remarque, o filme tornou-se um marco pelo realismo na representação da Primeira Guerra Mundial e pela repercussão cultural e política, incluindo críticas e censuras. A pesquisa adota uma abordagem qualitativa, articulando revisão bibliográfica, análise fílmica e estudo documental de materiais de época. Fundamenta-se em referenciais teóricos que compreendem o cinema como fonte histórica, em especial a perspectiva de Marc Ferro, Michelet Lagny e Robert Rosenstone. Ao observar os elementos narrativos e estéticos empregados por Milestone, buscou-se compreender como o cinema constrói sentidos sobre o conflito, influencia percepções sociais e consolida o gênero de guerra no cenário internacional. A análise contribui para discutir a interseção entre história e cinema, evidenciando a relevância de *Nada de novo no front* como documento cultural e histórico.

Palavras-chave: Cinema e História; Hollywood; Filmes de guerra; *Nada de novo no front*.

SILVA, Yan Gomes da. *Between history and cinema: an analysis of the film All Quiet on the Western Front (1930)*. 2025. 57 pp. Undergraduate Thesis (Bachelor's Degree in History) – State University of Bahia (UNEB/Campus VI), Caetité, 2025.

ABSTRACT

This study investigates the film *All Quiet on the Western Front* (1930), directed by Lewis Milestone, relating its production, reception, and aesthetics to the historical and cinematic context of the 1920s and 1930s. Adapted from the novel by Erich Maria Remarque, the film became a landmark due to its realism in portraying the First World War and its cultural and political impact, including criticism and censorship. The research adopts a qualitative approach, combining a bibliographic review, film analysis, and documentary research using period materials. It is grounded in theoretical frameworks that understand cinema as a historical source, particularly the perspectives of Marc Ferro, Michèle Lagny, and Robert Rosenstone. By examining the narrative and aesthetic elements employed by Milestone, the study seeks to understand how cinema constructs meanings about the conflict, influences social perceptions, and consolidates the war film genre on the international stage. The analysis contributes to discussions on the intersection between history and cinema, highlighting the relevance of *All Quiet on the Western Front* as a cultural and historical document.

Keywords: Cinema and History; Hollywood; War films; *All Quiet on the Western Front*.

LISTAS DE FIGURAS

Figura 01 – Cartazes de filmes (fase 1 e 2).....	19
Figura 02 – Cartazes de filmes (fase 3)	20
Figura 03 – Lewis Milestone lendo o romance <i>Nada de novo no front</i>	26
Figura 04 – Cartazes de filmes, de Lewis Milestone	27
Figura 05 – <i>Cue sheet</i> do filme <i>Surrender</i> (1927), de Carl Laemmle	31
Figura 06 – Encontro de Carl Laemmle (a esquerda) e Erich Maria Remarque (1930).....	33
Figura 07 – Cartaz do Filme <i>Nada de Novo no Front</i>	36
Figura 08 – O discurso de Kantorek	41
Figura 09 – “É doce e apropriado morrer pela pátria.”	44
Figura 10 – “Pelotão, ao solo!”	45
Figura 11 – “O melhor par do exército!”	49
Figura 12 – Nada de Novo no Front	52

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. CINEMA E HISTÓRIA: APROXIMAÇÕES TEÓRICAS E FILMES DE GUERRA	12
1.1. Os filmes de guerra como um gênero	15
1.2. Análise dos filmes de Guerra dos anos de 1914-1930	17
2. LEWIS MILESTONE: NOTAS BIOGRÁFICAS	22
3. <i>NADA DE NOVO NO FRONT</i> : LEITURA HISTÓRICA E CINEMATOGRÁFICA.....	29
3.1. Contexto e produção	29
3.2. Narrativa fílmica: discurso interno do filme.....	39
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	53
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	55

INTRODUÇÃO

O estudo da relação entre Cinema e História vem ganhando cada vez mais destaque em meios acadêmicos. Isso acontece, principalmente, pelo cinema ter conseguido se consolidar como um campo de investigação sobre como as sociedades constroem, representam e elaboram suas memórias coletivas. Desde o início do século XX, especialmente com o desenvolvimento do cinema narrativo clássico, filmes que abordam eventos históricos não apenas reconstituem fatos, mas interpretam o passado a partir de visões específicas, ideologias e disputas políticas. Entre esses eventos, a Primeira Guerra Mundial (1914-1918) tornou-se um dos temas mais recorrentes e significativos, sobretudo devido ao seu impacto social e ao trauma causado pelo conflito, que marcaram profundamente a cultura do período.

Neste contexto, o filme *Nada de novo no front* (*All Quiet on the Western Front*, 1930), dirigido por Lewis Milestone e produzido pela Universal Pictures, destaca-se como um marco na história do cinema de guerra. Adaptada do romance de Erich Maria Remarque, obra de grande repercussão crítica desde sua publicação em 1929, a produção cinematográfica inovou ao adotar uma estética realista e um discurso abertamente crítico sobre a experiência dos soldados no front, questionando a glorificação da guerra e expondo suas consequências físicas e psicológicas. Por sua vez, a recepção do filme nas décadas de 1920 e 1930 foi permeada por debates políticos e culturais, tornando evidente seu papel como agente ativo na construção de memórias sobre o conflito.

A escolha deste tema se justifica, primeiramente, pelo amor que tenho pelo cinema como forma de expressão e sentimento. Além disso, pela relevância do filme como documento histórico e cultural, capaz de articular, em sua linguagem, uma reflexão sobre o passado e sua permanência na sociedade.

O presente estudo busca contribuir para a ampliação do diálogo entre História e cinema, reconhecendo o filme como fonte legítima de pesquisa, que não só representa a realidade, mas também a interpreta e reconfigura. Além disso, a análise do filme possibilita compreender como as primeiras produções hollywoodianas do gênero de guerra influenciaram percepções sociais sobre a Primeira Guerra Mundial no cenário internacional. O seu problema de pesquisa se apresenta em algumas questões, tendo o filme como foco: a análise de *Nada de novo no front* possibilita um entendimento da relação cinema/história, sendo o cinema capaz de não só influenciar, mas implantar ideias e ideologias nas pessoas? Este filme permite compreender as nuances culturais da época nos EUA e as relações com a produção hollywoodiana do período, de filmes de guerra?

Para basear teoricamente essa pesquisa, utilizamos principalmente as contribuições de Marc Ferro, Robert Rosenstone e Michèle Lagny, autores que defendem o cinema como meio de produção de conhecimento histórico e como expressão dos acontecimentos de seu tempo. Como fontes, além da própria obra fílmica e materiais acadêmicos (livros, teses, artigos), utilizaremos materiais de época como jornais, cartazes, cartas e figuras com o objetivo de contextualizar sua produção e circulação. A metodologia adotada consiste em análise qualitativa baseada na articulação entre revisão bibliográfica, análise fílmica e estudo documental.

Este trabalho está estruturado em três capítulos, além desta introdução e das considerações finais. O primeiro capítulo discute o diálogo entre cinema e História, bem como caracteriza o gênero dos filmes de guerra e apresenta seu desenvolvimento entre 1914 e 1930. O segundo capítulo, apresenta aspectos relevantes da trajetória do diretor Lewis Milestone, destacando elementos de sua formação, carreira e inserção no contexto cinematográfico hollywoodiano. O terceiro capítulo, dedica-se à análise do filme *Nada de Novo no Front*, abordando seu contexto de produção, elementos narrativos e estéticos, buscando compreender como constrói sentidos sobre a guerra e suas consequências.

1. CINEMA E HISTÓRIA: APROXIMAÇÕES TEÓRICAS E FILMES DE GUERRA

Desde sua origem, no final do século XIX, o cinema desenvolveu-se de forma rápida e surpreendente. O que começou como um simples experimento para capturar imagens em movimento, em poucos anos transformou-se em uma grande indústria. Esse crescimento acelerado foi impulsionado pela concorrência entre empresas que identificaram o potencial da nova tecnologia e buscaram dominá-la. As inovações tiveram início quando os irmãos Lumière desenvolveram o cinematógrafo, um aparelho que permitia não apenas registrar imagens, mas também projetá-las em uma tela, dando vida a pequenos curtas-metragens. Com o tempo, essas projeções foram se aprimorando, até se consolidarem em uma indústria sofisticada e amplamente popularizada. No entanto, o cinema não evoluiu apenas do ponto de vista técnico e narrativo: aos poucos, percebeu-se que ele não se limitava a ser uma forma de entretenimento ou registro da realidade, mas também uma poderosa ferramenta de formação, conscientização e, em certos contextos, de controle social.

Atualmente, a historiografia tem se debruçado cada vez mais no estudo das obras cinematográficas. Esse novo olhar tem ligação direta com a Escola dos Annales que, ao longo do século XX, propôs uma ampliação do que pode ser considerado documento histórico. Autores como Marc Bloch e Lucien Febvre romperam com a exclusividade das fontes escritas. Para eles, a história não deveria se limitar às fontes diplomáticas, militares e oficiais, mas se abrir a todo tipo de vestígio deixado pelo homem no tempo.

Décadas mais tarde, nesse contexto de renovação historiográfica, Marc Ferro, um dos membros da terceira geração da Escola dos Annales, seria um dos primeiros a considerar o filme como fonte e objeto de pesquisa histórica. O cinema, em sua concepção, não só compõe a história, mas também a influencia e a molda (Ferro, 1992).

Ferro argumenta que, em seus primórdios, o cinema foi utilizado como um “instrumento de progresso científico”, permitindo o registro detalhado de experimentos e contribuindo para descobertas no campo da ciência. Com o passar do tempo, porém, consolidou-se não apenas como arte, mas também como veículo ideológico. Como aponta o autor, esse processo esteve presente desde o início da sétima arte: “[...] seus pioneiros passaram a intervir na história com filmes, documentários ou de ficção, que, desde a sua origem, sob a aparência da representação, doutrinam e glorificam” (Ferro, 1992, p. 13). Para Ferro, o grande marco do reconhecimento do cinema enquanto fonte se deu no contexto da Primeira Guerra Mundial, quando os filmes de propaganda e os registros documentais das frentes de batalha tornaram-se elementos centrais na mobilização das sociedades. Assim, durante a Primeira Guerra, o cinema deixou de ser

apenas entretenimento e passou a ser usado como uma poderosa ferramenta ideológica para influenciar não só a forma como as pessoas viam a guerra, mas também como a lembravam.

Esse conceito é interessante porque nos mostra que o cinema tem “duas faces”. Enquanto de um lado ele registra os fatos, faz uma amostra parcial/representacional da realidade, por outro, ele também tem o poder de revelar as ideias, crenças e interesses das pessoas que fizeram o filme.

Outro nome importante dos estudos que relacionam Cinema e História é o de Michèle Lagny, historiadora francesa do cinema. No texto *O cinema como fonte de história*, Lagny destaca que compreender um filme historicamente exige ir além de uma simples análise interna de sua narrativa e linguagem. Para ela, o historiador deve observar o filme em diálogo com o contexto em que foi produzido, levando em conta aspectos como o sistema econômico, as condições políticas e o público a que se destinava. Como a autora explica, é necessário “avaliar a significação do filme no seu contexto sócio-econômico e político, localizado, muito frequentemente no quadro nacional” (Lagny, 2009, p. 124). Assim, de acordo com a autora, o cinema passa a ser entendido como um “agente histórico” e parte integrante da vida social e cultural de uma época, e não apenas como um reflexo ou ilustração do passado, ou como ela coloca, como uma “fonte histórica”.

Lagny também ressalta que o cinema dialoga constantemente com outras formas de expressão artística e cultural como literatura, pintura, teatro, rádio, televisão, e que essa conexão de linguagens gera uma rede complexa de significados, até porque o cinema sempre sofre influências desses outros meios, seja estéticos, narrativos, culturais ou históricos. Nesse sentido, o cinema não funciona de forma isolada, mas de forma plural. Para ela, o historiador que trabalha com o cinema deve ser sensível para compreender o contexto cultural, econômico, político e social em que o filme foi gerado. Para isso, o historiador deve ser capaz de articular o cinema à conjuntura histórica e às demais formas de comunicação.

Nesse mesmo caminho, Robert Rosenstone, historiador canadense radicado nos Estados Unidos, possui uma vasta produção de pesquisas sobre cinema e sua relação com a escrita da história. Em seu livro *A história nos filmes, os filmes na história* (2010), o autor argumenta que o cinema “escreve a história” em uma linguagem própria, dotada de recursos que os documentos oficiais e escritos não possuem. Enquanto os textos expressam emoções e informações por meio das palavras, o cinema o faz através do enquadramento, da montagem, do som e do ritmo. Por meio da construção de narrativas, metáforas e imagens, o filme molda a forma como as pessoas compreendem e lembram o passado. Assim, para Rosenstone, o cinema ocupa um papel que vai muito além do entretenimento, pois ele participa ativamente da produção de sentido

histórico. Rosenstone destaca que o cinema trabalha o tempo, o espaço e as emoções de forma simbólica e visual, criando uma narrativa sobre o passado diferente da escrita tradicional da história. Essa forma de contar é interessante porque, segundo o autor, o cinema constrói uma narrativa fragmentada e subjetiva.

Diferente dos textos e documentos históricos, que costumam organizar os fatos de maneira linear e explicativa, o cinema funciona como uma espécie de colcha de retalhos, pois ele mostra recortes, momentos e pequenas partes da realidade que, juntos, ajudam a formar uma visão sobre o passado. Essa narrativa também é subjetiva porque traz o olhar e as escolhas de quem produz o filme, sempre há um ponto de vista, uma interpretação sobre o acontecimento retratado. Essa reflexão de Rosenstone se aproxima da de Marc Ferro, que questiona por que a historiografia costuma valorizar os documentos escritos e oficiais em detrimento das imagens cinematográficas. Para Rosenstone, o filme não deve ser visto como um concorrente da história escrita, mas como uma outra forma de representar o passado, com suas próprias regras, limites e possibilidades (Rosenstone, 2010).

