



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

Marina de Oliveira Bortolatto

**Memória, narrativa e representação da bomba atômica no cinema: um estudo de
Oppenheimer (2023)**

Florianópolis
2025

Marina de Oliveira Bortolatto

**Memória, narrativa e representação da bomba atômica no cinema: um estudo de
Oppenheimer (2023)**

Trabalho de Conclusão de Curso submetido ao curso de História do Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharela e Licenciada em História.

Orientador(a): Prof. Dr. Alexandre Busko Valim

Florianópolis

2025

Bortolatto, Marina de Oliveira

Memória, narrativa e representação da bomba atômica no cinema : um estudo de Oppenheimer (2023) / Marina de Oliveira Bortolatto ; orientador, Alexandre Busko Valim, 2025.

75 p.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) -
Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de
Filosofia e Ciências Humanas, Graduação em História,
Florianópolis, 2025.

Inclui referências.

1. História. 2. História. 3. Memória. 4. Cinema. 5.
Bomba atômica. I. Valim, Alexandre Busko . II.
Universidade Federal de Santa Catarina. Graduação em
História. III. Título.



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
COLEGIADO DO CURSO DE GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

ATA DE DEFESA DE TCC

Aos quatro dias do mês de dezembro do ano de dois mil e vinte e cinco, às catorze horas no NEHCINE, Departamento de História, Centro de Filosofia e Ciências Humanas – Universidade Federal de Santa Catarina, reuniu-se a Banca Examinadora composta pelo Professor Alexandre Busko Valim, Orientador e Presidente, pelo Professor Gustavo Henrique Shigunov, Titular da Banca, e pelo Professor Suplente: Paulo Alcaraz, Suplente, designados pela Portaria nº 47/2025/HST/CFH do Senhor Chefe do Departamento de História, a fim de arguirm o Trabalho de Conclusão de Curso da acadêmica **Marina de Oliveira Bortolatto**, subordinado ao título: **”Memória, narrativa e representação da bomba atômica no cinema: um estudo de Oppenheimer (2023)”**. Aberta a Sessão pelo Senhor Presidente, a acadêmica expôs o seu trabalho. Terminada a exposição dentro do tempo regulamentar, a mesma foi arguida pelos membros da Banca Examinadora e, em seguida, prestou os esclarecimentos necessários. Após, foram atribuídas notas, tendo a candidata recebido do Professor Alexandre Busko Valim a nota final 10,0, do Professor Gustavo Henrique Shigunov a nota final 10,0, e do Professor Paulo Alcaraz a nota final 10,0, sendo aprovada com a nota final 10,0, A acadêmica deverá entregar o Trabalho de Conclusão de Curso em sua forma definitiva, em versão digital à Coordenadoria do Curso de História até o dia dez de dezembro de dois mil e vinte e cinco. Nada mais havendo a tratar, a presente ata será assinada pelos membros da Banca Examinadora e pela candidata.

A banca faz questão de ressaltar a qualidade e sofisticação do trabalho para o nível de graduação. Por suas qualidades e profundidade recomenda a publicação em uma revista científica qualificada, e recomenda fortemente que a candidata considere o ingresso no mestrado em momento oportuno.

Florianópolis, 4 de dezembro de 2025.

Banca Examinadora:

Prof. Alexandre Busko Valim

Prof. Gustavo Henrique Shigunov

Prof. Paulo Alcaraz

Candidata Marina de Oliveira Bortolatto



Documento assinado digitalmente

Alexandre Busko Valim

Data: 08/12/2025 13:53:11-0300

CPF: ***.022.689-**

Verifique as assinaturas em <https://v.ufsc.br>



Documento assinado digitalmente

GUSTAVO HENRIQUE SHIGUNOV

Data: 08/12/2025 18:24:15-0300

CPF: ***.800.009-**

Verifique as assinaturas em <https://v.ufsc.br>



Documento assinado digitalmente

Paulo Morganti Alcaraz

Data: 08/12/2025 13:54:07-0300

CPF: ***.226.740-**

Verifique as assinaturas em <https://v.ufsc.br>



Documento assinado digitalmente

MARINA DE OLIVEIRA BORTOLATTO

Data: 08/12/2025 18:48:36-0300

CPF: ***.052.519-**

Verifique as assinaturas em <https://v.ufsc.br>

Dedico este trabalho ao meu avô Antônio Bortolatto (*in memoriam*), que me ensinou a importância de preservar memórias através de seu próprio esquecimento.

AGRADECIMENTOS

Este Trabalho de Conclusão de Curso é resultado não apenas do meu empenho, mas também do carinho, incentivo, apoio intelectual e emocional de muitas pessoas que estiveram ao meu lado direta ou indiretamente ao longo desta trajetória acadêmica. Registro aqui meus sinceros agradecimentos.

Inicialmente, gostaria de agradecer à minha mãe Marlene de Oliveira Bortolatto e ao meu pai Almir Bortolatto, por todo o amor e cuidado durante a minha criação. Meus pais me ensinaram desde cedo a importância da família e do estudo, me incentivaram e possibilitaram o meu acesso à educação de qualidade, aprendizado de idiomas e esportes. Agradeço também pelo sustento e apoio, que me permitiram viver e estudar em uma cidade de alto custo, tornando possível minha jornada acadêmica com conforto e segurança. Para além do apoio material e educacional, meus pais estavam presentes de formas que vão muito além do que eu poderia colocar em palavras, me buscando inúmeras vezes na rodoviária, mandando comidinhas gostosas, e sempre cuidando de mim à distância. Sendo assim, utilizo desse momento para expressar o meu profundo amor e gratidão.

À minha irmã Mariana de Oliveira Bortolatto, agradeço por sua parceria e por sempre me ajudar, tanto na vida pessoal quanto nas leituras, sugestões e correções dos meus trabalhos, desde a escola até o final da faculdade. Aprendi muito com você, e sou muito grata por tudo que já fez e continua fazendo por mim. Agradeço também ao meu irmão Cleber Vinícius Bortolatto por todos os momentos que vivemos juntos, por me apresentar jogos, livros, e por sempre demonstrar interesse em passar tempo com a sua irmãzinha caçula. Eu amo vocês todos mais que o mundo.

Agradeço às minhas avós, madrinhas e demais familiares pelo carinho e apoio: não os citarei nominalmente, mas vocês sabem quem são! Em especial, agradeço minha madrinha Lila, que sempre demonstrou interesse e preocupação com minha vida, meus estudos, amigos, minhas oportunidades de estágio, assim como ajudou em tudo que precisei nesses últimos anos. Atualmente, ela vive me enviando processos seletivos e concursos públicos, e deseja sorte em cada prova que realizo, na esperança que eu tenha uma excelente trajetória como professora.

Deixo meus agradecimentos ao meu orientador, o professor Alexandre Busko Valim, que me recebeu como orientanda mesmo sem me conhecer previamente, ouviu minhas ideias e compartilhou muitas outras, leu diversas versões do projeto de pesquisa e deste trabalho, e me ofereceu direcionamento ao longo de toda a elaboração deste TCC. Este trabalho não

seria possível sem sua orientação. Agradeço também pela sua paciência com meu processo de escrita, por sua dedicação e receptividade ao longo de todo o trabalho.

Às minhas amigas que dividiram moradia comigo ao longo dos anos de graduação, Hortência, Ana Laura, Marina e Nadiele, gostaria de agradecer por todo o apoio, pelas noites de conversa, discussões sobre trabalhos acadêmicos, aulas, fofocas, cuidado e parceria. Acima de tudo, sou infinitamente grata pela família que construímos no apartamento 102, que pude chamar de lar. Também agradeço meu querido amigo Éric e minha dupla de estágio Arthur Will, com quem desenvolvi uma sintonia única e cuja amizade se mostrou tão especial. Muitas foram as aventuras que passamos juntos durante este período, e sou muito feliz de ter conhecido todos vocês. Registro a minha gratidão especial ao meu amigo Lucas Pereira, que dedicou inúmeras horas revisando e escrevendo comigo, oferecendo sugestões valiosas e me apoiando nos momentos finais de elaboração deste trabalho.

Igualmente, sou infinitamente grata a minha grande amiga e historiadora, Ana Luiza Alves, por sempre fazer parte da minha vida, me auxiliar com a faculdade, e me receber como família. Agradeço, também, ao meu parceiro Marco Antonio, por todo amor, suporte, e apoio incondicional durante os anos da faculdade, pela leitura dos meus textos e produções acadêmicas, e por me encorajar a confiar em minhas capacidades. Vocês dois me deram a coragem de me mudar, enfrentar os desafios da universidade e crescer como pessoa. Sem dúvida, são meus maiores apoiadores e inspiração constante.

Deixo meus agradecimentos ao Laboratório de Estudos de Gênero e História (LEGH), do qual fui bolsista de iniciação científica durante a graduação, assim como ao Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (PIBID - História), que permitiu minha inserção no cotidiano escolar e meu desenvolvimento como professora. Agradeço também à Orientação Pedagógica do PIAPE e à minha tutora Luísa, que auxiliou diretamente na organização e escrita deste TCC, assim como nos ensaios para a apresentação.

Por fim, expresso minha gratidão aos meus colegas de graduação, professores, e a todos que, de alguma forma, contribuíram para minha trajetória e para a realização deste trabalho. Mesmo que não tenham sido mencionados nominalmente, vocês não serão esquecidos. Muito obrigada!

RESUMO

O filme *Oppenheimer* (2023), um sucesso de bilheteria sobre o cientista criador da bomba atômica, conquistou o público mundial e reanimou o interesse pela discussão sobre energia atômica e seus desdobramentos éticos, políticos e sociais. Este trabalho busca analisar como *Oppenheimer*, dirigido por Christopher Nolan, representa o bombardeio atômico de Hiroshima e Nagasaki e reelabora simbolicamente a memória do evento, considerando seus aspectos de construção narrativa, produção e recepção no contexto contemporâneo. A pesquisa articula a análise fílmica com a discussão historiográfica, utilizando como base a abordagem da História Social do Cinema, e mobilizando teorias de memória coletiva de Maurice Halbwachs e Michael Pollak, para compreender o cinema como agente ativo na construção de memórias históricas. Como procedimentos metodológicos, realizou-se decupagem do filme, identificando 125 sequências narrativas, e examinando-se sua circulação midiática internacional através de fontes jornalísticas publicadas entre 2023 e 2025. A análise demonstra como o filme se estrutura em torno da centralidade absoluta no protagonista, apresentando diferentes narrativas de legitimação para o bombardeio atômico ao longo da narrativa. O trabalho de enquadramento da memória operado pelo filme privilegia a experiência subjetiva do cientista Oppenheimer, através de recursos estéticos como alternância entre colorido e preto e branco, close-ups recorrentes e trilha sonora expressiva. A recepção internacional revela disputas de memória, particularmente no Japão, onde o lançamento foi marcado por sensibilidades locais e críticas sobre apagamentos históricos. Conclui-se que *Oppenheimer* não apenas representa o passado, mas intervém politicamente no presente ao selecionar quais experiências ganham visibilidade, quais narrativas são legitimadas e quais perspectivas permanecem sistematicamente invisibilizadas, funcionando como pedagogia cultural que ensina às audiências contemporâneas como recordar e significar o evento traumático da era nuclear.

Palavras-chave: *Oppenheimer* (2023); Cinema e História; Representação da Era Nuclear.

ABSTRACT

The film *Oppenheimer* (2023), a blockbuster about the scientist who created the atomic bomb, won over audiences worldwide and rekindled interest in the discussion about atomic energy and its ethical, political, and social ramifications. This research analyzes how *Oppenheimer*, directed by Christopher Nolan, represents the atomic bombing of Hiroshima and Nagasaki and symbolically reconstructs the memory of the event, considering its aspects of narrative construction, production, and reception in the contemporary context. The research articulates film analysis with historiographical discussion, using the Social History of Cinema approach as a basis and mobilizing theories of collective memory by Maurice Halbwachs and Michael Pollak to understand cinema as an active agent in the construction of historical memories. As methodological procedures, the film was decoupled, identifying 125 narrative sequences, and examining its international media circulation through journalistic sources published between 2023 and 2025. The analysis demonstrates how the film is structured around the absolute centrality of the protagonist, presenting different narratives of legitimization for the atomic bombing throughout the narrative. The film's framing of memory privileges the subjective experience of the scientist Oppenheimer through aesthetic resources such as alternating between color and black and white, recurring close-ups, and an expressive soundtrack. International reception reveals disputes over memory, particularly in Japan, where the release was marked by local sensitivities and criticism of historical erasures. It is concluded that *Oppenheimer* not only represents the past, but also intervenes politically in the present by selecting which experiences gain visibility, which narratives are legitimized, and which perspectives remain systematically invisible, functioning as cultural pedagogy that teaches contemporary audiences how to remember and signify the traumatic event of the nuclear age.