Assim, de modo geral, ao tomar o cinema como fonte, o historiador não analisa apenas o enredo ou as imagens exibidas na tela, mas também as escolhas narrativas, as omissões e os discursos implícitos. Essa perspectiva revela o cinema como espaço de memória e de poder. Filmes de guerra, por exemplo, não apenas retratam batalhas, mas também funcionam como instrumentos de mobilização e legitimação ideológica. Não por acaso, já durante a Primeira Guerra Mundial, diversos Estados passaram a investir em produções cinematográficas com o objetivo de fortalecer a moral interna e difundir discursos patrióticos. Um exemplo expressivo desse movimento é a carta enviada em 1917 pelo general Erich Ludendorff ao Chefe do Estado-Maior do Exército Alemão, na qual ele reconhece “o poder preponderante da imagem e do filme como meios de esclarecimento e de influência” (Ludendorff, 1917).¹ Nos anos seguintes, o uso político do cinema tornar-se-ia ainda mais evidente em experiências como o cinema soviético de Sergei Eisenstein, voltado à exaltação da Revolução, e o cinema nazista de Leni Riefenstahl, dedicado à glorificação do regime de Hitler (Ferro, 1997).

Dessa forma, compreender o cinema como um campo legítimo de análise histórica é fundamental para esta pesquisa, pois ela busca examinar como *Nada de Novo no Front* (1930), de Lewis Milestone, reflete e interfere nas representações da guerra. Nos tópicos seguintes, será

¹ LUDENDORFF, Erich. *Der Weg zur Ufa – “Der Ludendorff-Brief”*. Chef des Generalstabes des Feldheeres Gr.Hpt.Qu., 4. Juli 1917. Disponível em: [O Caminho para Ufa - "A Carta de Ludendorff" | filmportal.de](https://www.filmportal.de) Acesso em: 4 out. 2025.

possível observar como o gênero de guerra, em especial, transformou-se em um espaço privilegiado de disputa de narrativas históricas e políticas.

1.1. Os filmes de guerra como um gênero

A entrada dos Estados Unidos na Primeira Guerra Mundial, em 1917, marcou uma virada decisiva não apenas no conflito, mas também na forma como o país passou a mobilizar sua população. Nesse contexto, surgiram as primeiras campanhas de propaganda pró-guerra, que utilizaram diversos meios de comunicação, desde os já convencionais como jornais, cartazes, rádio e, sobretudo, o cinema como instrumento de persuasão e mobilização. O cinema já era algo conhecido por toda a população americana, mas para eles, não passava de uma forma de entretenimento. Porém, o governo americano logo reconheceu “que cinema e guerra eram aliados naturais” (Doherty, 1999, p. 88).

Reconhecendo o potencial do cinema para atingir amplos públicos, o governo criou, em 1917, o Comitê de Informação Pública (Committee on Public Information – CPI), chefiado por George Creel. Esse órgão foi responsável por coordenar e supervisionar a produção de conteúdos patrióticos durante a guerra, transformando o cinema em uma ferramenta estratégica de propaganda. Creel, junto com o Corpo de Sinalização do Exército dos EUA lançaram três filmes de longa-metragem durante a guerra: *Pershing’s crusaders* (1918); *America’s Answer* (1918) e *Under four flags* (1918). Hollywood rapidamente percebeu o potencial lucrativo do gênero de guerra e passou a explorá-lo de forma estratégica em suas produções cinematográficas, conforme observa Thomas Patrick Doherty:

nos primeiros anos do conflito, antes da entrada dos Estados Unidos, o cinema apresentava menos de 10% de temática bélica, com apenas dois filmes de guerra no período de 1914–1915, nenhum em 1915–1916 e oito em 1916–1917.” Já em 1917–1918, entretanto, Hollywood produziu vinte e três grandes filmes de guerra, o que correspondia a 26% do total de oitenta e nove produções. Além disso, em 1918, de setembro a dezembro, essa proporção aumentou. Houve 15 filmes de guerra entre os 35 listados, ou 43% do total daquele período. (1999, p. 91, tradução nossa)²

Esse crescimento da produção revela um aspecto crucial do cinema: sua tendência à padronização narrativa e estética. Ao longo de sua história, a indústria cinematográfica sempre se caracterizou por períodos marcados por certos gêneros predominantes. Na década de 1950, por exemplo, os épicos históricos e bíblicos dominaram as telas, com produções grandiosas

² As traduções de citações diretas de obras em inglês foram feitas pelo autor.

como *Ben-Hur* (1959) e *Os dez mandamentos* (1956). Já nos anos 1970, o cinema viveu o chamado “Novo Hollywood”, quando diretores como Francis Ford Coppola e Martin Scorsese exploraram temas como crime, corrupção e desencanto social em obras como *O poderoso chefão* (1972) e *Taxi driver* (1976). Nos anos 1980, por sua vez, os blockbusters e os filmes de ação ganharam força, marcando a era da cultura pop com títulos como *Indiana Jones* (1981), *De volta para o futuro* (1985) e *O exterminador do futuro* (1984).

Por sua vez, no final da década de 1910, o cinema norte-americano estava fortemente voltado para dramas históricos e filmes de guerra: “Hollywood já havia compreendido o gosto de seu público popular, desenvolvendo uma forma envolvente e lucrativa de expressão narrativa cinematográfica” (Schatz, 1981, p. 5). Essa percepção das produtoras fez com que cineastas adaptassem suas histórias às expectativas do público, enquanto os empresários exploravam “a capacidade do cinema de ampla disseminação e consumo” (Schatz, 1981, p. 6). É nesse contexto que começam a se consolidar as convenções narrativas e estéticas que permitiriam a formação dos gêneros cinematográficos.

Existem várias definições de gênero cinematográfico. Ficamos com a de Luís Nogueira, pesquisador português e professor do Departamento de Artes da Universidade da Beira Interior (Covilhã, Portugal). Ele diz:

No entanto, podemos afirmar, resumidamente, que um gênero cinematográfico é uma categoria ou tipo de filmes que congrega e descreve obras a partir de marcas de afinidade de diversa ordem, entre as quais as mais determinantes tendem a ser as narrativas ou as temáticas.

Dito isto, podemos acrescentar três ideias: em primeiro lugar, que, virtualmente, a partilha de uma dada característica implica a pertença de um filme a um gênero; em segundo, que toda a obra pode, em princípio, ser integrada num determinado gênero; e, em terceiro, que uma obra pode exibir sinais ou elementos de diversos gêneros. Semelhança ou afinidade tornam-se, portanto, os princípios de reconhecimento e distribuição genérica dos filmes. (Nogueira, 2010, p. 3).

De forma mais simples, conceitualmente, podemos caracterizar o gênero cinematográfico, portanto, como uma forma de agrupar filmes que compartilham certos elementos parecidos, como tipos de histórias, estilos visuais e temas. Essas semelhanças ajudam o público a reconhecer que tipo de filme está assistindo, como um *sci-fi*, um drama ou um terror. Classicamente, de forma sucinta, os gêneros fundantes de Hollywood são a comédia, o musical e o faroeste. A diversidade passa também por diversos gêneros, tais como ação, drama, suspense, terror, ficção científica, dentre outros (Nogueira, 2010). Por exemplo, como o público em geral caracteriza um filme de guerra? Essa caracterização é feita a partir de

elementos recorrentes, como batalhas, armas, explosões e cenários de conflito, assim como temas narrativos, como heroísmo, sacrifício, trauma e sobrevivência.

Entretanto, segundo Rick Altman (1999), essa definição baseada apenas em elementos visuais e narrativos é limitada. Para ele, os gêneros cinematográficos não se definem apenas por sinais superficiais, mas por uma combinação de tema, estrutura e *corpus* de filmes. Ou seja, para que um conjunto de filmes seja reconhecido como pertencente a um gênero é preciso que compartilhem não apenas um tema comum, como a guerra, mas também uma estrutura narrativa recorrente, que organize os eventos e os personagens de maneira previsível dentro daquele contexto. Altman enfatiza que nem toda obra com um tema similar se constitui em gênero. O reconhecimento público depende de que tema e estrutura coincidam de forma consistente, criando um padrão identificável.

Dessa forma, o gênero de guerra se consolida quando os estúdios percebem que produções que combinam temática bélica e estrutura narrativa característica são amplamente consumidas pelo público. Ao reconhecerem o interesse popular por narrativas de conflito, heroísmo e sacrifício, as produtoras passaram a investir nesse tipo de filme, transformando-o em um gênero sólido. Essa consolidação é justamente o que permite analisarmos, em detalhes, a trajetória dos filmes de guerra produzidos entre 1914 e 1930, período em que Hollywood estabeleceu suas principais convenções e moldou a percepção do público sobre o gênero.

1.2. Análise dos filmes de Guerra dos anos de 1914-1930

Podemos dividir o cinema de guerra americano, entre 1914 e 1930, em três fases distintas. A *primeira fase* ocorreu no início da Primeira Guerra Mundial, entre 1914 e 1916. Nesse período, os filmes eram, em grande parte, produzidos para apoiar a política de neutralidade do presidente Woodrow Wilson, que buscava manter os Estados Unidos fora do conflito europeu. Filmes como *Civilization* (1916) são exemplos desse momento. Dirigido por Thomas H. Ince, Reginald Barker e Raymond B. West, a história do filme mostra um imperador que leva seu país à guerra em busca de aumentar seu território, durante uma batalha, ele dá ordens a um de seus capitães para afundar um navio de civis. O capitão se recusa a obedecer a ordem e é morto por isso. Após sua morte, sua alma é guiada por Cristo, que o envia de volta à Terra para pregar a paz e impedir que o império continue destruindo vidas inocentes. Com isso, o imperador se arrepende de suas ações. Produções como essa refletiam “o crescimento do sentimento pacifista nos Estados Unidos” (Jacobs, 1939, p. 248), que se espalhava rapidamente e com grande intensidade entre a população. No entanto, diversos acontecimentos mudaram

radicalmente essa postura. Entre eles, o afundamento do navio Lusitânia, em 1915, que matou civis americanos, e o Telegrama de Zimmermann, interceptado em 1917, no qual a Alemanha propunha uma aliança com o México contra os Estados Unidos. Esses eventos, somados à pressão de setores da indústria bélica e bancária, criaram um clima que dificultava a manutenção da neutralidade (Kelly, 1997).

Em 02 de abril de 1917, Woodrow Wilson vai ao Congresso Nacional para fazer um discurso:

É coisa aterradora conduzir este grande povo pacífico à guerra, à mais terrível e desastrosa de todas as guerras, quando a própria civilização parece pender na balança. Mas o justo é mais precioso do que a paz, e lutaremos pelas coisas que sempre tivemos mais perto do coração – pela democracia, pelo direito daqueles que se submetem à autoridade de terem voz em seus próprios governos, pelos direitos e liberdades das pequenas nações, por um domínio universal do direito, por um concerto de povos livres que traga paz e segurança a todas as nações e torne o mundo enfim livre (Wilson, 1917, n.p.)

Este discurso de Wilson marcou não só a entrada dos EUA na guerra, mas também o início da *segunda fase* do cinema de guerra americano. Aqui, os filmes eram abertamente patrióticos, heroicos, propagandísticos. Como falamos no tópico anterior, nesse período foi criado o Comitê de Informação Pública (CPI) que junto com o Corpo de Sinalização do Exército dos EUA, lançaram alguns filmes. Além dos três filmes lançados pelo Comitê (*Pershing's crusaders*, 1918; *America's answer*, 1918; e *Under four flags*, 1918), Hollywood também produziu alguns filmes. Entre eles, destacamos *The Kaiser, the beast of Berlin* (1918), dirigido por Rupert Julian.

O filme *The Kaiser, the beast of Berlin* (1918) representa o auge da propaganda antialemã nos Estados Unidos. Produzido pela Universal Pictures, o filme retrata o imperador alemão, Kaiser Wilhelm II, como um tirano sanguinário e desumano, responsável direto pela devastação na Europa. A obra caricatura o inimigo, reduzindo-o a uma figura demoníaca que ameaça a civilização ocidental, usando elementos de exagero dramático e sensacionalismo. Um anúncio de jornal da época deixa claro esse tom maniqueísta. O Kaiser é descrito como o “assassino da humanidade, da juventude, da liberdade e da civilização” (*The Bourbon News*, 1918, p. 4), enquanto cenas do filme mostram hordas de soldados alemães atacando crianças e civis inocentes, reforçando a imagem de barbárie e crueldade.

Figura 01 – Cartazes de filmes (fase 1 e 2)



Fonte: site IMDB. Montagem do autor.

Esses filmes, tanto os documentários oficiais do Comitê de Informação Pública (CPI) quanto as produções comerciais de Hollywood, foram fundamentais para moldar a percepção da população sobre a guerra. No entanto, no ano de 1918 a Alemanha cai, e junto com ela, o interesse do público em assistir à filmes de guerra. A população já estava cansada das notícias do front e das narrativas patrióticas que dominava nesse período. Segundo Modris Eksteins, nesse período:

[...] era natural que editoras, cineastas e diretores de teatro evitassem o tema da guerra. O público, pouco receptivo a lembranças dolorosas, estava mais interessado em aliviar tensões reprimidas por meio do jazz, do black bottom, de filmes sentimentais ou ousados, e de revistas frívolas. A guerra não venderia; entretenimento frívolo e sentimental, sim. No entanto, a guerra não havia sido esquecida; apenas enterrada (1980, p. 347).

O grande ponto aqui é que a indústria cinematográfica havia investido somas consideráveis em produções desse gênero, muitos filmes já estavam prontos para serem lançados. Houve um grande tumulto nos estúdios, os filmes não poderiam ser ignorados, então decidiram, de forma apressada, reeditar alguns filmes e vende-los como obras que não falavam sobre a guerra. Apesar de alguns poucos filmes apresentarem um sucesso parcial, estava claro que o gênero de guerra com o formato de narrativas patrióticas não era mais rentável (Kelly, 1997).

Esse é o marco do início da *terceira fase* dos filmes de guerra americanos. Como dito anteriormente, Hollywood sempre buscou adaptar suas histórias às expectativas do público, e aqui não foi diferente, os filmes de guerra produzidos ao longo da década de 1920 refletem uma fase de transição na maneira como o cinema norte-americano representava o conflito armado. Após o fim da Primeira Guerra Mundial, Hollywood passou a explorar o tema bélico com uma mistura de romance e comédia. Nesse contexto, obras como *The big parade* (1925), *What price glory?* (1926), e *Two arabian knights* (1927) se destacam.

Figura 02 – Cartazes de filmes (fase 3)



Fonte: site IMDB. Montagem do autor.

Em *The big parade*, King Vidor e Geroge W. Hill mostram Jim Apperson (ator John Gilbert), um jovem rico que se alista para lutar na França e vive um romance com uma camponesa, combinando realismo e melodrama para transformar a guerra em um processo de amadurecimento pessoal, mas mantendo um tom heroico que evita críticas radicais ao conflito. Essa abordagem se repete em *What price glory?*, de Raoul Walsh, em que o humor, a rivalidade entre oficiais e a camaradagem suavizam a brutalidade do front, e se acentua em *Two arabian knights*, de Lewis Milestone, onde dois soldados americanos escapam de um campo de prisioneiros e vivem aventuras cômicas, usando a guerra apenas como pano de fundo para ação e comédia.

De modo geral, os filmes de guerra da década de 1920 compartilham elementos comuns: protagonistas jovens e de famílias abastadas, histórias de amor em meio ao conflito, humor para aliviar a tensão e uma visão ambígua da guerra, que oscila entre o realismo e uma visão

aventuresca. Todo esse estilo técnico e narrativo muda quando Lewis Milestone lança *Nada de novo no front* (1930). Diferente das produções da década anterior, o filme de Milestone abandona o romantismo e o heroísmo, optando por uma abordagem profundamente crítica e realista da guerra, como veremos mais à frente.

2. LEWIS MILESTONE: NOTAS BIOGRÁFICAS

Lewis Milestone foi, sem dúvida, um dos grandes nomes de destaque no período inicial de Hollywood. Embora não seja tão frequentemente lembrado quanto John Ford, Cecil B. DeMille, D. W. Griffith ou Frank Capra, construiu uma filmografia ampla e recebeu diversos prêmios ao longo da carreira, incluindo o fato de ter sido o primeiro diretor de comédia a conquistar um Oscar, com *Two arabian knights* (1927). Sua trajetória profissional, no entanto, não ocorreu de forma imediata. Levou anos até que conseguisse dirigir seu próprio filme e, posteriormente, alcançar reconhecimento entre os grandes cineastas da época.

Lewis Milestone (ou Leib Milstein, seu nome antes de ir para os EUA) nasceu em 30 de setembro de 1895, na cidade de Odessa, hoje pertencente à Ucrânia, mas, na época, fazia parte do império Russo (Parker; Shapiro, 1976). Aos cinco anos de idade, a família de Milestone se mudou para Kishinev (atual Quixinau, Moldávia). Após sair do ensino médio em 1912 seu pai o matriculou em uma universidade. As fontes se divergem sobre qual curso ele foi matriculado: algumas dizem que foi engenharia, outras dizem enfermagem, mas a grande maioria diz engenharia mecânica, em Mitweide, Alemanha. O certo é que Milestone não tinha interesse em nenhum desses cursos, o que ele mais admirava era o teatro (Robinson, 2019). Segundo Joseph Millichap, “embora seus pais fossem liberais em suas atitudes religiosas, sociais e políticas, ainda eram conservadores o suficiente para desencorajar o primeiro amor do garoto pelo teatro” (1981, p. 26).

Apesar dessa desaprovação, Milestone, junto com alguns amigos, passaram a atuar em pequenos papéis no Teatro Estatal. Essa atividade, no entanto, tinha que ser feita em total segredo, pois além da resistência de seus pais, a escola que frequentava proibia esse tipo de prática. Segundo Parker e Shapiro:

Eventualmente, sua irmã acabou assistindo a uma das apresentações em que ele atuava como figurante, interpretando um frequentador de café. Quando a viu na plateia, tentou se esconder atrás de um jornal, mas ela o reconheceu e contou aos pais. Para escapar da ira deles, ele deixou a cidade e foi para a casa de campo do pai de um amigo. (1976, p. 25)

Mesmo após esse conflito, Milestone manteve sua ligação com o teatro ao longo de sua adolescência: “Eu sabia que, mais cedo ou mais tarde, era ali que eu queria estar” (Milestone *apud* Robinson, 2019, p. 25), no teatro, como disse posteriormente.

Não se sabe exatamente o motivo que fez Milestone sair da Alemanha para os Estados Unidos. De acordo com Harlow Robison, “em diferentes momentos de sua vida, ele deu versões

diferentes da viagem, a ponto de talvez nem se lembrar exatamente de como ocorreu” (2019, p. 25). As fontes mais tradicionais e de caráter mais biográfico apontam que o que motivou Milestone a ir para os Estados Unidos foi mais o fator pessoal. Ele estava entediado com os estudos na Alemanha e conforme relata Joseph Millichap, “ao fim do primeiro semestre, estava reprovando nas matérias e ansiava por algo mais empolgante” (1981, p.26). O pai de Milestone enviou-lhe dinheiro para retornar a Kishinev durante as férias de meio de ano; entretanto, em vez de regressar à Rússia, o jovem, acompanhado de dois amigos, dirigiu-se a Hamburgo e embarcou em direção a Hoboken, Nova Jersey.

Os primeiros anos de Lewis Milestone na América, assim como para tantos outros imigrantes, não foram fáceis. A imagem dos Estados Unidos como uma “terra das oportunidades” havia se difundido de forma massiva pela Europa, atraindo milhares de pessoas em busca de melhores condições de vida. Essa chegada em massa reconfigurou profundamente a realidade das cidades norte-americanas, elas começaram a crescer e precisava-se cada vez mais de mão de obra para construir essa infraestrutura. Conforme James Clapp:

Embora a cidade oferecesse muitas oportunidades, também exigia longas horas de trabalho árduo. Uma semana de trabalho normalmente consistia em seis dias de doze horas. O trabalho era frequentemente tedioso, perigoso e exaustivo. (2017, p. 14).

Inserido nesse ambiente de intensas transformações, Lewis passou por vários trabalhos subalternos e fisicamente exaustivos. Seu primeiro emprego foi em uma fábrica de capas de chuva no *Lower East Side*, área conhecida pela concentração de imigrantes e que aparece com frequência em filmes que retratam um contexto urbano mais precário como *Hester street* (1975), de Joan Micklin Silver e *Ragtime* (1981), de Milos Forman. Foi nesse contexto que ele iniciou seu envolvimento com causas trabalhistas e sindicatos, um aspecto que mais tarde reverberaria em sua vida como diretor (Robinson, 2019).

Durante seus primeiros anos nos Estados Unidos, Milestone trabalhou em vários empregos para se sustentar, atuando como “zelador, vendedor de porta em porta e operador de máquinas em uma fábrica de rendas” (Millichap, 1981, p. 14). Entretanto, um trabalho que o deixou fascinado foi como assistente de um fotógrafo “que fazia retratos sentimentais de famílias imigrantes e da alta sociedade” (Robinson, 2019, p. 8). Lewis iniciou trabalhando no laboratório onde revelava as fotografias, mas logo se destacou como vendedor de fotografias para a alta classe e começou a ganhar um ótimo comissionamento com isso. Essa experiência o levou a frequentar diferentes círculos sociais, que o permitiu ter contato com a arte, cultura e

os estilos de vidas refinados. Nesse período, ele começou a trabalhar como fotógrafo em um teatro. O local reunia muitos artistas, desde atores a pintores, e Lewis sempre ouvia relatos sobre o ofício teatral e tinha acesso a um certo aprendizado prático que lhe permitiu acumular experiências (Robinson, 2019).

Com a entrada dos Estados Unidos na Primeira Guerra Mundial, em 1917, Milestone decidiu se alistar no Exército, “em parte para retribuir a dívida que sentia ter com o país por lhe dar um lar e refúgio” (Robinson, 2019, p. 28). Ingressou no *Signal Corps*, atuando primeiramente na seção de fotografia aérea, mas logo foi transferido para a produção de filmes de treinamento e para a edição de imagens de combate, uma vez que a aviação militar passou a ser incorporada ao recém-criado serviço aéreo do Exército (Millichap, 1981; Robinson, 2019). O *Signal Corps* é um dos ramos mais antigos do Exército dos Estados Unidos, criado em 1860 a partir das propostas do médico militar Albert James Myer. Inicialmente responsável por sistemas visuais de comunicação, como o *wigwag* (sinais com bandeiras e tochas), o corpo rapidamente incorporou tecnologias como o telégrafo elétrico, fotografia de combate e, posteriormente, a aviação militar. Durante a Primeira Guerra Mundial, desempenhou papel fundamental no desenvolvimento de comunicações militares, produção de filmes de treinamento e registros audiovisuais de combate, servindo tanto a fins estratégicos quanto pedagógicos (Coker; Stokes, 1991).

Essa experiência foi fundamental para Lewis dirigir seus filmes no futuro. Passado algum tempo, foi enviado para trabalhar na seção de Nova York do *Signal Corp*, onde produzia filmes de treinamento para os combatentes. Após um ano na *Signal Corp*, foi enviado para o museu médico do exército, em Washington, D.C., onde além de editar filmes de treinamento, também editava filmagens de combate.

Lá se reuniam os altos oficiais. Nós exibíamos muitos filmes e eu via material de batalha. Eles nos enviavam enormes barris de porcelana, e tínhamos que abri-los e extrair braços, pernas, torsos, enviados do campo de batalha ao War College. Lavávamos aquilo, colocávamos em formol e depois fotografávamos. Isso me deu uma noção de como mostrar isso na tela. Mais tarde, depois de *Sem Novidade no Front*, as pessoas achavam que eu tinha toda a experiência de combate do mundo. Mas nunca vi uma batalha além da tela. Eu imaginava como deveria ser. (Milestone *apud* Robinson, 2019, p. 29).

Ao ser dispensado em 1919, Milestone pensou em seguir carreira nos palcos, mas a vivência que teve no exército o direcionou para o cinema. Atraído pelas possibilidades financeiras e artísticas de Hollywood, não hesitou em investir suas poucas economias para

tentar a sorte na Costa Oeste. Aceitou um emprego modesto como assistente de edição nos estúdios de Jesse D. Hampton, que conheceu na *Signal Corp*, por apenas vinte dólares semanais. Milestone começou a ser reconhecido em Hollywood a partir do ano de 1923, quando ganhou a reputação de “doutor de filmes” por sua habilidade em reconstruir narrativas a partir de material problemático, resolvendo tudo na montagem na condição de editor, como foi o caso do filme silencioso *Where the north begins* (1923), de Chester M. Franklin.

A trajetória de Lewis na indústria do cinema se desenvolveu de forma gradual. Iniciou como assistente de direção de Jesse D. Hampton, e logo se tornou assistente-geral de Henry King. O salto mais expressivo ocorreu quando assumiu a função de editor em uma produção da Pathé para Thomas Ince, considerado um dos principais nomes de Hollywood no período. Esse percurso o levou a dirigir seu primeiro filme em 1925, quando apresentou a Jack Warner um roteiro que intitulou de *Seven sinners* (1925) (Robinson, 2019; Millichap, 1981).

Lewis construiu uma carreira com uma vasta filmografia. Se descartarmos séries de TV, filmes em que não foi creditado e curtas que produziu na *Signal Corp*, ele conta com 38 longas-metragens na carreira, sendo *Seven Sinners* (1925) o seu primeiro filme e *Mutiny on the Bounty* (1962) seu último filme. Um aspecto notável em sua carreira é que Lewis não ficou preso a um só tipo de filme ou gênero, mas conseguiu transitar com muita facilidade entre vários gêneros cinematográficos, desde comédias leves até filmes de drama e épicos históricos.

Outro traço característico de Lewis era a adaptação de obras literárias e teatrais para o cinema. Se pegarmos seus maiores sucessos, muitos deles eram adaptações: *All quiet on the western front* (1930), do romance de Erich Maria Remarque; *Two arabian knights* (1927), inspirado na peça *What price glory?*, de Maxwell Anderson e Laurence Stallings; *The front page* (1931), adaptação da obra de Ben Hecht e Charles MacArthur; e *Mutiny on the Bounty* (1962), derivado do romance de Charles Nordhoff e James Norman Hall. Segundo Millichap, “quando Milestone unia uma base literária sólida ao seu estilo cinematográfico vigoroso, o resultado era um cinema memorável” (1981, p. 19). Essa característica refletia muito sobre o papel que o diretor tem na direção de uma obra cinematográfica. Para Milestone, o diretor não tinha que manipular ou modificar a história porque o autor da literatura ou da peça teatral, pensou a obra de uma determinada forma para passar uma mensagem ou sentimento. O papel do diretor seria apenas converter e mostrar essa história em uma outra linguagem, a cinematográfica (Millichap, 1981).

Baseando-se nisso, Milestone desenvolveu uma filosofia, ou método, detalhado de trabalho que ele considerava a “espinha dorsal” da produção:

Depois de ler o livro, começava a relê-lo — desta vez com o objetivo de fazer um desdobramento do romance. Esse desdobramento era usado como base de um roteiro preliminar. Nunca escrevi meus próprios roteiros, mas sempre trabalhei de perto com o roteirista, embora só ocasionalmente tenha reivindicado crédito de coautoria. Após o desdobramento, escrevo o que considero serem os principais pontos da história. A partir desse ensaio, seleciono a espinha dorsal, ou super objetivo da narrativa, evitando em todo momento uma concepção mecânica à qual tivesse de me apegar rigidamente. Além de registrar uma concepção da história, escrevo impressões sobre os personagens: suas histórias antes, durante e depois do enredo que conto; suas relações uns com os outros e o objetivo de cada um, o que chamamos de espinha dorsal. Acho isso de enorme valor para os atores, que muitas vezes filmam fora de ordem e, em muitos casos, entram e saem da produção em momentos aleatórios. O trabalho sobre os personagens e a trama é feito junto ao roteirista, que, claro, precisa concordar, se quisermos contar uma história clara. Se o autor do romance está disponível, consulto-o nesses pontos básicos. (Milestone *apud* Millichap, 1981, p. 29).