Keywords: *Oppenheimer* (2023); Cinema and History; Representation of the Nuclear Age.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 OPPENHEIMER (2023) E AS REPRESENTAÇÕES DA BOMBA ATÔMICA	14
2.1. O BOMBARDEIO ATÔMICO DE HIROSHIMA E NAGASAKI	14
2.2. PANORAMA DAS REPRESENTAÇÕES AUDIOVISUAIS DA ERA NUCLEAR	17
2.3. CINEMA E MEMÓRIA COLETIVA: FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	19
3 PERCURSOS METODOLÓGICOS	24
3.1. A DECUPAGEM COMO INSTRUMENTO DE ANÁLISE FÍLMICA	25
3.2. A FÁBULA E SYUZHET NO FILME	28
4 O FILME E A CONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA HISTÓRICA NO PRESENTE	29
4.1. PRODUÇÃO DO FILME: PESQUISA HISTÓRICA E DIREÇÃO DE CINEMA	30
4.2. A CONSTRUÇÃO NARRATIVA: RECORRÊNCIAS, ÊNFASES E AUSÊNCIAS	33
4.2.1. A centralidade de Oppenheimer na narrativa	34
4.2.2. O desenvolvimento da bomba atômica e suas narrativas de legitimação	35
4.2.3. Ausências representativas no filme	40
4.2.4. Síntese dos resultados	44
4.3. O FILME COMO PRODUTO DO PRESENTE: RECEPÇÃO E CIRCULAÇÃO	44
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	52
REFERÊNCIAS	55
FILMOGRAFIA	59
ANEXOS	61

1 INTRODUÇÃO

Em agosto de 2023, um filme sobre a construção da bomba atômica conquistava o público mundial e se tornava objeto de intensos debates nas redes sociais, salas de cinema, salas de aula e periódicos acadêmicos. O lançamento do filme *Oppenheimer* (2023), dirigido por Christopher Nolan, reanimou o interesse público pela discussão sobre a história da bomba atômica e seus desdobramentos éticos, políticos e sociais. Aclamado pela crítica e vencedor de diversos prêmios da indústria cultural, o longa-metragem alcançou grande repercussão internacional, mobilizando debates sobre ciência, responsabilidade e poder.

Sua relevância, no entanto, ultrapassa o âmbito do entretenimento, revisitando uma narrativa histórica cheia de conflitos morais, dilemas científicos e graves consequências, e inserindo-a no contexto contemporâneo de novas tensões geopolíticas e temor em relação ao uso de armas nucleares. Nesse contexto, *Oppenheimer* não apenas rememora o passado, mas também intervém no presente ao provocar reflexões políticas e contribuir para a construção da memória coletiva sobre a era nuclear, reconfigurando como compreendemos os bombardeios atômicos de Hiroshima e Nagasaki em agosto de 1945.

De acordo com o historiador Alexandre B. Valim, os filmes apresentam imagens de vidas, atitudes e valores de grupos sociais, criados a partir de aspectos reconhecíveis da experiência humana, porém deliberadamente selecionados, de modo que o espectador tende a interpretar essas representações como verdadeiras quando não possui conhecimento aprofundado sobre o contexto representado (Valim, 2012, p. 288). No caso de *Oppenheimer*, muitos espectadores globais possuem conhecimento limitado sobre os bombardeios de Hiroshima e Nagasaki, sobre os debates historiográficos que os cercam, ou sobre as motivações políticas da decisão estadunidense. Nesses casos, o público tende a aceitar como verdadeiras as descrições, narrativas e interpretações oferecidas pela cinebiografia de Nolan. Tendo em vista esse contexto, *Oppenheimer* não meramente representa o passado, mas nos diz como lembrar, estruturando quais narrativas ganham centralidade, quais são marginalizadas e quais permanecem invisíveis.

Nesse cenário, coloca-se uma questão central que orienta esta pesquisa: de que modo *Oppenheimer* (2023), ao recontar a história da bomba atômica a partir da figura de seu criador, contribui para mobilizar uma determinada memória coletiva sobre esse evento traumático? O filme mobiliza estratégias narrativas e estéticas que constroem sentidos sobre o passado, ao mesmo tempo em que silenciam outras dimensões históricas, como a experiência das vítimas japonesas. Diante dessa afirmação, desdobram-se outras questões relevantes à

pesquisa: como diferentes públicos, em contextos geopoliticamente distintos, recebem e ressignificam essas representações cinematográficas? E de que forma a circulação internacional de *Oppenheimer*, assim como sua apropriação em debates públicos contemporâneos, revelam disputas políticas sobre a memória do evento?

O objetivo desta monografia é analisar as escolhas narrativas e estéticas de *Oppenheimer*, identificando como o filme estrutura a centralidade do protagonista, constrói narrativas de legitimação do bombardeio, e sistematicamente silencia as consequências vividas pelas vítimas. A investigação articula análise fílmica com historiografia crítica, particularmente a interpretação crítica de Gar Alperovitz, para questionar se a narrativa de Nolan reproduz ou desafia as justificativas hegemônicas sobre a decisão de bombardear o Japão. Considerando o alcance global do filme e sua aclamação crítica, a pesquisa busca compreender como representações audiovisuais intervêm em disputas contemporâneas sobre memória nuclear e responsabilidade política.

A monografia organiza-se em três seções, além da introdução e da conclusão do trabalho, que avançam do contexto histórico-teórico para a análise fílmica propriamente dita. A Seção 2 estabelece a fundamentação teórica da pesquisa, mobilizando o contexto histórico, audiovisual e teórico necessário para compreender o filme. Inicialmente, retoma o bombardeio de Hiroshima e Nagasaki em agosto de 1945, abordando tanto o acontecimento histórico quanto às justificativas oficiais produzidas pelo governo dos Estados Unidos. Nesse contexto, abordam-se as principais controvérsias historiográficas que emergiram posteriormente, especialmente através da perspectiva historiográfica de Gar Alperovitz. Em seguida, delineia-se um panorama das representações audiovisuais da era nuclear desde o pós-guerra, que contribuíram para a construção de diferentes memórias sobre o acontecimento. Por fim, este capítulo apresenta a fundamentação teórica que orienta toda a pesquisa, articulando contribuições dos estudos de cinema com teorias de estudos de memória. Esses elementos fornecem a base conceitual necessária para compreender o cinema não apenas como documento histórico, mas como agente ativo na construção política da memória coletiva.

A Seção 3 apresenta os instrumentos de análise utilizados. Descreve-se o método da decupagem como ferramenta para decomposição sistemática do filme, permitindo análise minuciosa de elementos narrativos e formais. O capítulo explica os parâmetros de observação adotados, bem como os critérios de segmentação baseados em mudanças de espaço, tempo, enredo e linhas temporais. Introduce-se também os conceitos de *fábula* e *syuzhet*, operacionalizados para compreender como Christopher Nolan fragmenta e reordena

cronologicamente a vida de Oppenheimer através de duas linhas narrativas distintas (“Fissão” e “Fusão”), representadas em cores diferentes (colorido e preto-e-branco). O capítulo também explica como a pesquisa articula a análise interna do filme com exame de sua circulação em contextos midiáticos internacionais, particularmente focando na recepção diferenciada no Japão.

Por fim, a Seção 4 mobiliza os resultados da análise de Oppenheimer, examinando seu processo de produção, construção narrativa, recepção e circulação no contexto de seu lançamento. As reflexões obtidas são articuladas com teorias sobre enquadramento da memória e pedagogia cultural. O filme também é analisado em seu contexto contemporâneo, analisando seu papel na reemergência de debates nucleares, sua recepção conflituosa no Japão, e como a circulação internacional do filme exemplifica disputas políticas sobre qual a memória coletiva será transmitida às futuras gerações sobre a era nuclear

2 OPPENHEIMER (2023) E AS REPRESENTAÇÕES DA BOMBA ATÔMICA

O capítulo a seguir apresenta os elementos históricos, audiovisuais e teóricos necessários para compreender o enquadramento do filme *Oppenheimer* (2023) no debate sobre as representações da bomba atômica. Inicialmente, retoma-se o contexto do bombardeio de Hiroshima e Nagasaki, abordando o acontecimento histórico e sua repercussão, as justificativas oficiais produzidas à época e as principais controvérsias historiográficas que emergiram posteriormente. Em seguida, delinea-se um panorama das representações audiovisuais da era nuclear, destacando obras que contribuíram para a construção de diferentes memórias sobre o acontecimento. Por fim, apresenta-se a fundamentação teórica que orienta esta pesquisa, articulando contribuições dos estudos de cinema e da memória. Esses elementos são essenciais para o desenvolvimento do trabalho porque fornecem a base histórica, cultural e conceitual que sustenta a análise realizada nos capítulos seguintes.

2.1. O BOMBARDEIO ATÔMICO DE HIROSHIMA E NAGASAKI

O contexto de utilização das bombas atômicas sobre Hiroshima e Nagasaki, em agosto de 1945, resulta do entrelaçamento de fatores políticos, militares e tecnológicos que marcaram os momentos finais do conflito contra o Japão. O desenvolvimento da bomba atômica através do Projeto Manhattan, concluído no teste de Trinity em julho de 1945, ofereceu ao alto comando estadunidense uma ferramenta de poder inédito cujo emprego foi decidido poucos dias após a confirmação do sucesso do artefato nuclear (Marcello Neto, 2020).

O bombardeio de Hiroshima foi realizado no dia 6 de agosto de 1945. A bomba “Little Boy” explodiu a cerca de 600 metros do solo, desencadeando fenômenos físico-químicos de intensidade sem precedentes e eliminando instantaneamente uma parcela significativa da população urbana (Gerson, 2007, p. 60-62). Três dias depois, em 9 de agosto, a cidade de Nagasaki foi atingida por “Fat Man”, segunda arma atômica lançada sobre território japonês. Embora essa última fosse mais potente que a de Hiroshima, o lançamento fora do local estipulado e a topografia da cidade resultaram num impacto menor do que o esperado. A cordilheira entre o distrito de Urakami e o centro urbano amorteceu parcialmente o calor, o impacto da explosão e o incêndio em massa. Contudo, os padrões de vento canalizaram a chuva radioativa negra sobre o distrito de Nishiyama, a dois quilômetros do epicentro, espalhando a contaminação e a morte (Gerson, 2007, p. 68-69).

A quantificação exata das vítimas permanece imprecisa até os dias atuais. Conforme dados da Radiation Effects Research Foundation, instituição operante através de parceria entre Estados Unidos e Japão, estima-se aproximadamente 170 mil mortes em Hiroshima e 80 mil em Nagasaki, considerando apenas nos três primeiros dias após os bombardeios (Marcello Neto, 2020, p. 104). No entanto, estes números não contemplam as vítimas que continuam sofrendo efeitos prolongados da radiação nuclear até o presente, morrendo em decorrência dessa exposição. O total de vítimas supera consideravelmente as contagens oficiais, evidenciando consequências humanitárias que se estendem muito além do evento inicial (Marcello Neto, 2020).

O bombardeio das cidades japonesas e sua destruição motivaram discussões e debates historiográficos acerca da decisão, dividindo interpretações e revelando disputas sobre a memória coletiva do evento. Perspectivas oficiais estadunidenses, logo após o conflito, justificaram o lançamento das bombas como decisão militar visando terminar a guerra e evitar perdas humanas tanto do lado norte-americano quanto japonês. Esta narrativa dominante, conforme será abordado, foi sistematicamente construída e disseminada pelo governo dos Estados Unidos no imediato pós-guerra. Porém, interpretações mais críticas, particularmente a de Gar Alperovitz em sua obra “Atomic Diplomacy: Hiroshima and Potsdam” (1965), defende que a decisão foi prioritariamente política e estratégica, conectada à intenção de limitar a influência soviética no pós-guerra e reforçar a hegemonia norte-americana no cenário internacional.

Alperovitz argumenta que havia opções à disposição para obter a rendição do Japão, como a entrada da União Soviética no conflito. Segundo o autor, a urgência no desenvolvimento da bomba atômica não vinha de necessidade militar, mas da intenção política de demonstrar poder aos soviéticos antes que negociações de paz consolidassem divisões territoriais na Europa e Ásia (Alperovitz, 1965, p. 140). Conforme Alperovitz conclui, a demonstração em combate era considerada indispensável para convencer os russos a aceitar o plano estadunidense para a estabilidade do pós-guerra.

Joseph Gerson, em “Empire and the Bomb” (2007), compartilha dessa avaliação crítica. Para Gerson, o consenso historiográfico estabeleceu há décadas que os primeiros bombardeios atômicos não foram necessários para terminar a guerra contra o Japão. Segundo o autor, eles serviam a uma segunda função do arsenal nuclear dos EUA: ditar os parâmetros da ordem global implicitamente aterrorizando inimigos americanos e aliados (Gerson, 2007, p. 2). Gerson identifica que o bombardeio de agosto de 1945 comunicou uma mensagem a Stalin e à elite soviética, sobre as capacidades das novas armas e sobre a vontade do governo

de utilizá-las. Tratava-se, nesse sentido, das “primeiras bombas da Guerra Fria”, funcionando como demonstração de poder destinada a limitar a expansão soviética e consolidar a hegemonia norte-americana no pós-guerra (Gerson, 2007, p. 2, tradução livre).

Imediatamente após o bombardeio, o governo estadunidense iniciou um processo sistemático de construção de narrativa justificadora. No discurso público de 6 de agosto de 1945, o presidente Truman enquadrou o bombardeio como resposta direta a Pearl Harbor. Esta justificativa, conforme Mario Marcello Neto analisa em sua tese, é singela, direta e superficialmente incontestável, afinal, o Japão realmente atacou Pearl Harbor. Contudo, ela omite deliberadamente motivações políticas complexas, como a contenção soviética, demonstração de poder global e a evitação de invasão terrestre que dividiria Japão em zonas de influência (Marcello Neto, 2020). A legitimação dessa narrativa governamental foi reforçada por figuras públicas de prestígio, como J. Edgar Hoover (diretor do FBI), Dwight Eisenhower (comandante das tropas aliadas) e Douglas MacArthur (comandante no Pacífico), que endossaram publicamente a bomba como resposta legítima a Pearl Harbor, consolidando essa versão como “história oficial” (Marcello Neto, 2020, p. 110).

Esse processo de construção narrativa exemplifica o mecanismo teórico descrito por Maurice Halbwachs em sua reflexão sobre a memória coletiva. Para Halbwachs, a memória não é fenômeno individual, mas construído socialmente a partir de “quadros de referência” compartilhados, isto é, grupos sociais estabelecem conjuntamente quais lembranças permanecem acessíveis, quais ganham centralidade e quais são sistematicamente esquecidas ou marginalizadas (Halbwachs, 2006). A narrativa oficial estadunidense sobre o bombardeio exemplifica precisamente esse funcionamento. Ao enquadrar a bomba como uma vingança justificada por Pearl Harbor, o governo estruturou um “quadro de referência” simplificado que naturaliza o bombardeio, excluindo explicações mais complexas, como diplomacia atômica, barganha geopolítica e experimentação científica.

No plano geopolítico, a utilização das bombas atômicas inaugurou novo capítulo na história das relações internacionais e do sistema de segurança global. A partir de agosto de 1945, a ameaça nuclear passou a condicionar a política externa das potências mundiais, marcando o início do que Gerson denomina “terrorismo nuclear de Estado” enquanto estratégia de poder e de dissuasão (Gerson, 2007, tradução livre). Se, em Hiroshima e Nagasaki, manifestou-se o potencial máximo da destruição técnica, abriu-se também o horizonte do medo generalizado, inseparável da contemporaneidade, de que o destino vivido por essas cidades pudesse se repetir em qualquer ponto do planeta. Como será explorado nos capítulos seguintes, essa memória coletiva sobre a bomba atômica, estruturada entre

narrativas oficiais de justificação e memórias marginalizadas de sofrimento, continua sendo disputada e reconfigurada por diferentes agentes sociais, incluindo o cinema contemporâneo.

2.2. PANORAMA DAS REPRESENTAÇÕES AUDIOVISUAIS DA ERA NUCLEAR

A repercussão do ataque nuclear se estendeu rapidamente para os meios de comunicação e a cultura de massa, contribuindo para a construção de narrativas públicas que moldaram a memória coletiva internacional sobre Hiroshima e Nagasaki. Já nos dias seguintes aos bombardeios, jornais como o *The New York Times* noticiaram o feito como uma vitória científica e militar dos Estados Unidos, em sintonia com os interesses do governo Truman (Daly, 2015). Por sua vez, a imprensa japonesa, sob rígido controle da ocupação dos Estados Unidos (1945-1952), foi impedida de publicar imagens ou relatos sobre os efeitos da radiação por sete anos (Dower, 1999). Segundo o historiador John W. Dower, fotografias dos sobreviventes e reportagens mais críticas só circularam amplamente no Ocidente a partir dos anos 1950.

Paralelamente, o cinema também é influenciado pelo contexto da época. Um dos marcos iniciais dessa trajetória é o filme estadunidense *The Beginning or the End*¹ (1947), que se configura como a primeira grande produção hollywoodiana a abordar diretamente o bombardeio atômico. Trata-se de um docudrama que aborda o Projeto Manhattan, produzido com apoio do governo dos EUA para justificar o uso da bomba como medida necessária. Segundo Greg Mitchell (2020) em sua obra sobre a história do filme, o projeto surgiu quando o cientista Edward Tompkins sugeriu à atriz Donna Reed (sua ex-aluna) que Hollywood produzisse um filme de alerta sobre os perigos da era atômica.

Originalmente, os cientistas do Projeto Manhattan conceberam uma narrativa de advertência contra a corrida armamentista nuclear, entretanto, o filme sofreu intervenções sem precedentes do governo estadunidense (Mitchell, 2020). O General Leslie Groves, diretor militar do Projeto Manhattan, recebeu o poder de aprovação sobre o roteiro, enquanto o Presidente Truman e o Pentágono ordenaram revisões, regravações e exclusões por razões de propaganda e política (Mitchell, 2020). Desde os primeiros anos após os bombardeios de Hiroshima e Nagasaki, o cinema tem abordado a bomba atômica como objeto de reflexão estética e política. Essa presença constante evidencia a centralidade do tema no imaginário

¹ *The beginning or the end*. Direção: Norman Taurog. Roteiro: Frank Wead e Bob Considine. Distribuição: Loew's Inc. Produção: MGM Studios. EUA. 1947. Colorido (112 min).

contemporâneo, e revela como diferentes obras contribuíram para criar, reinterpretar e disputar sentidos sobre esse evento traumático ao longo do tempo.

Atualmente considerado um clássico na cultura pop, *Godzilla* (Gojira)² é lançado no Japão logo após o fim da ocupação estadunidense, em 1954, sob direção de Ishirō Honda, surgindo em um momento de intensas tensões geopolíticas e memórias ainda vivas dos bombardeios de Hiroshima e Nagasaki. Utilizando da alegoria do monstro para representar os efeitos das explosões nucleares e o medo da destruição nuclear, a figura de Godzilla, que emerge das profundezas do oceano devido à radiação, encena os horrores das explosões nucleares e as consequências deixadas por Hiroshima e Nagasaki (Lan, 2023).

Já em 1959 é lançado o filme francês *Hiroshima Mon Amour* (1959)³, dirigido por Alain Resnais, que traz uma abordagem dramática-romântica da memória da bomba. Mesclando elementos de ficção e documentário, o filme propõe uma reflexão sensível sobre as limitações da lembrança e os dilemas da reconciliação com o sofrimento, visto que a narrativa se constrói a partir de suas conversas, nas quais memórias pessoais e coletivas se entrelaçam de maneira fragmentada e poética. Assim, não busca reconstruir o evento histórico de forma tradicional, mas refletir sobre as limitações da memória, a impossibilidade de esquecer, e a dificuldade de comunicar o sofrimento.

Nas décadas seguintes, especialmente nos anos 1980, novas representações ocidentais da bomba atômica ganharam destaque. O filme estadunidense *The Day After* (1983)⁴ causou grande impacto ao encenar os efeitos de um ataque nuclear fictício, representando o clima de tensão da Guerra Fria e os temores de um conflito global. Em 1989, *Fat Man and Little Boy*⁵ dramatiza a construção da bomba pelos cientistas do Projeto Manhattan, destacando os dilemas éticos e as consequências geopolíticas do desenvolvimento da arma nuclear.

No mesmo período, o cinema japonês representa os efeitos diretos da bomba sobre as vítimas. A animação *Barefoot Gen* (1983)⁶, baseada no mangá de Keiji Nakazawa, oferece um

² Godzilla. “Gojira”. Direção: Inoshirō Honda. Roteiro: Ishirō Honda, Shigueru Kayama e Takeo Murata. Distribuição: Toho Co. Ltd. Produção: Toho Co. Ltd. Japão. 1954. Preto e Branco (98min).

³ Hiroshima, Meu Amor. “Hiroshima Mon Amour”. Direção: Alain Resnais. Roteiro: Marguerite Duras. Distribuição: Zenith International Films. Produção: Pathé Entertainment, Como Film, Daiei Studios e Argos Films. França/Japão. 1959. Preto e Branco (93 min.).

⁴ O dia seguinte. “The day after”. Direção: Nicholas Meyer. Roteiro: Edward Hume. Distribuição: ABC Motion Pictures. Produção: ABC Circle Films. EUA. 1983. Colorido (126 min.).

⁵ O Início do Fim. “Fat Man and Little Boy”. Direção: Roland Joffé. Roteiro: Roland Joffé e Bruce Robinson. Distribuição: Paramount Pictures. Produção: Paramount Pictures. EUA. 1989. Colorido (126 min.).

⁶ Gen pés descalços. “Barefoot Gen”. Direção: Mori Masaki. Roteiro: Keiji Nakazawa. Distribuição: Kyodo Eiga Co. Produção: Gen Productions e Madhouse. Japão. 1983. Colorido (83 min.).

relato da destruição de Hiroshima a partir do olhar de uma criança. Já *Black Rain* (1989)⁷, de Shōhei Imamura, foca nos sobreviventes da radiação, revelando as marcas físicas e psicológicas deixadas pelo ataque. Ambas as obras apresentam narrativas intensas e dramáticas, evidenciando os impactos duradouros de um legado nuclear.

Outros filmes contribuíram para o debate a partir de registros menos convencionais. *Dr. Strangelove* (1964)⁸, de Stanley Kubrick, recorre à sátira para criticar a lógica da destruição mútua assegurada (MAD) e os riscos da guerra nuclear, explorando os absurdos da política internacional em plena Guerra Fria. Por sua vez, a animação *O Túmulo dos Vagalumes* (1988)⁹, produzida pelo Studio Ghibli, mostra uma perspectiva sobre os efeitos indiretos da guerra sobre os civis de forma tocante. Embora não trate diretamente da bomba atômica, a animação mostra a vulnerabilidade das vítimas da guerra e sua luta por sobrevivência em meio à devastação.

Nesse panorama, o filme *Oppenheimer* (2023), ao abordar o Projeto Manhattan e seu grande organizador/articulador, se insere em uma tradição cinematográfica que atravessa diferentes épocas e culturas, explorando os impactos éticos, políticos e humanos da era nuclear a partir do enfoque na figura do cientista. Sua ampla repercussão crítica e pública, em um momento marcado por tensões globais e preocupações renovadas com armas nucleares, reforça a relevância do tema e da análise proposta.

Apesar da relevância do tema, ainda são raros os trabalhos acadêmicos, disponíveis de acesso aberto e em língua portuguesa, que analisem de forma aprofundada a construção narrativa, a recepção e a circulação de *Oppenheimer*. Essa carência evidencia a necessidade e a oportunidade de realizar esta pesquisa, que pretende contribuir para os estudos históricos e culturais sobre representações da bomba atômica no cinema contemporâneo. Para isso, é necessário compreender como o cinema participa da construção da memória coletiva sobre eventos históricos, mobilizando referenciais teóricos que permitam analisar as escolhas narrativas e cinematográficas de Christopher Nolan não apenas como decisões estéticas, mas como processos políticos de enquadramento da memória.

⁷ *Black Rain - A Coragem de uma Raça*. “Black Rain”. Direção: Shōhei Imamura. Roteiro: Shōhei Imamura, Toshirō Ishidō e Masuji Ibuse. Distribuição: Toei Company. Produção: Imamura Productions. Japão. 1989. Preto e Branco (123 min.).