Figura 03 – Lewis Milestone lendo o romance *Nada de novo no front*



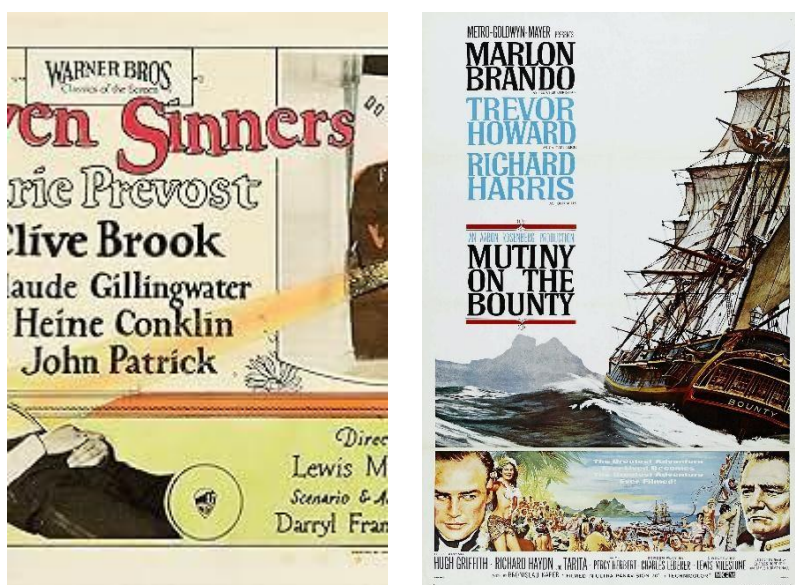
Fonte: site Wikipédia. Montagem do autor.

Em um segundo momento, Milestone transformava essas narrativas em algo mais visual, algo que hoje em dia conhecemos como *Storyboards*³ que são muito utilizados em produções cinematográficas:

³ *Storyboards* são sequências de desenhos ou ilustrações que representam visualmente cada cena de um filme ou produção audiovisual. Eles servem como guia para o diretor, cinegrafista e equipe técnica, permitindo planejar movimentos de câmera, enquadramentos, ação dos personagens e transições antes da filmagem, facilitando a comunicação de ideias e a organização da produção.

Como não desenho, faço questão de que visualizemos a cena da mesma forma. Depois tentamos vários esboços até chegar ao ideal. Finalmente, ele faz o desenho definitivo e é isso. Consigo enxergar no papel o que a cena precisa, tão bem quanto veria no palco — melhor, na verdade, porque estou relaxado, ninguém me pressiona, a direção do estúdio não me atormenta querendo saber quantas cenas já fiz; estou trabalhando sozinho. Planejo o filme inteiro assim, cena por cena, enquadramento por enquadramento. É lógico proceder dessa maneira, porque economiza tempo durante a produção. Se, de repente, surge uma nova ideia no set, pode levar duas horas para conseguir o ângulo adequado, enquanto todos ficam parados esperando os técnicos. É um absurdo não se preparar antes. (Milestone *apud* Millichap, 1981, p. 29).

Figura 04 – Cartazes de filmes, de Lewis Milestone



Fonte: site IMDB. Montagem do autor.

É interessante observar a liberdade criativa que Lewis Milestone desfrutava em um contexto tão controlado quanto o de Hollywood nos anos 1930. Embora já fosse um diretor reconhecido e requisitado, sua autonomia se torna extraordinária quando lembramos que o cinema norte-americano vivia sob o chamado “sistema de estúdios” (1920-1940). Nesse modelo, descrito em detalhes por Thomas Schatz em *O gênio do sistema: a era dos estúdios em Hollywood* (1991), a indústria cinematográfica funcionava de modo altamente verticalizado. Os grandes estúdios controlavam todas as etapas da cadeia, da produção à distribuição e exibição, e tratavam os filmes como produtos de uma linha de montagem, submetidos a cronogramas, orçamentos e padrões rígidos de eficiência.

Mesmo inserido nesse contexto industrial, Milestone conseguiu afirmar seu estilo e consolidar uma identidade autoral dentro das limitações do sistema. Essa combinação técnica e narrativa se tornaria mais evidente em sua obra-prima.

No capítulo seguinte, analisaremos *Nada de Novo no Front* (1930), momento em que sua capacidade criativa e domínio da linguagem cinematográfica atingem plena maturidade — o cineasta em sua fase mais sólida e expressiva.

3. NADA DE NOVO NO FRONT (1930): LEITURA HISTÓRICA E CINEMATOGRAFICA

Neste capítulo, busca-se analisar o filme *Nada de novo no front* como documento histórico e expressão cinematográfica marcada pelo contexto do pós-Primeira Guerra Mundial. Para isso, a análise foi estruturada em dois tópicos: *O contexto e produção*, e *Narrativa filmica: discurso interno do filme*.

No tópico *O contexto e produção*, buscamos analisar em que contexto o filme foi produzido, e como se deu a sua produção e circulação, considerando as transformações da indústria cinematográfica norte-americana no período, especialmente a transição para o cinema sonoro, bem como o processo de adaptação do romance de Erich Maria Remarque para as telas. Essa abordagem nos permite compreender como foi a recepção do filme e o impacto cultural causado.

Já o tópico *Narrativa filmica: discurso interno do filme* a análise se concentra nos aspectos filmicos que constroem a crítica à guerra dentro da própria narrativa audiovisual. São examinados enquadramentos, montagem, recursos técnicos e simbologias narrativas que evidenciam o contraste entre o discurso patriótico e a realidade brutal vivida pelos soldados no front, com destaque para cenas que problematizam a perda da juventude e a desilusão com os ideais nacionalistas. Para fazer essa análise, o filme foi dividido em quatro momentos principais: *o discurso de Kantorek; o treinamento militar; a vida nas trincheiras; e o desfecho final*.

Desse modo, este capítulo pretende demonstrar como *Nada de novo no front* articula seus elementos narrativos e estéticos para reforçar uma visão crítica sobre o conflito, contribuindo para o debate historiográfico sobre memória, cultura e representação da guerra no cinema.

3.1. Contexto e produção

No ano de 1929, o sistema capitalista entrou em colapso com a quebra da Bolsa de Valores de Nova York, episódio que marcou o início da chamada Grande Depressão. O que começou como uma crise financeira nos Estados Unidos rapidamente se alastrou por todo o mundo, atingindo as principais potências industriais e comerciais. Empresas faliram, bancos fecharam suas portas e milhões de trabalhadores perderam seus empregos. O consumo despencou, a produção industrial entrou em colapso e o desemprego atingiu níveis recordes,

provocando uma profunda recessão econômica e um sentimento generalizado de desespero e incerteza (Coggiola, 2015).

A indústria cinematográfica também foi profundamente afetada por esse contexto de crise, embora os estúdios só tenham começado a sentir de forma mais evidente os impactos da quebra da Bolsa a partir de 1930-1931. Produtores e estúdios enfrentaram grandes dificuldades financeiras, com a queda na renda das bilheterias e o aumento dos custos de produção. A indústria cinematográfica norte-americana, que havia vivido os chamados “loucos anos 20”, precisou se adaptar rapidamente a uma nova realidade. A década anterior fora um período de grande efervescência cultural e tecnológica, quando o cinema americano consolidou seu domínio mundial e as grandes produtoras começaram a se firmar como verdadeiras indústrias e impérios (Stanca-Mustea, 2016).

Foi também nesse contexto de inovação que ocorreu uma das maiores revoluções da história do cinema: a introdução do som. Até então, os filmes eram mudos e o som que se tinha era feito ao vivo, através de orquestras, pianistas ou pequenos conjuntos musicais nas salas de exibição (Haussen, 2008). Essa música não era improvisada, mas frequentemente orientada por documentos chamados *cue sheets*, que eram folhas de instruções musicais enviadas pelos estúdios aos exibidores, nas quais constavam sugestões de peças, temas e indicações de tempo para cada cena do filme. As *cue sheets* representavam um esforço de padronização da experiência sonora do público, mesmo em uma era anterior à sincronização mecânica entre imagem e som. Grandes estúdios, como a Universal Pictures, de Carl Laemmle, distribuíam essas partituras ou listas temáticas com base em obras de compositores clássicos, adaptadas de acordo com o ritmo dramático das cenas.

Figura 05 – Cue sheet do filme *Surrender* (1927), de Carl Laemmle

Fonte: site Library of Congress (EUA). Montagem do autor.

Em 1927, *The jazz singer*, dirigido por Alan Crosland e produzido pela Warner Bros., marcou uma virada histórica ao trazer falas sincronizadas e números musicais, inaugurando oficialmente a era do cinema sonoro. O sucesso foi tão grande que muitas das grandes produtoras passaram a investir na nova tecnologia. No entanto, nem todas aderiram de imediato. Carl Laemmle, dono da Universal Pictures, foi considerado “conservador” por resistir à transição, temendo os custos e as mudanças estruturais que o som exigiria nos estúdios e nas salas de exibição (Stanca-Mustea, 2016).

Em 1929, Carl Laemmle, fundador da Universal Pictures, decidiu presentear seu filho, Carl Laemmle Jr., com o controle do estúdio, em comemoração ao seu aniversário. Apesar de dar a produtora para o filho, Laemmle (pai) ainda exercia muita influência na empresa, “mantendo a palavra final na Universal” (Stanca-Mustea, 2016, p. 96).

Laemmle Jr., diferentemente do pai, possuía uma visão mais moderna e ambiciosa sobre o futuro do cinema. Enquanto Carl Laemmle (pai) representava a geração pioneira, ainda apegada a uma forma mais artesanal e cautelosa de fazer filmes, seu filho via a Universal como uma empresa que poderia disputar espaço com as gigantes de Hollywood. Seu objetivo era reposicionar o estúdio, elevando-o ao mesmo patamar das cinco companhias que dominavam a indústria cinematográfica norte-americana na época, as chamadas “Big Five” (Paramount

Pictures, Warner Bros. Pictures, Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), Fox Film Corporation e RKO Radio Pictures). Esses estúdios não apenas produziam e distribuíam seus próprios filmes, mas também controlavam cadeias inteiras de cinemas, o que lhes garantia o domínio total sobre o mercado, desde a criação até a exibição. Esse modelo, conhecido como sistema de estúdio, foi o que Laemmle Jr. desejava implementar na Universal. Ele acreditava que, para competir em pé de igualdade, a produtora precisava deixar de ser apenas uma fornecedora de filmes de baixo e médio orçamento e passar a atuar de forma completa, fortalecendo sua infraestrutura, ampliando seus estúdios e investindo em produções mais ousadas e sofisticadas (Schatz, 1991).

Tudo isso implicava em uma profunda transformação dentro da Universal Pictures. Tradicionalmente, o estúdio era conhecido por sua produção em massa, lançando dezenas de “filmes B” por ano. No entanto, sob a direção de Carl Laemmle Jr., a empresa adotou uma nova filosofia: reduzir a quantidade de filmes e investir em produções de maior qualidade e orçamento mais elevado. Os números refletem essa mudança de forma nítida. Em 1928⁴, a Universal lançou um total de 68 filmes; em 1929⁵, esse número caiu para 56, representando uma redução de cerca de 17,6%. No ano seguinte, 1930⁶, quando as novas diretrizes de Laemmle Jr. já estavam em vigor, a produtora lançou apenas 47 filmes, uma queda de aproximadamente 31% em relação a 1928. Essa diminuição expressiva na produção mostrava, sobretudo, o apoio que Laemmler (pai) tinha com o filho, era uma decisão muito arriscada que tornava o estúdio muito vulnerável. Com maiores investimentos concentrados em menos títulos, um único fracasso de bilheteria poderia comprometer gravemente as finanças da empresa, especialmente no contexto econômico da Grande Depressão.

Foi nesse intuito que Laemmle Jr., pensando em como iniciar a aplicação dessas mudanças, foi em busca de alguma história que julgasse boa o suficiente para inaugurar essa nova fase da Universal. Segundo Cristina Stanca-Mustea:

Na primavera de 1929, Paul Fejos, um dos diretores europeus da Universal, contou a Laemmle sobre um autor alemão até então desconhecido que tinha acabado de escrever um livro sobre a Primeira Guerra Mundial. O livro rapidamente chegou às listas de mais vendidos e desencadeou um debate sobre como a Primeira Guerra Mundial poderia ser interpretada e vista de qualquer perspectiva: ou seja, que o homem comum na Alemanha não tinha sido um belicista e também tinha sido inocentemente atraído para esse conflito (2016, p. 103, tradução nossa)

⁴ IMDB: Filme, Data de lançamento entre 1928-01-01 e 1928-12-31, Universal (US) (Classificado por Popularidade Crescente)

⁵ IMDB: Filme, Data de lançamento entre 1929-01-01 e 1929-12-31, Universal (US) (Classificado por Popularidade Crescente)

⁶ IMDB: Filme, Data de lançamento entre 1930-01-01 e 1930-12-31, Universal (US) (Classificado por Popularidade Crescente)

A notícia sobre o sucesso do romance não passou despercebida por Carl Laemmle (pai). Nascido em Laupheim, na Alemanha, e radicado nos Estados Unidos desde o final do século XIX, Laemmle sempre manteve um profundo vínculo emocional e cultural com seu país de origem, como mostra John Drinkwater:

Em 1923, quando o sentimento anti-alemão ainda era forte, Laemmle iniciou uma campanha de auxílio às vítimas alemãs. Enviou grandes somas de seu próprio dinheiro a Laupheim, com a condição de que fossem divididas igualmente entre famílias judias e cristãs. [...] Mesmo assim, Laemmle enfrentou o risco (1931, p. 134).

Quando soube da obra de Erich Maria Remarque, ficou profundamente tocado por sua mensagem humanista e pela maneira como ela retratava a Primeira Guerra Mundial a partir da perspectiva alemã, que era algo raro no cinema da época. O estúdio Universal, fundado por ele em 1912, havia contribuído, como muitos outros estúdios americanos, para consolidar a imagem do soldado alemão como o inimigo cruel e desumanizado durante os anos da guerra, como é o caso do filme *The Kaiser, the beast of Berlin* (1918), visto anteriormente. Agora, Laemmle via em *Nada de Novo no Front* uma oportunidade de reverter essa narrativa.

Então, em 1929, pai e filho partem de Nova York rumo à Alemanha a bordo do navio *SS Majestic*. A conversa com Remarque foi muito boa, e logo perceberam que partilhavam de uma mesma visão sobre a representação da Primeira Guerra.

Figura 06 – Encontro de Carl Laemmle (a esquerda) e Erich Maria Remarque (1930)



Fonte: site Immigrant Entrepreneurship. Montagem do autor.