⁸ *Dr. Fantástico*. “Dr. Strangelove”. Direção: Stanley Kubrick. Roteiro: Stanley Kubrick, Terry Southern e Peter George. Distribuição: Columbia Pictures. Produção: Hawk Films. Reino Unido/EUA. 1964. Preto e Branco (95 min.).

⁹ *O Túmulo dos Vagalumes*. “Hotaru no Haka”. Direção: Isao Takahata. Roteiro: Isao Takahata e Akiyuki Nosaka. Distribuição: Toho Co. Ltda. Produção: Studio Ghibli. Japão. 1988. Colorido (88 min.).

2.3. CINEMA E MEMÓRIA COLETIVA: FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Conforme discutido anteriormente neste trabalho, a análise do filme *Oppenheimer* (2023), de Christopher Nolan, demanda não apenas instrumentos metodológicos da análise fílmica, mas também uma fundamentação teórica que permita compreender como o cinema participa dos processos sociais de construção da memória sobre eventos históricos. O presente tópico dedica-se, portanto, a estabelecer os conceitos fundamentais que orientarão a análise posterior do filme, particularmente no que diz respeito às escolhas narrativas e às estratégias de representação identificadas na obra de Nolan. Para isso, articula-se um diálogo entre os estudos de cinema e história e os estudos sobre memória coletiva, com destaque para as teorias de Maurice Halbwachs e Michael Pollak.

As reflexões sobre a representação cinematográfica como expressão da realidade são tão antigas quanto o próprio cinema. Desde suas primeiras décadas, cineastas e teóricos como Eisenstein, Ferro, Sorlin, Nichols e Caparrós Lera empreenderam esforços para compreender essa relação, gerando um debate que se estende até os dias atuais (Ferreira, 2008). A relação entre cinema e história constitui um campo de estudo consolidado nas últimas décadas, principalmente a partir das contribuições pioneiras de Marc Ferro nos anos 1970 (Valim, 2012, p. 285). Contudo, mais do que pensar o filme como simples “documento histórico” ou “fonte” para a pesquisa historiográfica, interessa aqui compreender o cinema como agente ativo na construção da memória sobre eventos do passado.

A contribuição de teóricos como Marc Ferro foi fundamental para desafiar a noção de cinema como registro neutro dos acontecimentos. Ferro e seus contemporâneos demonstraram que a câmera revela tanto aquilo que intenciona mostrar quanto aquilo que involuntariamente deixa transparecer sobre a sociedade produtora do filme (Ferro, 1992). Um filme, nessa compreensão, não se restringe à significação meramente cinematográfica, pois carrega preocupações, valores e conflitos de seu tempo de produção (Ferro, 1992, p. 87). Assim, quando um filme aborda eventos históricos, ele não só representa esses eventos, mas também expressa as inquietações de quem o realizou, tornando-se um objeto privilegiado para a análise das dinâmicas sociais e ideológicas que o constituem.

O historiador Pierre Sorlin amplia essa reflexão ao demonstrar que o cinema não funciona como um registro passivo da realidade, mas realiza uma seleção ativa de fragmentos daquilo que uma sociedade consegue aceitar e reconhecer como representável em um determinado momento histórico (Sorlin, 1985, p. 60). Segundo o autor, em qualquer época há certos temas, perspectivas e personagens que são considerados apresentáveis (dignos de

aparecer na tela), enquanto outros permanecem invisíveis. Assim, o que é visível nas telas cinematográficas não é acidental, visto que reflete as prioridades e os valores da sociedade naquele momento (Sorlin, 1985). Sorlin também observa que o cinema é particularmente sensível às transformações do presente, absorvendo rapidamente mudanças políticas e sociais (Sorlin, 1985, p. 62). Por isso, um filme que reencena um evento passado nunca o reproduz como ele “realmente foi”, ele o filtra inevitavelmente através das preocupações e das visões de mundo do presente em que foi produzido.

Essa discussão destaca como pesquisadores vêm estabelecendo conexões entre cinema, sociedade e estudos históricos. Retomando e aprofundando questões levantadas por historiadores do cinema, Alexandre Valim (2012) reflete sobre a abordagem conhecida como História Social do Cinema. O autor mobiliza as ideias de Michèle Lagny, partindo da ideia de que o cinema é, por sua natureza, uma prática social que também gera práticas sociais. Segundo Lagny, o cinema pode ser visto como fonte histórica “não somente ao construir representações da realidade, específicas e datadas, mas fazendo emergir maneiras de ver, de pensar, de fazer e de sentir” (Lagny, 2009, p. 110). Valim propõe que trabalhos fundamentados nessa abordagem devem considerar o circuito comunicacional dos filmes, ou seja, devem analisar seus processos de produção, distribuição e recepção, de modo a estabelecer relações consistentes entre a obra cinematográfica e o contexto histórico-social em que está inserida (Valim, 2012, p. 286-287).

Essa compreensão do cinema como prática social geradora também aparece nas análises de Douglas Kellner sobre a cultura da mídia contemporânea. Kellner amplia o debate ao situar o cinema não apenas como agente histórico e social, mas como forma dominante de socialização na contemporaneidade, responsável por fornecer material fundamental para a construção de identidades individuais e coletivas (Kellner, 2001). Para o autor, a cultura da mídia, da qual o cinema é componente central, opera como uma pedagogia cultural, ensinando aos indivíduos “como se comportar e o que pensar e sentir, em que acreditar, o que temer e desejar” (Kellner, 2001, p. 10). Essa dimensão pedagógica não é meramente informativa ou neutra, ela participa ativamente da reprodução de valores, normas e representações dominantes, ao mesmo tempo em que oferece recursos simbólicos para contestação e resistência.

Quando um filme como *Oppenheimer* reinterpreta eventos históricos, portanto, não apenas transmite informações sobre o passado – ele oferece uma narrativa particular que pode influenciar a maneira como as audiências compreendem e se relacionam com o ocorrido, interferindo na formação da memória coletiva sobre tais eventos. O cinema torna-se, assim,

um dos principais instrumentos pelos quais as sociedades contemporâneas negociam, disputam e consolidam suas compreensões compartilhadas sobre a história.

Para compreender como essa pedagogia cultural do cinema se articula com os processos de construção da memória coletiva, recorre-se aos trabalhos fundamentais de Maurice Halbwachs. Halbwachs desenvolveu o conceito de “memória coletiva”, afirmando que a memória individual está inserida em contextos sociais e depende de estruturas que orientam, delimitam e organizam o que pode ser lembrado (Halbwachs, 2006, p 29-35). Essas estruturas, denominadas quadros sociais da memória¹⁰, funcionam como pontos de referência compartilhados que permitem aos grupos sociais recordar coletivamente, inserindo a memória no contexto da coletividade à qual pertencem (Halbwachs, 2006, p. 7-8). A memória, nessa perspectiva, é construída através de múltiplas dimensões da realidade social, a partir de relações interpessoais, dos objetos materiais, dos marcos temporais, dos movimentos e deslocamentos, das palavras e dos sons, sempre se compondo junto ao coletivo.

Na contemporaneidade, é necessário reconhecer que o cinema funciona como um desses quadros sociais fundamentais para a organização da memória coletiva. Para gerações que não vivenciaram pessoalmente determinados eventos históricos, como o desenvolvimento e uso da bomba atômica em 1945, mediações culturais como o cinema constituem estruturas centrais através das quais a memória coletiva se organiza e se transmite. Um filme como *Oppenheimer* não oferece meramente informações factuais sobre o Projeto Manhattan: ele estabelece imagens, narrativas, personagens e emoções através das quais espectadores construirão suas lembranças coletivas sobre aquele evento histórico, tornando-se parte dos próprios quadros através dos quais esse passado será recordado e interpretado socialmente.

Os conceitos de Halbwachs sobre memória coletiva e quadros sociais fornecem a base para compreender como a memória é socialmente organizada. No entanto, o autor deixou em segundo plano os conflitos e disputas que permeiam esses processos. Michael Pollak avança essa reflexão ao demonstrar que a memória coletiva não é apenas socialmente construída, mas também politicamente disputada (Pollak, 1989, p. 5). Conforme afirma Pollak, a memória não opera como fator de equilíbrio, mas como território de disputa no qual grupos dominantes impõem narrativas oficiais enquanto grupos marginalizados mantêm vivas “memórias subterrâneas” (Pollak, 1989, p. 4).

¹⁰ Michael Pollak discorre sobre os quadros sociais de Halbwachs e os diferentes pontos de referência que estruturam a memória: “[...] incluem-se evidentemente os monumentos, esses lugares da memória analisados por Pierre Nora, o patrimônio arquitetônico e seu estilo, que nos acompanham por toda a nossa vida, as paisagens, as datas e personagens históricas de cuja importância somos incessantemente lembrados, as tradições e costumes, certas regras de interação, o folclore e a música, e, por que não, as tradições culinárias” (Pollak, 1989, p. 3)

Pollak desenvolve o conceito de “trabalho de enquadramento da memória” para descrever esse processo político (Pollak, 1989). Segundo o autor, grupos e nações selecionam deliberadamente o que será guardado, transmitido e celebrado na memória coletiva. Esse trabalho se alimenta de material histórico real, mas o “reinterpreta incessantemente em função dos combates do presente e do futuro” (Pollak, 1989, p. 9-10). O pesquisador ressalta ainda que o trabalho de enquadramento da memória não pode ser arbitrário, visto que existe sempre uma exigência de credibilidade que limita as possibilidades de manipulação do passado.

Sendo assim, as narrativas sobre eventos históricos não podem ser totalmente desconectadas dos fatos, elas devem manter coerência interna e correspondência com experiências vividas ou documentadas. No contexto cinematográfico, isso implica que filmes históricos, mesmo quando realizam escolhas narrativas específicas e enquadramentos da memória, precisam manter alguma relação com os fatos históricos reconhecidos para preservar sua credibilidade junto ao público. Na contemporaneidade, Pollak reconhece explicitamente o papel central do cinema nesse trabalho de enquadramento. Segundo o autor, “ainda que seja tecnicamente difícil ou impossível captar todas essas lembranças em objetos de memória confeccionados hoje, o filme é o melhor suporte para fazê-lo”, pois ele “se dirige não apenas às capacidades cognitivas, mas capta as emoções” (Pollak, 1989, p. 11-12). O cinema participa ativamente desse trabalho de enquadramento ao selecionar eventos, personagens e perspectivas que serão visualizados, ao mesmo tempo em que silencia ou marginaliza outros aspectos do passado.

Compreender o cinema como construtor de memória coletiva e como pedagogia cultural não invalida a análise estética, narrativa ou técnica dos filmes. Trata-se de mudar o enfoque: o objetivo não é revelar se a obra é “fiel aos fatos históricos”, pois isso pressupõe uma noção de neutralidade na representação. O intuito é investigar qual trabalho de enquadramento da memória está sendo realizado através das escolhas filmicas, tanto aquelas que tornam certos aspectos visíveis quanto aquelas que os mantêm invisibilizados.

3 PERCURSOS METODOLÓGICOS

O procedimento metodológico adotado neste trabalho articula duas frentes complementares de análise. A primeira consiste na observação direta do filme *Oppenheimer*, a partir de uma decupagem detalhada da obra. Esse método permite examinar a construção formal e narrativa da obra, incluindo elementos como enquadramentos, escolhas de montagem, estrutura temporal, sonoridades e pontos de vista. É preciso dividir e organizar a narrativa conforme as questões propostas na pesquisa, a fim de compreender como tais elementos produzem sentidos históricos.

A segunda frente de investigação volta-se para o contexto de produção, recepção e circulação pública do filme. Para isso, foram consultadas notícias, entrevistas e reportagens publicadas em veículos brasileiros e internacionais entre 2023 e 2025. Esses materiais permitem observar parcialmente como o lançamento de *Oppenheimer* foi enquadrado pela imprensa, quais disputas de memória foram acionadas e como diferentes sujeitos – como críticos, jornalistas, sobreviventes, instituições culturais e o próprio diretor Christopher Nolan – interpretaram a obra.

A recorrência temática presente nas notícias consultadas revela três questões centrais do debate público: 1) as discussões sobre a precisão histórica do filme e as escolhas autorais de Nolan; 2) as críticas relativas aos apagamentos de experiências japonesas, especialmente no que diz respeito às vítimas de Hiroshima e Nagasaki; e 3) a recepção específica no Japão, marcada por sensibilidades locais, tensões diplomáticas e diferentes expectativas em relação ao modo como a Era Atômica deveria ser representada. Essas questões, identificadas de forma recorrente em fontes como Associated Press, New York Times, Variety, CNN, National Geographic e KQED, permitem compreender como a circulação de *Oppenheimer* reativou memórias conflitantes e como o filme foi apropriado em diferentes contextos.

É importante destacar que as notícias reunidas não compõem um levantamento sistemático da recepção do filme através de periódicos. Elas foram utilizadas como consulta para compreender aspectos específicos da produção e circulação de *Oppenheimer*, em especial como a obra foi pensada pelo diretor e produção, a maneira como a obra foi recebida no Japão e no mercado doméstico, as críticas relativas ao apagamento das vítimas japonesas e o lançamento conjunto com o *blockbuster* *Barbie*¹¹ (2023). Assim, tratam-se de fontes

¹¹ *Barbie*. Direção: Greta Gerwig. Roteiro: Greta Gerwig, Noah Baumbach. Distribuição: Warner Bros. Pictures. Produção: Heyday Films, LuckyChap Entertainment, NB/GG Pictures, Mattel. Estados Unidos. 2023. Colorido (114 min.).

complementares em associação com a análise fílmica, acionadas pontualmente para contextualizar o discurso público em torno do filme e elementos da análise, e não de um corpus central de investigação. A combinação entre a análise interna do filme e o exame de sua circulação midiática possibilita, assim, compreender *Oppenheimer* não apenas como uma obra cinematográfica, mas como um objeto inserido em disputas mais amplas de memória e interpretação histórica. A partir dessa metodologia integrada, o capítulo inicia-se, no subtópico a seguir, com a discussão da análise formal do filme, baseada na decupagem das sequências fílmicas.

3.1. A DECUPAGEM COMO INSTRUMENTO DE ANÁLISE FÍLMICA

A análise desenvolvida neste Trabalho de Conclusão de Curso fundamenta-se no método da decupagem, entendido como o processo de decomposição do filme e reorganização de suas partes em função das questões centrais da pesquisa. Essa abordagem, proposta pelos estudos da História Social do Cinema, parte do princípio de que a familiaridade com a linguagem cinematográfica, seus códigos narrativos, visuais e sonoros, possibilita ao historiador uma leitura mais precisa e crítica das obras (Valim, 2012, p. 298). No caso da narrativa clássica hollywoodiana, por exemplo, a padronização das unidades de tempo, espaço e ação, bem como o uso de transições fluidas e estruturas lineares, tende a produzir narrativas coesas e contínuas. Reconhecer esses elementos, como aponta Valim, é essencial para que o historiador desvele as estratégias de construção de sentido presentes na obra fílmica.

Conforme exposto por Anne Goliot-Lété e Francis Vanoye em “Ensaio sobre a análise fílmica”, o grau de precisão da observação de uma obra fílmica depende tanto da condição do material quanto do objetivo buscado pelo observador (1994, p. 70). Os autores, em diálogo com Michel Marie, propõem que a descrição e análise do material fílmico se dê a partir dos seguintes parâmetros:

1. Numeração do plano, duração em segundos ou número de fotogramas
2. Elementos visuais representados
3. Escala dos planos, incidência angular, profundidade de campo, objetiva utilizada
4. Movimentos: no campo, dos atores ou outros; da câmera
5. *Raccords* ou passagens de um plano a outro: movimentos, cortes, fusões ou escurecimentos, outros efeitos
6. Trilha sonora: diálogos, ruídos, música; escala sonora; intensidade; transições sonoras, encavalamentos, continuidade/ruptura sonora
7. Relações sons/imagens: sons in/off/fora de campo; sons diegéticos ou extradiegéticos, sincronismo ou assincronismo entre imagens e sons (Goliot Lété; Vanoye, 1994, p. 69-70).

A ideia não é partir do pressuposto que o filme representa a sociedade e analisá-la a partir disso, conforme criticado por Vanoye e Goliot-Lété. Segundo os autores, deve-se “interrogar o filme, na medida que ele fornece um conjunto de representações que remete direta ou indiretamente à sociedade real em que se inscreve” (Goliot-Lété, 1994, p. 55). A tese dos autores é que um filme sempre “fala” do presente, mostra algo do seu tempo e contexto de produção. Citando os autores:

Em um filme, qualquer que seja seu projeto (descrever, distrair, criticar, denunciar, militar), a sociedade não é propriamente mostrada, é encenada. Em outras palavras, o filme opera escolhas, organiza elementos entre si, decupa no real e no imaginário, constrói um mundo possível que mantém relações complexas com o mundo real: pode ser em parte seu reflexo, mas também pode ser sua recusa (ocultando aspectos importantes do mundo real, idealizando, amplificando certos defeitos, propondo um "contramundo" etc.). Reflexo ou recusa, o filme constitui um ponto de vista sobre este ou aquele aspecto do mundo que lhe é contemporâneo. Estrutura a representação da sociedade em espetáculo, em drama (no sentido geral do termo), e é essa estrutura que é objeto dos cuidados do analista (Goliot-Lété, 1994, p. 56).

A partir dessa discussão, a pesquisa busca articular aspectos teóricos e diferentes níveis de análise (narrativo, formal, simbólico, ideológico e cultural) para compreender como o filme atua na construção da memória coletiva e reproduz disputas de poder, estruturando discursos sobre o passado e interferindo diretamente na forma como os públicos contemporâneos significam eventos traumáticos como o bombardeio atômico de 1945.

Para realização da decupagem neste trabalho, foi elaborada uma tabela (Anexo 1) no Google Docs inspirada nesses parâmetros, sendo essa adaptada e composta pelas seguintes colunas: sequência; tempo (início-fim); descrição das cenas; personagens envolvidos; estética e montagem; discussões e observações. Nesta tabela, cada cena do filme *Oppenheimer* foi identificada e registrada, de modo a garantir a organização do material e a coerência entre a observação do filme e os objetivos da pesquisa.

O tópico inicial “sequência” traz a numeração atribuída a cada segmento analisado, funcionando como um identificador que permite localizar e mapear as diferentes partes do filme. Já o “tempo” corresponde ao registro preciso do momento em que cada cena se inicia e termina, indicado em horas, minutos e segundos. Esses dados são fundamentais não apenas para a localização dos trechos no filme, mas também para a análise do ritmo e da duração das cenas, aspectos que contribuem para compreender o andamento da narrativa. O critério de segmentação adotado levou em conta mudanças de espaço, tempo, personagens, focos dramáticos, linhas temporais e recursos técnicos (como paletas de cor e montagem).

Em “descrição da cena”, apresenta-se um breve resumo do que ocorre no plano visual e narrativo da sequência, detalhando o que é efetivamente mostrado na tela. Essa etapa busca registrar de forma simplificada os elementos observáveis, como cenários, interações, diálogos e gestos. Seu objetivo foi construir uma base descritiva sólida que permite relacionar os aspectos visuais e narrativos às questões centrais da pesquisa. A categoria “personagens envolvidos” reúne os nomes dos sujeitos que aparecem em cada cena, assim como o papel que desempenham no desenvolvimento da narrativa.

A dimensão “estética e montagem” compreende aspectos formais que contribuem para a construção da obra. Nesta etapa, destacam-se elementos como a paleta de cores, trilha sonora e os efeitos sonoros empregados. Também são analisados os recursos de montagem, como cortes rápidos, *slow motion* e sobreposições, bem como os tipos de enquadramento e a iluminação, que atuam na composição de cada cena. Por fim, a categoria “discussões e observações” reúne os diálogos que considerei mais significativos, os temas abordados e anotações a partir da análise de cada cena.

Reconhecendo a impossibilidade de um desdobramento total da obra cinematográfica, a análise de Oppenheimer se concentra em duas dimensões: primeiramente, a interpretação crítica da narrativa, atentando para a construção de personagens, diálogos, estruturas dramáticas e repetições simbólicas que operam na abordagem de temas sensíveis e disputas de memória; em segundo lugar, a análise dos aspectos formais, como enquadramentos, movimentos de câmera, trilha sonora, iluminação e organização temporal, compreendidos como elementos fundamentais na produção de sentidos históricos (Shigunov, 2023, p. 22). Essa proposta de análise inspira-se no método de decupagem parcial apresentado na dissertação “Imagens mais que sagradas: Hollywood e o cinema épico na Guerra Fria, 1951-1956”, defendida na Universidade Federal de Santa Catarina, que destaca os limites e possibilidades da desmontagem crítica de filmes hollywoodianos.

A observação e descrição do filme também se ampara nos estudos de Alexandre Valim, descritos na obra *Novos Domínios da História* (Cardoso, Vainfas, 2012) no capítulo *História e Cinema*, que detalha as possibilidades e métodos para o uso de filmes no trabalho de historiadores. Para Valim, elementos como ritmo, montagem, trilha sonora, metáforas visuais e iconotextos operam como organizadores simbólicos do sentido, sendo fundamentais para identificar os discursos e valores que a obra veicula.

3.2. A FÁBULA E SYUZHET NO FILME

Para aprofundar a análise da estrutura narrativa complexa de *Oppenheimer* (2023), este trabalho utiliza os conceitos de “fábula” e “*syuzhet*”, cunhados por autores ligados ao formalismo russo e operacionalizados para o cinema por David Bordwell (2005). A ideia de fábula refere-se à sequência dos eventos da história de forma cronológica e causal, enquanto o *syuzhet* consiste na maneira como a fábula é contada, a organização concreta dos eventos que realmente aparece no filme (Bordwell, 2005, p. 278-280). A fábula em *Oppenheimer* (2023) corresponde a biografia do cientista Julius Robert Oppenheimer, desde sua juventude universitária à criação da bomba atômica e seu declínio político. Entretanto, é no nível do *syuzhet* que Christopher Nolan fragmenta e reordena a vida do cientista, construindo sua história através da justaposição de diferentes temporalidades.

Para esta análise, optou-se por utilizar um sistema de cores para marcar as diferentes temporalidades do filme. A narrativa é composta por duas linhas temporais, nomeadas como “Fissão” e “Fusão”. A primeira delas, intitulada “Fissão”, narra a experiência subjetiva de Oppenheimer em imagens coloridas, desde sua formação acadêmica, o desenrolar do Projeto Manhattan, até o cenário pós-guerra e a audiência de segurança de 1954, onde Oppenheimer é investigado e tem sua credencial de segurança negada pelo Comitê de Energia Atômica. Enquanto isso, em “fusão” acompanha-se a perspectiva de Lewis Strauss, durante sua audiência com o Senado em 1959, e a imagem do filme é em preto e branco, diferenciando-se nitidamente da anterior.

Na construção da tabela, as cenas pertencentes às diferentes linhas temporais foram destacadas em diferentes cores, para facilitar a visualização no momento posterior de interpretação. As cenas referentes a “Fissão” foram marcadas de branco e as de “Fusão” foram marcadas com cinza. Contudo, ainda identifiquei as cenas referentes à audiência de segurança de 1954 de verde, para acompanhá-las em sua continuidade lógica. Essa sistematização das cenas do filme, seguida da análise delas conforme a metodologia citada, permitiu-me compreender o filme em relação com a memória pública presente.

4 O FILME E A CONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA HISTÓRICA NO PRESENTE

A análise de *Oppenheimer* permite observar como o cinema, ao representar eventos do passado, participa ativamente da construção das memórias históricas no presente. Longe de ser apenas uma reconstituição narrativa do Projeto Manhattan, o filme configura-se como uma interpretação situada, que mobiliza escolhas estéticas, discursivas e políticas capazes de influenciar o modo como a Era Atômica é compreendida pelas audiências contemporâneas. Assim, compreender a obra implica articular três dimensões complementares: sua produção, sua forma narrativa e sua recepção pública, ou seja, a forma como o produto circula na sociedade após o lançamento.

A primeira dessas dimensões envolve examinar o processo de produção do filme e as intenções autorais que o atravessam. A partir das declarações de Christopher Nolan e de materiais de imprensa, observa-se como suas escolhas técnicas moldam a perspectiva histórica oferecida ao espectador. Essas decisões, inseridas no contexto mais amplo da indústria cinematográfica, revelam disputas de sentido e orientações específicas sobre o que deve, ou não, ser representado.