<http://www.immigrantentrepreneurship.org/images/carl-laemmle-and-erich-maria-remarque/>

Laemmle demonstrou grande interesse em adquirir os direitos de adaptação do livro, que rapidamente se tornava um verdadeiro best-seller, não apenas na Europa, mas também nos países que haviam participado da Primeira Guerra. Nos Estados Unidos e na Inglaterra, a obra conquistava o público e era amplamente comentada. Na Alemanha, em apenas três meses após o lançamento, já havia alcançado a marca de meio milhão de exemplares vendidos. Laemmle ficou extremamente satisfeito com a nova aquisição. O livro estava em seu auge de popularidade, e ele acreditava que o filme poderia alcançar a mesma repercussão e despertar igual intensidade de emoções (Stanca-Mustea, 2016).

Entretanto, traduzir uma obra literária para uma obra cinematográfica nunca foi uma tarefa simples. Pelo contrário, trata-se de um processo que exige não apenas uma compreensão densa da obra original, mas também uma sensibilidade para traduzir sua essência em uma nova linguagem visual, sonora e narrativa. Remarque, por exemplo, só concordou em vender os direitos de adaptação à Universal sob a condição de que o filme mantivesse o espírito e a autenticidade de seu texto (Stanca-Mustea, 2016).

Essa questão nos leva a refletir: se a adaptação é um processo tão complexo, por que realizá-la? De acordo com Flávio Aguiar (2003, apud Curado, 2010, p. 2), muitas produções do século XX “seguiram ou perseguiram enredos e personagens consolidados primeiro na literatura”. Ou seja, o autor sugere que esse interesse se deve, em grande parte, à crença dos estúdios de que obras e personagens já conhecidos do público garantiriam, de forma antecipada, maior aceitação e sucesso comercial no lançamento do filme.

E isso foi justamente o que aconteceu com *Nada de novo no front*. Após seu estrondoso lançamento no campo literário, a obra também estabeleceu bases fortes em meio ao ambiente cinematográfico alcançando um sucesso expressivo tanto de crítica quanto de público. Produzido com um orçamento estimado entre 1,2 e 1,4 milhões de dólares, o longa obteve receitas globais próximas de 3 milhões, um retorno financeiro considerável para o período, especialmente em meio à crise econômica instaurada pelo *crash* da Bolsa de 1929.

Em uma matéria publicada pelo jornal *Cinearte*, do Rio de Janeiro, em 1931, os “exibidores”, como eram chamados os donos das salas de cinema na época, alegavam que a crise global também atingira o cinema porque as salas estavam ficando vazias. O redator da notícia (que não tem seu nome creditado), rebate esses discursos dizendo que o cinema não estava enfrentando uma crise, mas os filmes passados por eles que eram ruins. Ou seja, o público não estava indo para o cinema porque estava cansado de ver as mesmas coisas, de ver o mesmo tipo de produção. Para provar a sua tese, o redator utiliza *Nada de novo no front* como exemplo:

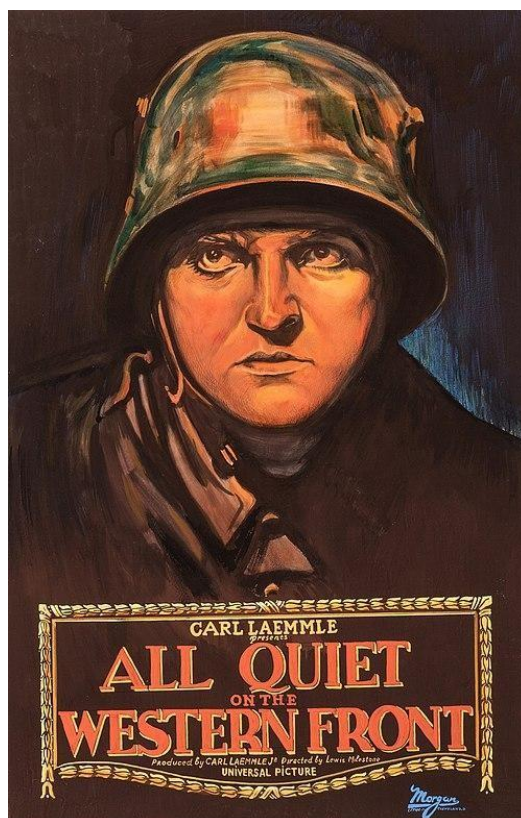
E por que não soffre Sem novidade no Front a mesma pressão da crise? Respondemos com certeza: porque é um grande film, não se apoia na voz, é formidavel mais como Cinema do que como Cinema falado e bem por isso um espectáculo ao inteiro sabor do nosso publico. O seu julgamento tem sido soberano e não tem faltado o seu apoio á bi- lheteria. Modifiquem as fabricas os seus planos de producção, façam mais alguns All Quiet e depois venham nos dizer que ainda ha crise .. Esta ultima palavra nós bem a conhecemos como disfarce unico para producção fraca (Cinearte, 1931, p. 28).⁷

Vemos, através dessa matéria, que *Nada de novo no front* foi um grande sucesso, contrariando a ideia de que o público havia perdido o interesse pelo cinema. O filme se destacou não apenas por ter trazido uma grande novidade à época (o filme dublado em português), mas por toda a sua qualidade estética e temática, oferecendo uma experiência diferente dos produtos repetitivos que estavam afastando os espectadores das salas. O impacto cultural causado pelo filme é enfatizado pelo próprio jornal, que o apresenta como um exemplo de como obras bem-produzidas ainda eram capazes de atrair grandes públicos e movimentar a bilheteria, evidenciando que a “crise” utilizada pelos exibidores funcionava apenas como desculpa para justificar produções de baixa qualidade.

Essa performance colocou o filme entre os grandes êxitos de bilheteria do início da década de 1930-31, demonstrando que não só o público norte-americano, mas global, estava disposto a consumir narrativas mais realistas e críticas sobre a guerra, em contraste com as produções patrióticas, heroicas e românticas até então predominantes (Kelly, 1997).

⁷ CINEARTE. *Nada de novo na frente ocidental*. Rio de Janeiro, 1931, edição n. 00271, p. 28. Disponível em: Cinearte (RJ) - 1926 a 1942 - DocReader Web. Acesso em: 21 nov. 2025

Figura 07 – Cartaz do Filme *Nada de Novo no Front*.



Fonte: Wikipédia.

O filme foi lançado nos Estados Unidos em 21 de abril de 1930. Em seu cartaz, aparece a imagem de Behm, um dos estudantes alemães que se alistaram para ir à guerra. O curioso desse personagem, como veremos mais adiante, é que ele foi o único que não caiu na falácia de que “é honroso morrer pela pátria”; pelo contrário, Behm ficou receoso em se alistar. Após alguns deslumbres e pressões dos amigos, Behm cede e vai para a guerra.

No cartaz, ele ocupa uma posição central, seu rosto está iluminado com uma tonalidade mais alaranjada, enquanto o fundo é composto por tons escuros. Isso faz referência à cena do filme em que ele morre em um bombardeio. Os jovens estão colocando arames no campo de batalha quando sinalizadores são vistos no céu — utilizados para marcar a posição dos inimigos e iniciar o bombardeio. Na parte inferior, emoldurado por detalhes dourados, encontra-se o título original do filme, *All Quiet on the Western Front*, acompanhado do nome do produtor Carl Laemmle e da Universal Pictures. De maneira geral, o cartaz transmite a mesma sensação que Milestone cria ao longo de sua narrativa, um ambiente dramático e sombrio, que expõe os horrores da guerra.

No Brasil, o filme *Nada de Novo no Front* foi lançado em 20 de abril de 1931 no Teatro Capitólio e rapidamente alcançou grande repercussão. Tanto o romance de Erich Maria Remarque quanto a adaptação cinematográfica dirigida por Lewis Milestone obtiveram grande circulação e destaque na imprensa nacional. Um exemplo é o trecho do Correio da Manhã publicado em 5 de abril de 1931 que destaca o impacto do romance:

Esse famoso romance com que Erich Maria Remarque protestou, dez anos depois de finda a Conflagração Européia, contra a guerra, foi o maior, mais lido e mais sentido de todos os romances que o mundo conheceu do meado do século passado até nossos dias. Jamais livro algum foi commentado como esse e jamais qualquer livro teve, como esse, a admiração e os applausos de todo o mundo. Basta dizer, para provar semelhante affirmativa, que jamais um livro foi, como esse, traduzido em tantas linguas e com edições tão grandes (1931, p. 24).⁸

Além disso, muitos jornais da época utilizavam referências à obra para estabelecer paralelos com situações do cotidiano. Exemplo disso são notícias publicadas em 1931 pelo jornal *Diário de Notícias*. Em uma matéria sobre a possível redução dos preços de pneus para automóveis, o jornal parodiou o título do livro ao afirmar: “Sobre a pretendida redução nos preços desses materiaes para automoveis, poderíamos parodiar Erick Maria Remarque: ‘nada de novo no mercado de pneumáticos’.”⁹

Em uma outra notícia, agora esportiva, a obra de Remarque volta a ser utilizada como referência pela imprensa brasileira. A notícia em questão faz um comentário sobre uma luta de box entre o pugilista Mário Francisco e o peruano Emílio Palestino. Nela, o jornalista faz uma crítica aos “veredictos equivocados” dos juízes, uma vez que Mário tinha claramente dominado a luta, mas consideraram um empate. No fim da matéria, o repórter ironiza a situação ao afirmar que, se alguém questionasse o resultado da luta para os juízes, estes responderiam com a frase de Remarque: ‘Nada de novo na frente ocidental...’.”¹⁰

A obra de Milestone, por sua vez, foi aguardada com muito entusiasmo pelos jornais de cinema da época. Quando o filme foi lançado nos EUA em 1930 já existia especulações sobre

⁸ CORREIO DA MANHÃ. *Sem Novidade no Front*. Rio de Janeiro, 5 abr. 1931, n. 11134, p. 8. Disponível em: Correio da Manhã (RJ) - 1936 a 1939 - DocReader Web. Acesso em: 21 nov. 2025.

⁹ DIARIO DE NOTICIAS. *A questão dos pneumáticos*. Rio de Janeiro, 24 abr. 1931, n. 00315, p. 5. Disponível em: Diario de Noticias (RJ) - 1930 a 1939 - DocReader Web. Acesso em: 21 nov. 2025.

¹⁰ PUNCHER. *Nada de novo na frente ocidental... Comissão de Box do Rio de Janeiro precisa trabalhar com eficiencia e sem esmorecimentos, para que possa justificar determinantes da sua criação*. Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 10 fev. 1931, n. 00244, p. 11. Disponível em: Diario de Noticias (RJ) - 1930 a 1939 - DocReader Web. Acesso em: 21 nov. 2025.

a possível data do seu lançamento no Brasil. O jornal Diário de Notícias era um desses. Em julho de 1930 o Jornal trazia uma matéria dizendo que “é provável que ainda em setembro a Universal apresente, no Rio de Janeiro, a comentadíssima “SEM NOVIDADE NO FRONT” (Diário de Notícias, 1930, p. 24)¹¹. Notícias semelhantes foram publicadas reiteradamente até o final de 1930 e se estenderam até abril do ano seguinte, evidenciando o grande interesse que cercava o filme e a expectativa criada em torno de sua estreia no Brasil.

A grandiosidade de *Nada de novo no front* não se limitou à sua repercussão crítica ou ao êxito financeiro, mas também à complexidade e à inovação envolvidas em sua produção. O projeto da Universal Pictures foi confiado ao diretor Lewis Milestone. Embora não tenha sido a primeira escolha do estúdio, sua experiência no Corpo de Sinalização durante a Primeira Guerra Mundial, sua familiaridade com técnicas de edição e filmagem e o seu trabalho anterior em *Two Arabian Knights* o colocaram como favorito para esse trabalho (Kelly, 1997).

Milestone introduziu nessa obra uma linguagem inédita em filmes de guerra. Até então, a câmera era muito “dura”, estática, não tinha nenhum dinamismo na tela. Milestone utiliza muito as técnicas do cinema soviético de Eisenstein, onde a câmera é utilizada de forma expressiva, fluida e livre, o que traz mais realismo às cenas do filme. Outro ponto para obter esse realismo foi o cenário (Kelly, 1997).

Segundo Andrew Kelly:

Uma reconstrução em larga escala de um campo de batalha da Primeira Guerra Mundial [foi feita], incluindo trincheiras, terra de ninguém e arame farpado, foi construída no Rancho Irvine, perto de Balboa [...] Uniformes autênticos foram importados da França e consultores técnicos do ex-exército alemão foram contratados para treinar os atores como soldados (1997, p. 39).

O elenco também desempenhou papel fundamental no impacto emocional da obra. Após uma longa seleção, o jovem Lew Ayres foi escolhido para interpretar Paul Bäumer, o protagonista, substituindo nomes mais conhecidos de Hollywood. A atuação de Ayres conseguiu traduzir com intensidade a desilusão e o amadurecimento precoce e forçado de um soldado que testemunha a verdade da guerra. Entre os coadjuvantes, destacam-se Louis Wolheim, no papel de Kaczinsky, e John Wray, como o sargento Himmelstoss. A equipe técnica reuniu alguns dos grandes talentos da época. O roteiro final foi assinado por Maxwell

¹¹ DIÁRIO DE NOTÍCIAS. *A UNIVESAL APRESENTARA, MUITO BREVE, “SEM NOVIDADE NO FRONT”*. Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 24 ago. 1930, n. 00074. Disponível em: Diário de Notícias (RJ) - 1930 a 1939 - DocReader Web. Acesso em: 21 nov. 2025

Anderson, George Abbott e Del Andrews, com intervenções diretas de Milestone. A fotografia ficou a cargo de Arthur Edson, que mais tarde trabalharia em *Frankenstein* (1931) e *Casablanca* (1942), e foi responsável por criar o visual trincheiras. (Kelly, 1997).

Além do sucesso financeiro e narrativo, *Nada de novo no front* conquistou reconhecimento imediato da crítica e da indústria cinematográfica. No Oscar de 1930, o filme venceu as categorias de Melhor Filme e Melhor Direção (Lewis Milestone), consolidando-se como uma das primeiras produções sonoras a obter prestígio internacional. A obra também foi indicada em outras premiações e, posteriormente, incluída em diversas listas de “melhores filmes de guerra de todos os tempos”, como por exemplo, a lista feita pelo *American Film Institute* (AFI) que até os dias de hoje mantém *Nada de novo no front* na lista dos 100 melhores filmes americanos de todos os tempos, obtendo a 54ª posição.