A segunda dimensão diz respeito à análise da narrativa fílmica propriamente dita, realizada por meio da decupagem selecionada no capítulo anterior. A observação minuciosa de cenas, enquadramentos e diálogos permite identificar os mecanismos pelos quais o filme constrói pontos de vista, produz silenciamentos, enfatiza certos personagens e minimiza outros. Ao situar essas escolhas na tradição do cinema histórico e nas teorias da memória coletiva discutidas na seção 2, torna-se possível compreender como *Oppenheimer* estrutura um discurso que simultaneamente revisita e atualiza debates sobre ciência, responsabilidade moral e poder estatal.

Por fim, o exame de sua circulação e recepção no tempo presente amplia essa análise. A ampla repercussão internacional do filme, evidenciada tanto nos debates críticos quanto nas controvérsias públicas e nas reações específicas no Japão, demonstra que a obra não apenas representa o passado, mas intervém em discussões contemporâneas sobre o legado nuclear, os apagamentos históricos e a própria figura de J. Robert Oppenheimer. As avaliações registradas em plataformas colaborativas e as notícias analisadas revelam como diferentes públicos, culturas e instituições interpretaram o filme, mobilizando-o ora como reflexão ética, ora como objeto de contestação.

Articuladas, essas três perspectivas permitem compreender *Oppenheimer* como um agente ativo na produção de sentidos sobre a Era Nuclear, evidenciando que as representações

audiovisuais não apenas dialogam com a memória histórica, mas contribuem para reconfigurá-la no presente. É a partir dessa abordagem integrada que se desenvolvem as análises apresentadas neste capítulo.

4.1. PRODUÇÃO DO FILME: PESQUISA HISTÓRICA E DIREÇÃO DE CINEMA

Lançado em julho de 2023, *Oppenheimer* é um longa-metragem dirigido por Christopher Nolan e produzido pela Universal Pictures. Com 180 minutos e 9 segundos de duração, o filme acompanha a trajetória do físico Julius Robert Oppenheimer (1904–1967), diretor científico do Projeto Manhattan e responsável pelo desenvolvimento da primeira bomba atômica durante a Segunda Guerra Mundial. A história é apresentada como um drama biográfico que entrelaça a ascensão acadêmica do cientista, sua atuação à frente do laboratório em Los Alamos, as consequências políticas de seu envolvimento com o projeto e seu posicionamento contrário à proliferação de armas atômicas no pós-guerra.

A obra cinematográfica é uma adaptação da biografia intitulada “Prometeu Americano” (2005), escrita pelo jornalista Kai Bird e pelo historiador Martin J. Sherwin. Resultado de cerca de vinte e cinco anos de pesquisa, o livro mobiliza milhares de documentos e fontes, incluindo relatórios oficiais, correspondências pessoais, arquivos do FBI, depoimentos de colegas, familiares e opositores do cientista (Bird; Sherwin, 2005). É considerada a mais completa investigação sobre a vida do “pai da bomba atômica”, vencendo o Prêmio Pulitzer de Biografia de 2006.

É possível observar o papel dos estudos históricos no cinema biográfico, visto que a adaptação da biografia para o filme envolve um intenso esforço de pesquisa e interpretação, articulando o trabalho original com as escolhas artísticas e estéticas do diretor. Neste processo de adequação da pesquisa para o roteiro, Christopher Nolan reinterpreto o material documental a partir de sua própria concepção cinematográfica, marcada por narrativas não lineares subjetivas e pela sobreposição de diferentes pontos de vista (Huyer; Leites; Silva, 2017, p. 212-213). Tais características podem ser vistas em suas produções anteriores, como *Following* (1998)¹², *Memento* (2000)¹³, *Inception* (2010)¹⁴ e *Dunkirk* (2017)¹⁵.

¹² *Following*. Direção: Christopher Nolan. Roteiro: Christopher Nolan. Produção: Next Wave Films. Reino Unido. 1998. Preto e branco (69 min.).

¹³ *Amnésia*. “*Memento*”. Direção: Christopher Nolan. Roteiro: Christopher Nolan. Produção: Team Todd, Newmarket Capital Group. EUA. 2000. Colorido (113 min.).

¹⁴ *A Origem*. “*Inception*”. Direção: Christopher Nolan. Roteiro: Christopher Nolan. Produção: Syncopy, Legendary Pictures, Warner Bros. EUA/Reino Unido. 2010. Colorido (148 min.).

¹⁵ *Dunkirk*. Direção: Christopher Nolan. Roteiro: Christopher Nolan. Produção: Syncopy, Warner Bros, Dombey Street Productions. Reino Unido/EUA/França/Holanda. 2017. Colorido (106 min.).

Conforme exposto em entrevistas de divulgação do filme, a produção de *Oppenheimer* destacou-se em sua busca pela similaridade histórica, como demonstra a reportagem publicada pela National Geographic (McDowell, 2023). De acordo com a matéria, o desenvolvimento da obra envolveu a colaboração de equipe de produção, consultores científicos e historiadores, com o objetivo de assegurar que o contexto político, os experimentos nucleares e os debates éticos fossem representados de modo historicamente consistente e discursivamente verossímil. Entre os consultores, destaca-se a participação do físico vencedor do prêmio Nobel Kip Thorne, que já havia colaborado com Nolan em produções anteriores. Adicionalmente, o diretor trabalhou em colaboração com Kai Bird, co-autor da biografia “Prometeu Americano”, garantindo que a narrativa cinematográfica mantivesse fidelidade aos achados da pesquisa original que subsidiou a obra.

Para garantir a representação fiel dos acontecimentos representados, muitas das cenas do filme foram filmadas em edificações históricas, incluindo a casa original dos Oppenheimer em Los Alamos. Nesse mesmo intuito, vários diálogos do filme foram extraídos de documentos oficiais, como audiências do Senado dos Estados Unidos, arquivos do FBI recentemente desclassificados e registros arquivísticos, trazendo fragmentos discursivos originais da época (McDowell, 2023). A reportagem destaca também o impacto da pesquisa histórica sobre os demais aspectos da produção: figurino, cenografia, construção dos personagens e até o ritmo narrativo, colocando a dimensão de pesquisa enquanto essencial para a credibilidade de uma narrativa histórica.

Para além da pesquisa documental e da reconstrução histórica, a produção envolveu uma série de escolhas estéticas relevantes. A obra de Nolan foi filmada integralmente em película de grande formato¹⁶, utilizando algumas das câmeras de mais alta resolução disponíveis no cinema contemporâneo. De acordo com reportagem publicada pela Associated Press (Bahr, 2023), a opção de Christopher Nolan pelo formato IMAX 70mm trouxe implicações técnicas e materiais significativas para a produção do filme. Cada fotograma da película atinge uma resolução aproximada de 18.000 *pixels*, o que representa uma qualidade de imagem cerca de dez vezes superior à do projetor tradicional de 35mm e muito acima dos 1.920 *pixels* de uma tela doméstica em alta definição (Bahr, 2023). Essa diferença resulta em maior nitidez e riqueza de detalhes, destacando a dimensão sensorial e imersiva pretendida pelo diretor.

¹⁶ Película de grande formato refere-se a filmes registrados em suportes com largura maior do que o padrão tradicional de 35 mm, como as películas de 65 mm ou 70 mm, utilizadas para obter imagens com resolução e nitidez superiores, permitindo projeções em telas maiores e com mais riqueza de detalhes.

Um dos elementos mais inovadores na produção foi a integração de sequências em preto e branco filmadas diretamente em formato IMAX, nunca feita antes no cinema. Resultado de uma parceria entre Nolan, a Kodak¹⁷ e a Fotokem¹⁸ foi desenvolvida uma película específica para garantir que as cenas em preto e branco mantivessem a mesma definição e contraste das coloridas, mantendo a estética entre as diferentes linhas narrativas do filme. Os rolos de película IMAX 70mm para *Oppenheimer* chegam ao limite máximo de duração possível para projeção em película: cada rolo mede aproximadamente 11 milhas (cerca de 17 km) e pesa 600 libras (272 kg). Esses números revelam não apenas características técnicas, mas também uma escolha deliberada do diretor, que considerava o IMAX 70mm "a melhor experiência possível" para assistir ao filme (Bahr, 2023).

Em termos de logística de produção, *Oppenheimer* operou com um orçamento estimado em 100 milhões de dólares (Sharf, 2023), um valor significativo para um drama biográfico. A filmagem ocorreu ao longo de 57 dias, um cronograma notavelmente enxuto para a escala do projeto, que originalmente havia sido planejado para 85 dias, mas foi reduzido por decisão do próprio diretor para realocar recursos financeiros na construção física dos cenários e na direção de arte (Sharf, 2023).

As filmagens ocorreram nos Estados Unidos, privilegiando locações reais para conferir verossimilhança histórica. O set principal foi construído em Ghost Ranch, em Abiquiu, no Novo México (Jidoun, 2023). Segundo a diretora de arte Ruth De Jong, o plano inicial era filmar em Los Alamos, o local real do Projeto Manhattan, no entanto a ideia foi descartada após perceberem que a cidade atualmente foi muito modernizada, o que não seria condizente com o contexto da época (Jidoun, 2023). Assim, optou-se pela utilização de Ghost Ranch, um retiro de 21 mil acres, onde a equipe de produção recriou a Los Alamos da década de 1940 do zero, evitando o uso de computação gráfica (CGI) para a composição de ambientes.

Contudo, a verdadeira Los Alamos pôde ser utilizada para filmagem de cenas em ambientes internos, incluindo a casa original de Oppenheimer (posteriormente restaurada), visto que ainda conta com diversos edifícios históricos na cidade, muitos deles com interiores preservados (McDowell, 2023). Outras locações incluíram a Universidade de Berkeley e a

¹⁷ Kodak é uma empresa multinacional norte-americana fundada em 1888, reconhecida mundialmente por sua atuação no desenvolvimento de películas fotográficas e cinematográficas, soluções de imagem e tecnologias para a indústria audiovisual. Mais informações em: <https://www.kodak.com/>

¹⁸ FotoKem é um laboratório e estúdio de pós-produção cinematográfica fundado em 1963 na Califórnia (EUA), especializado em processamento de filmes, restauração, digitalização e finalização de obras em grandes formatos, reconhecido por colaborar com grandes produções de Hollywood. Mais informações em: <https://fotokem.com>

Universidade da Califórnia em Los Angeles (UCLA), além de locações em Nova Jersey e Nova York. As cenas de Washington D.C. foram filmadas em edifícios de Santa Fé, capital do Novo México, uma vez que Nolan não tinha permissão para filmar em prédios governamentais federais reais (Jidoun, 2023). O teste Trinity foi recriado em Belen, Novo México, utilizando uma torre de aço de 30 metros, réplica do original do Projeto Manhattan. A localização do Trinity, localizado a aproximadamente 420 quilômetros de Los Alamos, permanece como base militar operacional e não estava disponível para filmagens (Jidoun, 2023).

Para interpretar os sujeitos históricos envolvidos no desenvolvimento da bomba e na trajetória do cientista Oppenheimer, o filme mobilizou um elenco de prestígio em Hollywood. O protagonista, J. Robert Oppenheimer, é interpretado por Cillian Murphy, ator irlandês cuja atuação centraliza a narrativa. O elenco de apoio inclui Emily Blunt como a bióloga e esposa do físico, Katherine "Kitty" Oppenheimer; Matt Damon como o General Leslie Groves, diretor militar do Projeto Manhattan; e Robert Downey Jr. como Lewis Strauss, presidente da Comissão de Energia Atômica e antagonista político de Oppenheimer. Outras figuras históricas relevantes são interpretadas por artistas de renome, como Florence Pugh (Jean Tatlock), Casey Affleck (Boris Pash), Rami Malek (David Hill) e Gary Oldman (Harry S. Truman). Os personagens são em sua maioria cientistas ou figuras políticas estadunidenses relevantes no período, que compõem a narrativa acompanhando a trajetória do físico Oppenheimer e seu protagonismo na criação da bomba atômica.

Além das escolhas de elenco, a construção narrativa é reforçada por elementos formais, particularmente a trilha sonora. A trilha sonora do filme, composta por Ludwig Göransson, é marcada pelo uso de violinos, piano, harpas e sintetizadores potentes para acompanhar as oscilações de emoção e tensão do protagonista ao longo da trama (Cole, 2023). Göransson trabalhou de forma próxima ao diretor, desenvolvendo músicas que acompanham as mudanças de humor e os conflitos internos do protagonista. Segundo análise publicada no site de divulgação científica *The Conversation* (Cole, 2023), a trilha sonora está presente em aproximadamente 2 horas e meia das três horas de duração do filme, e seu impacto é centrado não apenas na música, mas no uso estratégico do silêncio, que acentua os momentos de suspense e reflexão.

Como sugere Kellner (2001), a cultura midiática não apenas reconta fatos históricos, mas lhes atribui sentidos ao articulá-los com estratégias estéticas e ideológicas. Em *Oppenheimer*, essa dinâmica se torna evidente na coexistência entre rigor documental e escolhas estéticas marcantes, como a alternância entre sequências coloridas e em preto e

branco, o uso de IMAX e o papel estruturante da trilha sonora, que orientam a recepção do espectador. Essas decisões estilísticas, longe de serem neutras, moldam emocionalmente a narrativa e contribuem para determinadas interpretações da trajetória do cientista. Conforme aponta Kellner (2001), é precisamente na convergência entre forma, conteúdo e discurso que o cinema participa da construção de imaginários no presente.

Vale destacar, no entanto, que embora o filme se apoie em uma pesquisa documental extensa, suas escolhas narrativas mostram a inevitável seletividade das produções midiáticas. Mesmo obras que recorrem a arquivos, depoimentos e documentos oficiais constroem interpretações particulares, orientadas por perspectivas estéticas, políticas e culturais. Investigar a produção de *Oppenheimer* revela que a pesquisa histórica, embora rigorosa, operou como trabalho de enquadramento da memória no sentido proposto por Pollak (1989). A colaboração com historiadores, o uso de documentos autênticos, as locações reais e os diálogos extraídos de arquivos estabelecem credibilidade, um requisito necessário para que o enquadramento não seja arbitrário. Porém, essa credibilidade não garante neutralidade. Conforme Pollak ressalta, a memória coletiva construída através de trabalhos de enquadramento “se alimenta de material histórico real, mas o reinterpreta incessantemente em função dos combates do presente e do futuro” (Pollak, 1989, p. 10).

A análise do próximo tópico busca precisamente revelar este trabalho de enquadramento em ação: quais narrativas sobre a bomba atômica ganham centralidade, quais são marginalizadas, e quais permanecem invisibilizadas. Compreender a produção de *Oppenheimer* como operação de enquadramento, e não como simples reconstrução histórica, permite interrogar não apenas o que o filme mostra, mas, crucialmente, o que ele oculta e naturaliza na construção de uma memória coletiva sobre o evento traumático da era nuclear.

4.2. A CONSTRUÇÃO NARRATIVA: RECORRÊNCIAS, ÊNFASES E AUSÊNCIAS

Se a dimensão da produção revela as intenções estéticas e o rigor histórico que orientaram a obra, a análise narrativa permite compreender como essas intenções se materializam no filme e quais memórias do evento são, de fato, representadas. A partir da decupagem realizada, foi possível observar as principais escolhas na montagem do filme e suas implicações para a narrativa. O critério de segmentação adotado levou em conta mudanças de espaço, tempo, enredo, linhas temporais e recursos estéticos, conforme metodologia exposta anteriormente.

Após análise detalhada, foram identificadas 125 sequências ao longo dos 180 minutos de filme. Cada sequência foi registrada em seu tempo de início e fim, descrição das cenas e ações, personagens envolvidos, recursos de montagem, observações sobre o contexto histórico e discussão¹⁹. Este procedimento permitiu identificar como o filme organiza historicamente os eventos centrais: a construção da bomba atômica, seu lançamento, e as consequências do pós-guerra durante a Guerra Fria, possibilitando mapear quantitativamente e qualitativamente as recorrências temáticas. A decupagem detalhada possibilita destrinchar a obra e sustenta a análise dos tópicos seguintes.

4.2.1. A centralidade de Oppenheimer na narrativa

A análise permitiu identificar a centralidade absoluta do personagem Robert Oppenheimer, presente em grande parte das sequências, seja em momentos de protagonismo direto, seja como referência indireta nas audiências e depoimentos. Das 125 sequências identificadas na decupagem do filme, apenas 39 não têm Oppenheimer como personagem principal à frente das cenas. Mesmo nesses momentos, contudo, a narrativa permanece orbitando sua figura: o cientista está presente sentado ao fundo, é constantemente citado, discutido ou serve de motivação para as ações dos outros personagens, mantendo-se como eixo articulador de toda a trama.

Especialmente no início do filme, a centralidade se manifesta na escolha de concentrar a narrativa na formação intelectual, relações pessoais e envolvimentos políticos do cientista. O roteiro acompanha desde seus estudos de doutorado em Cambridge às especializações na Alemanha, evidenciando o contato com os grandes nomes da física de sua época e sua busca pela expansão da pesquisa de física quântica nos Estados Unidos. O longa dedica atenção tanto ao ambiente universitário quanto ao crescente interesse e engajamento de Oppenheimer em questões políticas, refletido nas amizades com colegas simpatizantes do comunismo e na preocupação com os avanços do nazismo na Europa. O filme também explora suas relações afetivas e amorosas, destacando o relacionamento com Jean Tatlock, membro do Partido Comunista, e o início de sua relação com Kitty Oppenheimer, futura esposa e figura relevante nas tensões familiares e políticas ao longo da trama.

Embora o enfoque no sujeito se mantenha, seu protagonismo direto em cena sofre algumas interrupções ao longo do filme. À medida que a história avança, outros personagens assumem momentaneamente o centro das atenções, especialmente durante cenas de

¹⁹ É possível conferir exemplos de cenas no anexo ao fim do trabalho.

depoimentos e audiências formais, em que figuras como Lewis Strauss, Kitty Oppenheimer, membros de comitês e militares conduzem interrogatórios ou participam de discussões a respeito do físico. Ainda assim, o personagem nunca está ausente do debate: todos os questionamentos, acusações e debates giram em torno de suas escolhas, valores e de sua criação, a bomba atômica.

A centralidade de Oppenheimer também se manifesta na forma como o filme organiza o período do pós-guerra. A segunda metade da narrativa concentra-se na audiência de 1954 sobre a credencial de segurança do protagonista que, ao ter seu acesso a informações sigilosas negado, marca o declínio de sua influência política. Após o fim da Segunda Guerra, o cientista passa a usar sua posição de figura pública para alertar sobre os perigos da era nuclear e defender o controle internacional das armas atômicas, colocando-se contra a corrida armamentista. Essa postura confronta os interesses do governo dos Estados Unidos e o transforma em alvo de opositores políticos, em especial Lewis Strauss, que mobiliza antigas ligações de Oppenheimer com círculos de esquerda para questionar a lealdade do cientista e minar sua credibilidade.

Mesmo a linha narrativa que acompanha a perspectiva de Lewis Strauss, drasticamente diferenciada pela imagem em preto e branco, não consegue descentralizar Oppenheimer da trama. Abordando o envolvimento de Strauss no processo de declínio político do protagonista, o espectador continua interpretando a vida do cientista através de um olhar externo, mas que ainda o toma como referência. Dessa forma, a estrutura narrativa construída por Nolan faz com que, direta ou indiretamente, cada evento do filme seja atravessado pela presença, memória ou impacto do cientista. É possível observar a opção do diretor, de privilegiar o ponto de vista subjetivo e as dimensões éticas e emocionais da trajetória de Oppenheimer. Momentos recorrentes de close-up, alternância de cores e a trilha sonora marcada por violinos, piano e sons ambientais, identificados durante a análise, reforçam a tensão interna do personagem.

4.2.2. O desenvolvimento da bomba atômica e suas narrativas de legitimação

A partir da decupagem realizada, observou-se que aproximadamente 33 das 125 cenas do filme são dedicadas ao processo de desenvolvimento da bomba atômica. Neste número, considera-se desde as primeiras descobertas sobre fissão nuclear e o recrutamento de cientistas pelo governo estadunidense, passando pela estruturação de Los Alamos, as etapas práticas de desenvolvimento, testes de laboratório e reuniões, até o lançamento do teste

Trinity. Somadas, essas 33 cenas concentram cerca de 45 minutos do tempo total do filme, evidenciando como o Projeto Manhattan e os avanços científicos ganham destaque expressivo na trama.

O lançamento da bomba e suas justificativas ocupam um ponto central na trama: as sequências que abordam seu uso em Hiroshima e Nagasaki estão majoritariamente ancoradas em reuniões, argumentos políticos e militares. A decupagem revela que essas explicações se modificam ao longo da narrativa. Durante o processo analítico, foram transcritas as falas que explicitam os discursos de legitimação do uso da bomba atômica, sempre associadas às cenas e minutagens correspondentes. Esse procedimento permitiu identificar não apenas quem articula tais argumentos, como cientistas, militares ou políticos, mas também em que contexto narrativo e em quais momentos-chave do projeto e da guerra eles se inseriram.

A análise dos diálogos selecionados em *Oppenheimer* permite mapear a evolução dos discursos de legitimação para o bombardeio atômico ao longo do filme, evidenciando as tensões éticas, científicas e políticas no processo decisório. Nos primeiros momentos, a justificativa central é a necessidade de derrotar a Alemanha nazista, antecipando-se ao seu possível desenvolvimento atômico. *Oppenheimer* fala sobre uma carta de Einstein e Szilard, e a tragédia potencial de ver os nazistas com uma arma de destruição em massa, introduzindo também sua relação pessoal: o fato de ser judeu²⁰. O foco nos perigos do avanço inimigo justifica moralmente o projeto como ato de defesa da humanidade e dos próprios judeus perseguidos. Esse argumento pode ser observado na conversa a seguir:

Isidor Rabi: Quando se lança uma bomba, ela não cai só em quem merece. Não quero que o ápice de 300 anos de Física seja uma arma de destruição em massa

Robert Oppenheimer: Izzy, eu não sei se somos confiáveis com uma arma dessa. Mas eu sei que os nazistas não são. Não temos escolha (*Oppenheimer*, 2023, 50min58s).

Com o avanço do projeto Manhattan, o discurso passa a assumir um tom mais técnico e estratégico. Diálogos entre *Oppenheimer*, Groves e outros cientistas demonstram preocupação com eficiência, sigilo e liderança tecnológica, o que pode ser observado em falas como: “o poderio industrial e inovação científica da América ligados por uma ferrovia” (*Oppenheimer*, 2023, 46min57s)²¹. Argumentos como o de general Groves, de que a criação da bomba atômica “é a coisa mais importante que vai acontecer na história do mundo” mostram também como o discurso do avanço científico serve de motivação para a equipe, além de alimentar o imaginário do excepcionalismo norte-americano.

²⁰ Sequência nº 29, disponível no Anexo 1.

²¹ Sequência nº 34, disponível no Anexo 1.

Conforme teoriza Magnotta, o excepcionalismo remete a crença de que os Estados Unidos constituem uma nação “predestinada e particularmente especial em função de sua história e de seus valores políticos, econômicos e religiosos” (Magnotta, 2013, p. 8 *apud* Buzan, 2004). Esta narrativa, que coloca a bomba como conquista científica de magnitude histórica sem precedentes, reforça simultaneamente a percepção de que os Estados Unidos são detentores de uma missão diferenciada no mundo (Magnotta, 2013), naturalizando através do discurso técnico-científico uma visão ideológica de superioridade nacional.

Quando a Alemanha se rende, surgem dúvidas explícitas. Personagens como a cientista Lilli Hornig questionam a moralidade do uso da bomba, quando os cientistas de Los Alamos organizam uma reunião específica, para debater justamente se o armamento nuclear deveria ser utilizado contra o Japão. No entanto, Oppenheimer e outros líderes mantêm o discurso da necessidade militar, articulando os riscos de perdas estadunidenses numa invasão. O argumento da economia de vidas prevalece: “O uso da bomba atômica nas cidades japonesas salvará vidas”.

Homem na plateia: Depois que Hitler explodiu os miolos naquele bunker, acho que não é necessário ver essa bomba em nenhum lugar fora do local de teste

Lilli Hornig: Devemos, ao menos, parar e avaliar se os meios ainda justificam os fins, porque... Alemanha está prestes a se render, o inimigo não é mais a maior ameaça para a humanidade, o nosso trabalho que é.

Robert Oppenheimer: Hitler está morto, é verdade. Mas os japoneses persistem.

Lilli Hornig: A derrota deles parece garantida.

Robert Oppenheimer: Não para o soldado que se prepara para lutar. Podemos acabar com essa guerra (Oppenheimer, 2023, 1h34min43s).