Apesar do reconhecimento internacional, a recepção ao filme variou conforme o contexto político e cultural de cada país. Nos Estados Unidos, foi amplamente elogiado por sua fidelidade ao romance de Erich Maria Remarque e pela coragem de expor os traumas psicológicos dos soldados.

Em contraste, na Alemanha, o filme enfrentou forte rejeição. Exibido em meio ao conturbado cenário da República de Weimar, foi considerado ofensivo ao exército alemão e à honra nacional. Grupos nacionalistas e simpatizantes do Partido Nazista organizaram protestos e tumultos durante as sessões, chegando a lançar ratos e bombas de gás nas salas de cinema para impedir as exhibições. Diante da pressão política, o filme acabou proibido na Alemanha em 1931.

Esse episódio evidencia o fortalecimento dos movimentos extremistas no contexto da República de Weimar, marcado por instabilidade política, crise econômica e descrédito nas instituições democráticas. O avanço do nacionalismo radical e do Partido Nazista esteve associado à construção de um discurso que exaltava a honra militar, a unidade nacional e a rejeição a narrativas consideradas “derrotistas” ou antipatrióticas (Hobsbawn, 1995). Nesse sentido, obras como *Nada de Novo no Front* passaram a ser vistas como ameaças ideológicas, por questionarem o heroísmo da guerra e exporem suas consequências humanas.

3.2. Narrativa fílmica: discurso interno do filme

Nada de novo no front busca compreender a guerra e seus efeitos sobre o indivíduo. A análise parte da observação de aspectos narrativos, estéticos e simbólicos que, em conjunto,

expressam a visão profundamente humanista e pacifista presente na adaptação cinematográfica de Lewis Milestone.

Para tornar essa investigação mais simples e sistemática, o filme foi dividido em quatro momentos principais: *o discurso de Kantorek*; *o treinamento militar*; *a vida nas trincheiras*; e *o desfecho final*. Essa estrutura busca facilitar a compreensão de como Milestone constrói, através de cada etapa da narrativa, seu discurso antibélico.

Compreender um filme como documento histórico, entretanto, exige mais do que a simples descrição de suas partes. Como observa Marc Ferro, é necessário:

Analisar no filme tanto a narrativa quanto o cenário, a escritura, as relações do filme com aquilo que não é filme: o autor, a produção, o público, a crítica, o regime de governo. Só assim se pode chegar à compreensão não apenas da obra, mas também da realidade que ela representa (1992, p. 87).

Nesse sentido, o exame dos elementos internos de *Nada de novo no front* busca revelar como a linguagem cinematográfica de Milestone reflete o imaginário social e político do período entre-guerras, ao mesmo tempo em que constrói um discurso profundamente antibelicista.

O filme se inicia com um intertítulo¹² contendo uma frase adaptada da introdução da obra original, onde diz:

Esta história não é uma acusação nem uma confissão, e muito menos uma aventura, pois a morte não é uma aventura para os que estavam cara a cara com ela. Simplesmente tentaram contar a história de uma geração de homens que, embora eles possam ter escapado da morte, foram destruídos pela guerra (*Nada de novo no front*, 1930, 00:01:25).

Este texto introdutório fala muito sobre as intenções da obra de Remarque. Aqui, já se nota a diferença entre os filmes de guerra até então produzidos que exaltavam a visão heroica e patriótica da guerra onde morrer pela pátria era algo honroso. Milestone, ao colocar esse intertítulo no início do filme já delimita o tom que a narrativa vai ter, o objetivo dele não é celebrar a bravura e a coragem dos soldados, mas mostrar como a guerra destrói o ser humano de forma física e moral.

¹² Os intertítulos são textos inseridos entre as imagens de um filme, utilizados para fornecer informações, introduzir diálogos ou contextualizar determinadas cenas, recurso amplamente utilizado no período do cinema mudo. No caso de *Nada de novo no front* (1930), Lewis Milestone faz uso desse elemento logo no início da obra, não para fazer contextualização ou introduzir diálogo, mas para apresentar ao espectador a intenção e o posicionamento temático do filme diante da guerra.

Após a tela de intertítulo, somos transportados para uma pequena cidade alemã em plena euforia. Ouvem-se risos, gritos de “viva!” e aplausos da população, que celebra com entusiasmo os jovens convocados para a guerra. Há música, bandeiras hasteadas, chapéus sendo erguidos e flores lançadas em direção aos soldados. O ambiente é de exaltação coletiva, e não apenas a multidão demonstra este entusiasmo, os próprios soldados exibem expressões de alegria e orgulho, sempre com um sorriso no rosto. Após um elegante *travelling*¹³, Milestone conduz, de forma magistral, o olhar do público para o interior de uma sala de aula, onde a narrativa propriamente se inicia.

Na sala de aula, um grupo de jovens tentam escutar atentamente o discurso patriótico que o professor Kantorek está fazendo [*o discurso de Kantorek*]. Quando o barulho do êxtase vindo da população que está do lado de fora da escola diminui, conseguimos escutar um pouco do seu discurso:

Agora, queridos alunos, é isto o que devemos fazer: atacar com todo o nosso poder, usar cada gota de nossa força para obter a vitória antes do fim do ano. É com relutância que volto a tocar no assunto. Vocês são a vida da pátria, meus meninos — os homens de ferro da Alemanha, os heróis juvenis que repelirão o inimigo quando forem chamados.

Não me cabe sugerir que qualquer um de vocês deva oferecer-se para defender o país, mas pergunto-me se isso passa pelas suas cabeças. Sei que, em outra escola, os rapazes se levantaram na sala de aula e alistaram-se em massa; e é claro que, se algo do tipo acontecesse aqui, ninguém me culparia por sentir orgulho.

Talvez alguns digam que vocês não deveriam ir — que são jovens demais, que têm lares, mães, pais, e não deveriam ser separados; mas seriam seus pais tão negligentes com a pátria-mãe a ponto de deixá-la perecer em seu lugar? (*Nada de novo no front*, 1930, 00:01:25)

Figura 08 – O discurso de Kantorek



Fonte: Frame de *Nada de novo no front*: 00:04:54.

¹³ O termo *travelling* (“viajar”), designa um movimento de câmera em que a câmera se desloca no espaço de forma fluida, sem corte, acompanhando a ação ou revelando um cenário. (site www.primeirofilme.com.br)

O discurso de Kantorek é marcado por um forte tom patriótico e moralista. O professor assume uma postura oratória dogmática, incentivando os seus alunos a enxergarem o alistamento militar como um dever quase que sagrado. Seu discurso apela ao ideal de sacrifício em nome da pátria e à ideia de que a juventude representa a força vital da nação. O modo como Milestone constrói essa cena é cativante, a câmera mantém enquadramentos fechados que destacam a figura imponente do professor em contraste com os rostos impressionáveis dos alunos, que o observam com olhos atentos e admirados. A retórica de Kantorek, repleta de metáforas heroicas como “homens de ferro”, “heróis juvenis”, revela a manipulação ideológica por trás do entusiasmo nacionalista e o papel do cinema em ser instrumento dessa construção, em sua narrativa visual, como explica Marcel Martin:

A maneira de representar dos actores cinematográficos tem poucas relações com a maneira de representar em teatro [...] No cinema, em geral, a câmara encarrega-se de acentuar a expressão gestual e verbal, recorrendo ao grande plano e ao ângulo mais adequado. (2013, p. 88)

Isso mostra como Milestone se utiliza da montagem, especialmente da angulação e do movimento de câmera, para intensificar as emoções e sugerir a tensão psicológica dos personagens em meio à euforia coletiva. O professor Kantorek sempre é filmado com uma câmera mais reta em relação ao corpo, em outros momentos, essa câmera se inclina um pouco para cima, dando uma sensação de superioridade em relação aos alunos.

Alguns alunos demonstram hesitação e até medo diante do discurso, especialmente Behm, o mais inseguro entre eles. Aqui, Milestone intercala planos fechados do rosto do jovem com imagens que representam sua imaginação sobre como seria comunicar à família a decisão de ir para a guerra. Quando o professor diz: “Talvez alguns digam que vocês não deveriam ir — que são jovens demais, que têm lares, mães, pais, e não deveriam ser separados”, o filme apresenta a cena imaginada por Behm: sua mãe, chorosa e aflita, tentando convencê-lo a mudar de ideia. Ele, diante da insistência da mãe, começa a tirar o uniforme militar, até que o pai entra em cena. Nesse momento, a fala de Kantorek, “mas seriam seus pais tão negligentes com a pátria-mãe a ponto de deixá-la perecer em seu lugar?”, ganha um novo sentido. O pai de Behm se mostra orgulhoso ao ver o filho com o uniforme, e o olhar de admiração paterna é suficiente para fazê-lo ceder e vestir novamente a farda, movido mais pelo desejo de aprovação do pai do que por convicção patriótica.

Milestone não é o primeiro a mostrar esse tipo de cena. King Vidor em *The big parade* (1925) já mostrava uma cena semelhante quando o personagem de Jim Apperson (John Gilbert) fala para a família que se alistou para a guerra. A mãe de Jim fica profundamente relutante e triste com a notícia, o pai, por outro lado, exprime tremendo orgulho pelo filho. Narrativas como essas buscam nos inserir naquele contexto de guerra

Após isso, Milestone nos leva de volta para a sala de aula, agora com o rosto de outro jovem em foco, o de Albert. Aqui ele imagina como seria a reação do público ao saber que tinha se alistado, em especial a reação das jovens alemãs. Enquanto a cena é mostrada, Kantorek diz:

E afinal, um pouco de experiência é algo tão ruim para um rapaz? A honra de usar um uniforme é algo de que devemos fugir? E se as jovens glorificam aqueles que o vestem, isso é motivo de vergonha? (*Nada de novo no front*, 1930, 00:05:50).

Na cena imaginada por Albert, vemos ele com um uniforme branco, dirigindo um carro e rodeado de garotas. A cena ainda se intensifica quando é recebido pelos moradores de sua cidade com pétalas de flores e euforia, uma visão quase romana de recepção aos seus generais. O rosto antes indeciso, ganha traços de satisfação, talvez certo de que o alistamento era o certo a se fazer.

O clímax da cena ocorre com o encerramento do discurso de Kantorek:

Dulce et decorum est pro patria mori — “É doce e apropriado morrer pela pátria.” [...] Mas agora, o nosso país clama, e a nossa pátria precisa de líderes. (*Nada De Novo No Front*, 1930, 00:07:10).

Após o discurso inflamado do professor, um a um os alunos começam a se levantar para se alistarem. O barulho, que no início do filme vinha das ruas, agora se mistura aos gritos dos jovens em êxtase. Livros, chapéus e folhas são jogados para o alto enquanto um aluno apaga o conteúdo em Latim que está no quadro (Ver Figura 08) e escreve a mensagem “À Paris”. Esse gesto, aparentemente simples, carrega um grande simbolismo dentro da construção de Milestone. Como observa Leonardo Gomes Rezende, “a educação formal é, literalmente, apagada no quadro-negro para dar espaço ao militarismo” (2023, p. 23). Milestone transforma essa ação em uma metáfora visual do apagamento do pensamento crítico e da substituição do saber pela ideologia patriótica. Ao incorporar essa cena, que no romance original aparece apenas de modo breve, Milestone enfatiza a força da manipulação emocional e o papel das instituições de ensino na formação de uma juventude moldada para a guerra (Rezende, 2023).

Figura 09 – “É doce e apropriado morrer pela pátria”



Fonte: Frame de *Nada de Novo no Front* (Lewis Milestone), 1930. 00:08:57.

Após o momento de euforia e idealização da guerra, os jovens finalmente iniciam o treinamento militar. O entusiasmo é evidente nas falas e expressões: “Onde ficam as armas? É isso o que eu quero saber”; “Treinamento com baioneta, é isso o que eu quero”; “Em coisa de um mês estarei coberto delas [medalhas]”. Essas frases revelam o quanto os rapazes ainda estão tomados pelo imaginário heroico cultivado pelos discursos patrióticos que ouviram antes do alistamento.

Contudo, essa empolgação logo se desfaz quando o grupo chega ao quartel [*o treinamento militar*]. Após marcharem animados pelo pátio do exército, os jovens se dirigem aos dormitórios, desfazem as malas, trocam as roupas civis pelos uniformes e trocam risadas sobre o futuro como soldados. Nesse momento, surge Himmelstoss, que antes da guerra era apenas um modesto carteiro e agora, como cabo do pelotão, faz questão de afirmar sua autoridade. A princípio, os jovens tentam tratá-lo com familiaridade, chamando-o

carinhosamente de “Himmie” e elogiando seu uniforme (Rezende, 2023). No entanto, Himmelstoss reage com hostilidade, repreendendo-os e exigindo disciplina. Sua primeira ordem é clara: “O primeiro passo é esquecer tudo o que vocês sabem, tudo o que já aprenderam. Esqueçam! Ouviram? Esqueçam o que já foram, e o que vocês acham que vão ser. Vocês vão ser soldados, e é só!” (*Nada de novo no front*, 1930, 00:13:26).

Essa fala de Himmelstoss marca o início de uma grande mudança no tom do filme, o entusiasmo juvenil começa a dar lugar à desilusão. Até aquele momento, os rapazes ainda viam a guerra como algo grandioso, cheio de glória e reconhecimento. No entanto, a partir do treinamento, Milestone mostra que essa visão idealizada começa a ruir. O que antes parecia uma aventura se transforma em um processo duro, onde cada um precisa abrir mão da própria individualidade e liberdade para se adaptar às regras rígidas do exército.

Com o passar das cenas, o treinamento vai se tornando cada vez mais pesado. O cansaço físico, o medo e as humilhações diárias impostas por Himmelstoss começam a apagar os sorrisos que antes eram constantes. Milestone filma tudo de maneira direta, sem heroísmo, focando nas expressões cansadas dos rapazes e na rigidez dos exercícios. Isso se relaciona ao papel decisivo da linguagem visual que é criada, como afirma Ann Hornaday (2021, p. 120), “o clima, o tempo, o ambiente e o estado mental são estabelecidos apenas pela forma como a câmera é posicionada e usada”, isso apenas reforça que a fotografia de um filme bem planejada, ajuda e orienta a potencializar a experiência emocional do espectador.

Figura 10 – “Pelotão, ao solo!”



Fonte: Frames de *Nada de novo no front*: 00:14:22 e 00:21:21.

Após uma exibição diante dos generais, a companhia de Himmelstoss é designada para seguir à linha de frente [*a vida nas trincheiras*]. Ao chegarem ao campo de batalha, os jovens soldados são imediatamente recebidos por um intenso bombardeio inimigo. Em meio às

explosões, alguns são atingidos, e um deles morre bem diante de Behm. O jovem, incapaz de reagir, permanece parado, como uma estátua, diante da cena. O impacto de ver a morte de tão perto marca seu primeiro contato real com o horror da guerra. Quando o bombardeio finalmente cessa, Paul Bäumer o encontra e o retira dali, ainda em estado de choque.

Durante a noite, os novos recrutas se juntam a um grupo de soldados mais experientes, que já estão acostumados com a rigidez e dificuldade da guerra, entre eles Katzinsky, conhecido como Kat, com quem logo estabelecem uma amizade. Pouco tempo depois, um oficial chega ao acampamento e ordena que todos avancem até a linha de frente para “consertar os arames”. Kat, por ser mais experiente, assume a responsabilidade de orientar os jovens durante a missão. No entanto, enquanto trabalham, um novo bombardeio começa, desta vez atingindo em cheio a posição onde estão.

A sequência é marcada pelo caos e pela urgência. Os soldados jovens e inexperientes correm em desespero e se jogam nas crateras formadas pelas bombas em busca de abrigo. Aqui, Milestone demonstra um de seus maiores trunfos técnicos, o uso do som. Os efeitos de explosões, tiros e estilhaços são intensos e realistas, fazendo o espectador sentir o pânico e a desorientação do campo de batalha. No meio do bombardeio, um dos soldados é atingido no rosto por fragmentos e perde a visão. Desesperado, ele corre em todas as direções, gritando, até ser alvejado pelos disparos inimigos. Como observa Marcel Martin, “o som faz parte da essência do cinema porque ele é, tal como a imagem, um fenômeno que se desenvolve no tempo [...] aumentando o coeficiente de autenticidade da imagem” (2005, p. 140). Milestone parece compreender isso profundamente, ao usar o som não apenas como acompanhamento, o que era feito com bastante frequência no início da utilização do som em Hollywood, mas como elemento narrativo, ele transforma a cena em uma experiência sensorial em que o espectador compartilha o medo e a confusão dos soldados.

De volta ao acampamento, o 2º pelotão recebe outra missão, seguir para as trincheiras e dar suporte a outras tropas. As trincheiras foram um dos símbolos mais marcantes da Primeira Guerra Mundial, uma guerra lenta em termos de conquista territorial, mas devastadora em número de baixas humanas. Segundo dados do site *Enciclopédia Humanidades*¹⁴, durante a Primeira Guerra houve cerca de nove milhões de combatentes mortos e outros vinte milhões feridos ou mutilados.

¹⁴ Gayubas, Augusto. Números e estatísticas da Primeira Guerra Mundial. *Enciclopédia Humanidades*, 2023. Disponível em: [Números e estatísticas da Primeira Guerra Mundial](#). Acesso em: 11 de novembro de 2025.

Milestone nos oferece uma visão crua e detalhada desse ambiente. As câmeras percorrem os corredores estreitos cobertos de lama, mostrando as precárias condições de higiene, a umidade constante e as infestações de ratos que rastejam por entre os soldados exaustos.

Nessa parte, temos uma luta de trincheiras em que Milestone explora o caos e o desespero da guerra com grande intensidade. A cena se inicia mostrando os soldados tentando matar uma infestação de ratos na trincheira. Após um soar de alarme, o silêncio anterior se transforma em puro pânico. Milestone faz uso magistral do som, o assobio das bombas, os tiros de metralhadora e os gritos se misturam em uma confusão sonora que faz parecer que estamos dentro da cena. Após um primeiro embate, o silêncio impera mais uma vez.

Ao longo da sequência, Milestone alterna planos fechados, que são utilizados para captar o medo estampado no rosto dos soldados, e tomadas mais abertas mostrando o campo de batalha. O inimigo não é mostrado durante um tempo, essa alternância entre os planos fechados e as tomadas abertas são para mostrar o nervosismo que os soldados enfrentam, estavam angustiados para saber em que momento o inimigo iria aparecer.

Outro elemento importante nessa cena é o cenário. Como observa Marcel Martin, “o cenário (a paisagem) é escolhido em função da dominante psicológica da ação, condiciona e reflete, ao mesmo tempo, o drama das personagens; é a paisagem-estado de alma [...]” (2005, p. 79). Em outras palavras, o ambiente reflete diretamente o estado emocional dos personagens. No filme, por exemplo, os soldados estão em meio ao caos da guerra, o solo é argiloso e esburacado, há poças de água, sangue, corpos e explosões ao redor. Todos esses elementos servem para intensificar o drama e o nervosismo dos soldados.

Ainda nesse contexto das trincheiras, Milestone traz uma discussão sobre a desumanização que os soldados sofrem durante a guerra. Remarque, no romance, dá muita ênfase a esse tema do começo ao fim de sua obra. Para discutir sobre isso, trarei o exemplo de uma cena marcante do filme.

O exemplo em questão é o da morte de Kemmerich. No início do filme, Kemmerich não tem grande destaque; ele ganha mais espaço na metade da narrativa justamente para exemplificar como os soldados perdem sua humanidade e o medo da morte. Durante o treinamento militar, Milestone nos mostra uma cena rápida, mas fundamental para compreendermos esse contexto. Nela, Kemmerich, sentado na parte superior de um beliche, apoia os pés nos ombros de Müller. Enfurecido, Müller diz: “Ei, tire essas botas da minha cara”. Kemmerich responde: “Ora, é uma honra ter essas botas na sua cara, é o melhor par do exército,

foi um presente do meu tio. Dá uma olhada nesse couro importado especial”. Müller, até então irritado, olha para as botas de Kemmerich e esboça uma reação de concordância.

Pulando um pouco na história e voltando ao contexto das trincheiras, Kemmerich é atingido em batalha e se encontra deitado em uma maca no hospital. Milestone reconstrói como eram os hospitais da época: sempre lotados, com sangue e gritos se espalhando por todos os lados.

Após encontrarem o amigo entre os mortos e feridos, perguntam como ele se sente. Kemmerich reclama de uma tremenda dor nos dedos dos pés; Paul e seus companheiros se entreolham, desconfiados, até que Müller toma a palavra e diz: “Mas como seus dedos podem doer se a sua perna foi...”. No mesmo instante, Kemmerich estremece, ele não sabia que sua perna havia sido amputada. Os amigos tentam acalmá-lo dizendo que nada está perdido, que ele poderá usar uma prótese, mas, naquele momento, o que realmente ocupa o pensamento de todos são as botas de Kemmerich.

Müller: Olha que maravilha esse par de botas! Olha esse couro aqui.
Olha como são macias!

Müller: Eu estava pensando... se você não vai mais usar, por que não deixa com a gente? De que elas vão te servir? Eu estou precisando, minhas botas me dão bolhas atrás de bolhas. (*Nada De Novo No Front*, 1930, 01:00:00).

Nesse momento, Paul dá um chute na canela de Müller, sentindo-se mal com a situação. Pouco depois, Kemmerich falece. Milestone não mostra explicitamente sua morte, mas a sugere por meio de uma cena simbólica: Paul, descendo as escadarias do hospital, carrega em mãos um par de botas polidas. Cabisbaixo, entrega-as a Müller, que as recebe com entusiasmo: “Minhas botas! [...] Eu não ligo mais para a guerra, vai ser um prazer ir para o front com essas botas”.

Figura 11 – “O melhor par do exército!”



Fonte: Frames de *Nada de Novo no Front* (Lewis Milestone), 1930. 00:11:12 / 00:59:09 / 01:04:47 / 01:06:08.

Seguindo para o fim da narrativa [*o desfecho final*], Paul Bäumer ganha uma licença do front por três semanas. Ao voltar para sua pequena cidade, ele se depara com um lugar completamente diferente daquele que deixou. A cidade não estava mais em festa, a população não gritava mais “vivas!”, e a música já não ecoava pelas ruas. Aqui, Milestone nos mostra uma cidade afetada pela guerra, não diretamente pelo combate, mas pelas consequências que atravessavam todo o país.

Em alguns cortes, o diretor mostra soldados totalmente debilitados, uns sem pernas, outros sem braços... As pessoas enfrentam dificuldades financeiras, e fotografias com lembranças dos que já se foram estampam os muros da cidade. A cena quase não possui diálogos, são planos longos, silenciosos, que reforçam a quão pacata e ao mesmo tempo devastada a cidade se tornou.

Paul finalmente chega à sua casa. Ele encontra sua irmã, que o recebe com alegria, mas logo descobre que sua mãe está muito doente. Ao vê-la deitada, tão fragilizada, Paul tenta manter o sorriso no rosto. Diz que a guerra não é nada demais, que não há perigo, tentando tranquilizá-la. Depois de um breve diálogo, Paul sai para caminhar pelas ruas da cidade.

Aqui, retornamos para o início da nossa história, Paul chega na escola a qual estudava antes de se alistar. O professor Kantorek ainda estava lá ensinando os seus ideais patrióticos:

Das fazenda eles partiram, das escolas, das fábricas... Partiram com bravura e nobreza, sempre em frente. Percebendo que não há outro dever agora, se não salvar a pátria mãe! (*Nada De Novo No Front*, 1930, 01:55:12).

Após o discurso, Kantorek vê Paul entrando pela porta da sala de aula. Extasiado, Kantorek vai em sua direção:

Paul! Como vai, Paul? [...] Chegou na hora certa, Bäumer. Na melhor hora possível. Como que para provar tudo o que acabei de dizer, aqui está um dos primeiros a partir, um rapaz que ocupava um destes mesmos bancos. Que abriu mão de tudo para servir no primeiro ano da guerra. Parte da juventude de ferro que torna a Alemanha invencível em batalha. Olhem para ele: forte, bronzado e lúcido. O tipo de soldado que cada um de vocês deve invejar. Paul, meu rapaz, fale com eles, diga o que significa servir à pátria (*Nada De Novo No Front*, 1930, 01:55:28).

Kantorek pede para que Paul fale aos alunos o que significa servir à pátria. Paul hesita em responder, mas, diante das pressões do professor e dos próprios estudantes, acaba cedendo e faz seu discurso. Suas palavras chocam não apenas Kantorek, mas toda a turma. Paul desmonta as narrativas heroicas que o professor sempre pregou e expõe a dura realidade da guerra. Como ele afirma: “Vivemos em trincheiras, lutamos, tentamos não ser mortos [...] é só isso”.

Paul prossegue em sua fala. Logo no início, confronta diretamente o professor: “Ainda acha que é lindo e doce morrer pelo próprio país, não acha? Pensávamos que o senhor sabia. Mas o primeiro bombardeio mostrou que não.” Nesse momento, Paul desmonta as narrativas heroicas construída na cabeça dos jovens por Kantorek. Ele fala sobre a complexa diferença entre o discurso patriótico e a dura realidade vivida pelos soldados.

Em um outro momento, Paul diz que “é sujo e doloroso morrer pelo país. Melhor do que morrer pelo país é simplesmente não morrer”. Após essa fala, Paul é vaiado pelos alunos, é chamado de “covarde!” e é expulso da sala.

Paul se sente deslocado em sua cidade, como se a vida de civil não pertencesse mais a ele. Tinha se acostumado com a correria da guerra e decide então voltar da sua licença com alguns dias de antecedência.

Ao retornar ao front, Paul é confrontado com uma realidade ainda mais dura do que aquela que havia deixado para trás. O desgaste dos soldados é visível, ao encontrar o acampamento da 2ª companhia, percebe que cada vez mais jovens são enviados às trincheiras, quase meninos, incapazes de compreender o horror que os espera. Nesse cenário, seus únicos

amigos que ainda estão vivos são Tjaden e Kaczkinsky. Ao longo da trama, o personagem de Kat serviu quase como uma figura paterna para aqueles jovens, especialmente para Paul, ele que os ensinou tudo o que sabiam sobre a guerra.

O reencontro dos dois é marcado por um momento raro de afeto em meio à guerra. Paul desabafa, ali no front, é o único lugar em que sente ainda existir algum sentido para si. Quando perguntado por Kat como foi a licença, esboça uma reação de indiferença, Paul diz: “não sirvo mais para aquela vida, Kat [...] estamos aqui a tempo de mais [...] aquele não é mais meu lar [...] você é tudo o que me restou, Kat”. No meio da conversa, um avião que estava sobrevoando o local solta uma bomba que atinge a perna de Kat. Paul rapidamente o coloca sobre os ombros e, às pressas, o leva para a enfermaria. Paul acreditava que Kat estava inconsciente, mas ele logo entende o que aconteceu, Kat estava morto.

É nesse momento que Paul entra em colapso. A partir daqui a guerra consome tudo o que ainda restava de humano dentro dele. Ele se vê completamente só, e Milestone faz questão de enfatizar esse isolamento. As cenas seguintes trazem planos abertos mostrando paisagens dos campos de batalha devastados. Ao fundo, apenas um som suave de uma flauta.

De volta a Paul, vemos ele encostado em um canto da trincheira segurando um rifle. Ele se distrai ao ver uma borboleta por uma frecha da barricada. Essa é uma das grandes diferenças entre a obra de Remarque e a de Milestone. Na obra de Remarque, é descrito que Paul apenas cai de bruços no chão e morre, na de Milestone, Paul estica a mão aberta, na esperança de que a borboleta pousasse em sua mão. Não conseguindo alcançar, ele sai de trás da barricada para tentar pegar a borboleta. Milestone intercala uma cena que nos mostra que um soldado francês está à espreita mirando em Paul. Ao tentar alcançá-la, é atingido por um tiro. Nesse momento, o som da flauta cessa, Paul morre.

A cena seguinte é muda, mostra uma sobreposição de duas cenas. A primeira, é um campo aberto com várias covas de soldados, a segunda, soldados caminhando em fila, dando olhadas para trás, fazendo alusão como se estivessem caminhando em direção à morte.

“Tombou morto em outubro de 1918, num dia tão tranquilo em toda a linha de frente, que o comunicado limitou-se a uma frase: ‘Nada de Novo no Front’” (Remarque, 2022, p. 199).

Figura 12 – Nada de novo no front



Fonte: Frames de *Nada de Novo no Front* (Lewis Milestone), 1930. 02:11:23 / 02:11:56 / 02:12:27 / 02:12:38 / 02:12:45.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir das reflexões desenvolvidas neste trabalho de pesquisa, foi possível entender como o cinema ajuda a mostrar diferentes visões sobre a Primeira Guerra Mundial, influenciando a forma como esse conflito não apenas foi lembrado posteriormente, mas reinterpretado pelas pessoas do período entre-guerras. Dessa forma, podemos afirmar que o objetivo principal da pesquisa foi alcançado satisfatoriamente.

Os objetivos específicos estabelecidos no início da pesquisa foram plenamente alcançados ao longo do desenvolvimento desse estudo. Inicialmente, realizou-se uma discussão sobre a relação entre História e cinema, abordando o surgimento e a consolidação dos filmes de guerra enquanto gênero narrativo e sua importância como veículo de representação e interpretação do passado. Na sequência, apresentou-se um panorama da carreira de Lewis Milestone, situando *Nada de Novo no Front* tanto em sua trajetória artística quanto no contexto da produção cinematográfica hollywoodiana do início do século XX. Por fim, a análise fílmica permitiu identificar e destacar os elementos narrativos, estéticos e simbólicos que conferem à obra um papel central na construção da memória histórica sobre o conflito, além de justificar seu reconhecimento como um marco do cinema de guerra.

A relevância desta pesquisa também se destaca pelo fato de que a recepção e o impacto histórico do filme ainda são pouco explorados na produção acadêmica não só brasileira, mas mundial. Ao investigar essa obra a partir de seu contexto de lançamento e das disputas políticas e simbólicas que a envolveram, este estudo contribui para ampliar a compreensão sobre como o cinema pode atuar na construção e na disputa de memórias sobre a Primeira Guerra Mundial. Dessa forma, espera-se que esta pesquisa incentive novos olhares e aprofundamentos sobre o tema, valorizando o filme enquanto importante objeto de reflexão histórica.

Ao longo desta pesquisa, surgiram ideias e caminhos que não puderam ser explorados aqui, mas que certamente merecem atenção em trabalhos futuros. Entre eles, destaca-se a possibilidade de estudar um pouco mais sobre como foi a recepção do filme nos cinemas brasileiros, haja vista que existe um riquíssimo material disponível em plataformas digitais, como a Hemeroteca Nacional. Outra possibilidade interessante seria aprofundar o estudo sobre o contexto de censura norte-americano do período, especialmente analisando as exigências impostas pelo Código Hays e como elas influenciaram a representação da guerra e de seus traumas no cinema.

Dessa forma, espera-se que esta pesquisa contribua para o aprofundamento dos estudos sobre cinema e História, incentivando novas análises que reconheçam o potencial do audiovisual como ferramenta crítica de compreensão do passado e de suas repercussões no presente.

REFERÊNCIAS

Fonte fílmica

NADA DE NOVO NO FRONT. Direção: Lewis Milestone. Roteiro: Erich Maria Remarque, Maxwell Anderson e George Abbott. Intérpretes: Lew Ayres, Louis Wolheim e John Wray. Los Angeles: Universal Pictures, 1930. 152 min. Monocromático (P&B).

Jornais, sites e documentos

THE BOURBON NEWS. *Paris (KY)*, 23 ago. 1918. Disponível em: <https://www.loc.gov/item/sn86069873/1918-08-23/ed-1/>. Acesso em: 27 out. 2025.

LUENDORFF, Erich. *Der Weg zur Ufa – “Der Ludendorff-Brief”*. Chef des Generalstabes des Feldheeres Gr.Hpt.Qu., 4. Juli 1917. Disponível em: [O Caminho para Ufa - "A Carta de Ludendorff" | filmportal.de](#) Acesso em: 4 out. 2025.

WILSON, Woodrow. *Joint Address to Congress Leading to a Declaration of War Against Germany (1917)*. Washington, D.C.: National Archives, [1917]. Disponível em: [Discurso conjunto ao Congresso que levou a uma declaração de guerra contra a Alemanha \(1917\) | Arquivos Nacionais](#). Acesso em: 14 out. 2025.

KILENYI, E. Carl Laemmle presents Surrender. [partitura]. New York: Cameo Music Service Corporation, 1927. Disponível em: [Carl Laemmle apresenta Rendição | Biblioteca do Congresso](#). Acesso em: 5 nov. 2025.

GAYUBAS, Augusto. Números e estatísticas da Primeira Guerra Mundial. *Enciclopédia Humanidades*, 2023. Disponível em: [Números e estatísticas da Primeira Guerra Mundial](#). Acesso em: 12 de novembro de 2025.

INTERNET MOVIE DATABASE (IMDb). *Filme, Data de lançamento entre 1928-01-01 e 1928-12-31, Universal (US) (Classificado por Popularidade Crescente)*. IMDb, 2025. Disponível em: [Filme, Data de lançamento entre 1928-01-01 e 1928-12-31, Universal \(US\) \(Classificado por Popularidade Crescente\)](#). Acesso em: 11 nov. 2025.

INTERNET MOVIE DATABASE (IMDb). *Filme, Data de lançamento entre 1929-01-01 e 1929-12-31, Universal (US) (Classificado por Popularidade Crescente)*. IMDb, 2025. Disponível em: [Filme, Data de lançamento entre 1929-01-01 e 1929-12-31, Universal \(US\) \(Classificado por Popularidade Crescente\)](#). Acesso em: 11 nov. 2025.

INTERNET MOVIE DATABASE (IMDb). *Filme, Data de lançamento entre 1930-01-01 e 1930-12-31, Universal (US) (Classificado por Popularidade Crescente)*. IMDb, 2025. Disponível em: [Filme, Data de lançamento entre 1930-01-01 e 1930-12-31, Universal \(US\) \(Classificado por Popularidade Crescente\)](#). Acesso em: 11 nov. 2025.

CORREIO DA MANHÃ. *Sem Novidade no Front*. Rio de Janeiro, 5 abr. 1931, n. 11134, p. 8. Disponível em: [Correio da Manhã \(RJ\) - 1936 a 1939 - DocReader Web](#). Acesso em: 21 nov. 2025.

DIARIO DE NOTICIAS. A questão dos pneumáticos. Rio de Janeiro, 24 abr. 1931, n. 00315, p. 5. Disponível em: [Diario de Noticias \(RJ\) - 1930 a 1939 - DocReader Web](#). Acesso em: 21 nov. 2025.

PUNCHER. Nada de novo na frente ocidental... *Comissão de Box do Rio de Janeiro precisa trabalhar com eficiência e sem esmorecimentos, para que possa justificar determinantes da sua criação*. Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 10 fev. 1931, n. 00244, p. 11. Disponível em: [Diario de Noticias \(RJ\) - 1930 a 1939 - DocReader Web](#). Acesso em: 21 nov. 2025.

CINEARTE. *Nada de novo na frente ocidental*. Rio de Janeiro, 1931, edição n. 00271, p. 28. Disponível em: [Cinearte \(RJ\) - 1926 a 1942 - DocReader Web](#). Acesso em: 21 nov. 2025.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS. *A UNIVESAL APRESENTARA, MUITO BREVE, “SEM NOVIDADE NO FRONT”*. Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 24 ago. 1930, n. 00074. Disponível em: [Diario de Noticias \(RJ\) - 1930 a 1939 - DocReader Web](#). Acesso em: 21 nov. 2025

Artigos, livros e teses

ALTMAN, Rick. *Los géneros cinematográficos*. Tradução de Carles Roche Suárez. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2000.

CLAPP, James A. *The American city in the cinema*. Routledge, 2017.

COGGIOLA, Osvaldo. *A Crise de 1929 e a Grande Depressão da Década de 1930*. ResearchGate, dez. 2015. Disponível em: (PDF) [A Crise de 1929 e a Grande Depressão da Década de 1930](#). Acesso em: 17 nov. 2025.

COKER, Kathy R.; STOKES, Carol E. *A concise history of the us army signal corps*. Washington, D.C.: U.S. Army Center of Military History, 1991.

CURADO, Maria Eugênia. Literatura e cinema: adaptação, tradução, diálogo, correspondência ou transformação? *Revista Temporis[ação]*, [S. l.], v. 9, n. 1, p. 88–102, 2017. Disponível em: <https://www.revista.ueg.br/index.php/temporisacao/article/view/5990>. Acesso em: 8 nov. 2025.

DOHERTY, Thomas Patrick. *Projections of war: Hollywood, american culture, and World War II*. Columbia University Press, 1999.

DRINKWATER, John. *The life and adventures of Carl Laemmle*. Foreword by Will H. Hays. Illustrated. New York: G. P. Putnam's Sons, 1931.

EKSTEINS, Modris. “*All Quiet on the Western Front and the Fate of a War*.” *Journal of Contemporary History*, vol. 15, no. 2, 1980, pp. 345–66. JSTOR, Disponível em: [Tudo Silencioso na Frente Ocidental e o Destino de uma Guerra contra o JSTOR](#). Acessado em: 22 nov. 2025.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

- HAUSSEN, Luciana. Som, câmera, ação: a relevância do som na história do cinema. *Sessões do Imaginário*, v. 13, n. 20, 2008. Disponível em: <https://puhrs.emnuvens.com.br/famecos/article/view/4823/3684>. Acesso em: 4 nov. 2025.
- HOBBSAWM, Eric J. *Era dos extremos: o breve século XX: 1914–1991*. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- HORNADAY, Ann. *Como falar sobre cinema: um guia para apreciar a sétima arte* [recurso eletrônico]. Tradução de Carolina Simmer. 1. ed. Rio de Janeiro: BestSeller, 2021. Epub. Tradução de: *Talking Pictures: How to Watch Movies*. ISBN 978-65-5712-060-6.
- JACOBS, Lewis. *The rise of the american film. A Critical History*. Nova York, 1939.
- KELLY, Andrew. *Cinema and the great war*. Routledge, 1997.
- LAGNY, Michèle. O cinema como fonte de história. In: FEIGELSON, Kristian; FRESSATO, Soleni Biscouto; NÓVOA, Jorge (Org.). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador: EDUFBA; São Paulo: UNESP, 2009. p 101-133.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Tradução de Lauro António; Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalivro, 2005.
- MILLICHAP, Joseph R. *Lewis Milestone*. Boston: Twayne Publishers, 1981.
- NOGUEIRA, Luís. *Gêneros cinematográficos*. Covilhã: LabCom Books, 2010.
- PARKER, David L.; SHAPIRO, Burton J. Lewis Milestone. In: TUSKA, Jon (Org.). *Close up: the contract director*. Metuchen, N.J.: Scarecrow, 1976. p. 299-350.
- REMARQUE, Erich M. *Nada de novo no front*. Tradução de Helen Rumjanek. Porto Alegre: L&PM, 2022.
- REZENDE, Leonardo Gomes. *Entre Bäumer, Remarque e Milestone: apontamentos acerca de Nada de Novo no Front*. 2023. 114 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2024. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/41007>. Acesso em: 11 nov. 2025.
- ROBINSON, Harlow. *Lewis Milestone: life and films*. University Press of Kentucky, 2019.
- ROSENSTONE, Robert A. *A história nos filmes, os filmes na história*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- SCHATZ, Thomas. *Hollywood genres: formulas, filmmaking, and the studio system*. New York: Random House, 1981.
- SCHATZ, Thomas. *O gênio do sistema: a era dos estúdios em Hollywood*. Prefácio de Ruy Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- STANCA-MUSTEA, Cristina. *Carl Laemmle: der Mann, der Hollywood erfand*. München: SAGA Egmont, 2016. 167 p. ISBN 9788711449493.



UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA - UNEB


Autorização Decreto nº 9237/86. DOU 18/07/96. Reconhecimento: Portaria 909/95, DOU 01/08-95

DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS HUMANAS - DCH
CAMPUS VI - CAETITÉ/BA

DECLARAÇÃO DE INEXISTÊNCIA DE PLÁGIO

Eu, **Yan Gomes da Silva** estudante do curso de Licenciatura/Bacharelado em **História** da UNEB, Campus VI, Caetité, declaro para os devidos fins, que o trabalho de conclusão de curso (TCC) intitulado **ENTRE A HISTÓRIA E O CINEMA: UMA ANÁLISE DO FILME NADA DE NOVO NO FRONT (1930)** é de minha autoria. Declaro ainda que os trechos e citações de terceiros presentes no texto estão devidamente referenciados conforme a Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT), e que assumo inteira e total responsabilidade em caso de identificação de plágio, sujeitando-me às penas previstas no Código Penal Brasileiro.

Caetité, 19/12/2025.

Documento assinado digitalmente
 **YAN GOMES DA SILVA**
Data: 19/12/2025 17:35:49-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Yan Gomes da Silva - 062210119

Nome do(a) Discente – Nº de Matrícula



UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA - UNEB

Autorização Decreto nº 9237/86. DOU 18/07/96. Reconhecimento: Portaria 909/95, DOU 01/08-95

**DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS HUMANAS - DCH
CAMPUS VI - CAETITÉ/BA**

DECLARAÇÃO DE (NÃO) USO DE INTELIGÊNCIA ARTIFICIAL

Eu, **Yan Gomes da Silva** estudante do curso de Licenciatura em **História** da UNEB, Campus VI, Caetité, declaro para os devidos fins, que o trabalho de conclusão de curso (TCC) intitulado **ENTRE A HISTÓRIA E O CINEMA: UMA ANÁLISE DO FILME NADA DE NOVO NO FRONT (1930)** é de minha autoria.

Considerando que recursos de inteligência artificial **não devem ser utilizados na escrita/produção da redação final do trabalho** de conclusão de curso, declaro também que durante a produção do texto:

() NÃO houve o uso de inteligência artificial

(x) SIM, houve o uso de Inteligência artificial. (Neste caso, informe abaixo o uso que foi feito e quais recursos foram utilizados, sabendo que a IA **não deve ser utilizada para escrita** do texto)

A Inteligência artificial foi usada no texto para:

() revisão linguística do texto

() elaboração de imagens e gráficos

(x) tradução

() Outros (especificar) _____

Cite os recursos de IA que foram utilizados (ex: Chat GPT)

ChatGPT

Caetité, 19/12/2025.

Documento assinado digitalmente

gov.br

YAN GOMES DA SILVA

Data: 19/12/2025 17:36:47-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Yan Gomes da Silva - 062210119

Nome do(a) Discente – Nº de Matrícula