A sequência da decisão sobre os alvos japoneses ocupa um dos momentos mais complexos e eticamente carregados do filme. Ambientada em Washington, a cena é marcada por uma grande reunião envolvendo militares de alta patente, representantes do governo e cientistas liderados por Oppenheimer. O Secretário de Guerra, Henry Stimson, abre o debate lembrando do bombardeio incendiário a Tóquio, que matou cerca de 100 mil civis, e questiona a moralidade das ações do governo naquele contexto de guerra total. A justificativa passa a incluir a lógica de poupar vidas de ambos os lados, embora sobressaia uma racionalização estratégica, fortemente apoiada pela opinião pública ressentida por Pearl Harbor²².

Rapidamente, o foco se volta para a escolha dos alvos da bomba atômica: são apresentados relatórios, estatísticas e listas de doze cidades japonesas, entre elas Kyoto (posteriormente retirada da lista por Stimson devido à sua importância cultural), Hiroshima e

²² Sequência nº 72, disponível no Anexo 1.

Nagasaki. A discussão se dá de forma direta e tensa. Vários interlocutores defendem que o uso da bomba seria a única alternativa à invasão total do Japão, evitando a perda de centenas de milhares de vidas estadunidenses e japonesas num combate prolongado. Outros ponderam sobre os danos à população civil e à necessidade de manter uma vantagem moral.

Oppenheimer, questionado sobre o impacto da bomba e a viabilidade de alvos militares, destaca não existir um alvo estritamente militar de porte suficiente e aponta para o efeito psicológico devastador do bombardeio. A estratégia de usar a bomba sem aviso prévio é defendida por oficiais, amparada pelo risco de que, se fosse emitido um anúncio e a bomba não explodisse, frustraria qualquer chance de rendição japonesa. O diálogo constrói, de forma realista, o peso da responsabilidade moral, a influência de interesses políticos e a naturalização do cálculo de mortes civis como parte do processo decisório. A cena ressalta o contraste entre o discurso oficial de salvar vidas e a escolha deliberada de maximizar o impacto da nova arma:

Lawrence: Não há como demonstrarmos uma bomba ao Japão para provocar a rendição?

General Groves: Pretendemos demonstrar da maneira mais inequívoca. Duas vezes. Uma vez para mostrar o poder da bomba, e a segunda para mostrar que podemos continuar até a rendição.

Secretário Stimson: Temos uma lista de 12 cidades para escolher... desculpe, são 11. Tirei Kyoto da lista por sua relevância cultural para o povo japonês, e eu passei minha lua de mel lá, é uma cidade magnífica. Vou simplificar para os senhores, segundo informações recebidas, que não posso revelar, o povo japonês não se renderá sobre nenhuma circunstância, a menos que haja uma invasão bem sucedida e total do país. Muitas vidas serão perdidas, americanas e japonesas. O uso da bomba atômica nas cidades japonesas salvará vidas (Oppenheimer, 2023, 1h40min50s).

A narrativa cinematográfica apresenta este argumento de economia de vidas: que as bombas atômicas salvariam vidas ao evitar uma invasão terrestre do Japão, como justificativa oficial para o bombardeio. Essa narrativa obscurece interpretações historiográficas críticas, particularmente a de Gar Alperovitz em sua obra “Atomic Diplomacy: Hiroshima and Potsdam” (1965). Conforme argumenta Alperovitz, a decisão de usar a bomba não foi motivada primariamente por cálculos militares sobre economia de vidas estadunidenses ou japonesas, mas por estratégia diplomática destinada a limitar a influência soviética no pós-guerra e consolidar hegemonia norte-americana na ordem internacional emergente (Alperovitz, 1965, p. 140). Segundo Alperovitz, a inteligência militar disponível ao governo norte-americano em agosto de 1945 indicava que o Japão, com a economia destruída, população desmoralizada, aliados derrotados e perspectiva de entrada soviética no conflito,

estava em posição estratégica praticamente insustentável, aproximando rendição iminente sem necessidade de invasão.

Observando as cenas e os diálogos de seleção de alvos em *Oppenheimer*, é possível reafirmar as considerações de Marcello Neto (2020) sobre a justificativa simplista do bombardeio, baseada no ataque japonês à Pearl Harbor, citadas anteriormente na fundamentação teórica deste trabalho. Essa legitimação “oficial” do governo dos Estados Unidos também pode ser observada no pronunciamento do presidente Harry Truman, em 1945, onde afirma:

Os japoneses iniciaram a guerra a partir do ar, em Pearl Harbor. Eles receberam o troco várias vezes. E o fim ainda não chegou. Com esta bomba, adicionamos agora um novo e revolucionário aumento na destruição para complementar o crescente poder das nossas forças armadas. Na sua forma atual, estas bombas estão agora em produção e formas ainda mais poderosas estão em desenvolvimento (Truman, 1945; tradução livre).

A pressão para justificar o enorme investimento do governo, de mais de US\$ 2 bilhões na época, e a corrida pelo prestígio científico e militar dos Estados Unidos também atravessam as discussões. Na mesma sequência citada anteriormente, Groves, membros do governo e cientistas debatem se devem ou não revelar aos soviéticos, aliados na Segunda Guerra, a existência da bomba atômica. Situada no contexto da Conferência de Potsdam, a cena evidencia o dilema político em torno de informar Stalin sobre o novo dispositivo nuclear. O debate ultrapassa o campo moral e evidencia que o uso do artefato é pensado como exibição de poder para o contexto internacional, especialmente diante da União Soviética (URSS), iniciando o clima de desconfiança da Guerra Fria.

Com o pós-guerra, o foco da narrativa desloca-se para a corrida armamentista e o surgimento da bomba de hidrogênio. O novo contexto da Guerra Fria transforma a disputa pelo domínio nuclear, e a construção da bomba de hidrogênio (bomba H) passa a ser defendida por figuras-chave do governo e setores militares como essencial para manter a superioridade dos Estados Unidos diante do avanço soviético. Contudo, é notável que o filme trata essas discussões de forma bastante limitada, concentrando-as em poucas reuniões da Comissão de Energia Atômica (AEC)²³ e em breves menções de Lewis Strauss ao posicionamento de Oppenheimer contra a proliferação de armas atômicas, sem oferecer ao espectador uma compreensão aprofundada das implicações políticas e técnicas dessa fase histórica.

²³ Ver exemplo na sequência nº 64, disponível no Anexo 1.

Conforme analisa Izadora Zubek, a doutrina da dissuasão opera pelo princípio de que a simples ameaça de uso de armas nucleares era suficiente para alcançar objetivos políticos, prescindindo da violência concreta (2015, p. 68). Mais precisamente, a dissuasão se fundamentava na garantia de destruição mútua, ou seja, a capacidade de ambas as superpotências de se aniquilar reciprocamente mesmo após um primeiro ataque, criando um cenário onde nenhuma das partes poderia se permitir iniciar conflito direto (Zubek, 2015, p. 67-69).

Porém, conforme argumenta o historiador Joseph Gerson em sua análise crítica sobre usos estadunidenses de armas nucleares, a narrativa pública sobre dissuasão mascara a verdadeira função do arsenal nuclear norte-americano, tratando-se menos de dissuadir ataques aos Estados Unidos da América, e mais de impor o domínio imperial mediante ameaças nucleares (Gerson, 2007, p. 27). Gerson documenta que o termo “dissuasão”²⁴ foi deliberadamente instrumentalizado para ocultar operações que são melhor descritas como “terrorismo nuclear”. A doutrina oficial defendia que o arsenal nuclear funcionaria para prevenir ataques contra os Estados Unidos através da garantia de retaliação devastadora. Entretanto, Gerson (2007) mostra que durante a Guerra Fria, sucessivos presidentes estadunidenses utilizaram ameaças nucleares não para conter ataques potenciais ao território norte-americano, mas para “ditar os parâmetros da ordem internacional” mediante intimidação de adversários e aliados (Gerson, 2007, p. 27).

No filme, todavia, o conceito de Guerra Fria é mencionado em apenas uma sequência específica, na qual o físico Edward Teller comenta sobre um artigo de jornal com o protagonista: “Leu essa porcaria no jornal? Um físico britânico está dizendo que os bombardeios atômicos não foram o último ato da 2ª Guerra Mundial, mas o primeiro da guerra fria contra a Rússia” (Oppenheimer, 2023, 2h17min50). A ideia da corrida armamentista é citada em aproximadamente quatro momentos dispersos ao longo da narrativa e, mesmo assim, permanece frequentemente associada a questões do protagonista, não desenvolvendo o contexto histórico no pós-guerra. De forma particularmente significativa, o filme revela que Oppenheimer havia antecipado a corrida armamentista mesmo antes do bombardeio efetivo²⁵, demonstrando consciência sobre as inevitáveis consequências de qualquer demonstração de poder nuclear.

Após o lançamento, o cientista se coloca publicamente contra a produção da nova arma, advertindo para os riscos incontroláveis e éticos desse novo salto tecnológico, tomado

²⁴ Tradução do inglês, o termo original utilizado é *deterrence*.

²⁵ Ver exemplo na sequência nº 72, disponível no Anexo 1.

pela culpa em relação às consequências da bomba atômica. Oppenheimer defende a necessidade de regulação internacional da energia nuclear e alerta para o perigo de uma escalada nuclear sem limites, caso não fossem estabelecidos acordos e mecanismos de controle entre as potências.

Ao fim do filme, prevalece a consciência de que o uso da bomba extrapolou a justificativa inicial, abrindo caminho para um período histórico marcado pela lógica da destruição mútua e pelo medo permanente. No desfecho da obra, Oppenheimer e Einstein se encontram para uma conversa que sintetiza as angústias da era nuclear. Oppenheimer relembra o momento em que procurou Einstein com os cálculos fundamentais do projeto: “Quando vim procurá-lo com aqueles cálculos, achávamos que poderíamos iniciar uma reação que destruiria o mundo inteiro”. Einstein responde: “Eu me lembro bem. E daí?”, ao que Oppenheimer conclui, com pesar: “Acho que conseguimos”²⁶. Essa troca de diálogos apresenta o medo de uma “reação em cadeia” como metáfora das consequências imprevisíveis e irreversíveis do uso do armamento. Por fim, o filme apresenta imagens simbólicas: mísseis nucleares cruzando o céu, explosões em série sobre a superfície terrestre e uma onda de fogo que se alastra sobre o planeta (Oppenheimer, 2023, 2h52min50s).

4.2.3. Ausências representativas no filme

As sequências associadas à vida do protagonista, ao Projeto Manhattan e o desenvolvimento da bomba atômica ocupam elevada proporção do tempo total do filme, enquanto o espaço dedicado às consequências humanitárias do bombardeio é restrito a poucas cenas de menção direta ou indireta, muitas vezes por meio de diálogos, flashes de imagens distorcidas ou alucinações. O teste Trinity, explorado em seus preparativos, explosão e reações imediatas dos presentes, ocupa cerca de 15 minutos do filme, com grande investimento estético, detalhamento técnico e suspense dramático, sendo um dos momentos mais relevantes da obra.

Em contraste, o lançamento real das bombas em Hiroshima e Nagasaki é representado de maneira sucinta e indireta, através do anúncio de Truman no rádio, menções e flashes traumáticos no olhar de Oppenheimer. É possível observar, através da decupagem, a assimetria entre o tempo e o tratamento visual dado ao desenvolvimento, ao teste e ao uso efetivo da arma. Somente quatro cenas na história demonstram preocupação explícita com o destino dos japoneses frente ao uso da bomba: o diálogo de Isidor Rabi sobre a arma atingir

²⁶ Sequência nº 125, disponível no anexo.

peças inocentes; a cena de Lilli Hornig levantando dúvidas morais na reunião entre os cientistas; o físico Szilard apresenta uma petição para que o dispositivo não seja lançada sobre o Japão; e a reunião com o secretário de guerra Stimson, no qual são discutidos alvos e a possibilidade de comunicar os civis antecipadamente (que não se concretiza)²⁷.

Após o bombardeio, as consequências para Hiroshima e Nagasaki permanecem restritas e indiretas na narrativa. As menções às cidades e ao sofrimento japoneses aparecem pontualmente, compondo trechos dispersos e de curta duração, totalizando cerca de 5 minutos ao longo da segunda metade do filme. São quatro momentos centrais: a notícia radiofônica com o pronunciamento de Truman, que enfatiza a potência técnica e a vitória estadunidense; a conversa de Oppenheimer e o presidente Truman, na qual ele diz sentir que tem “sangue nas mãos”; a audiência de segurança de Oppenheimer, na qual o físico reconhece o número de mortos e expressa remorso; e a fala do personagem Lewis Strauss sobre o cientista, expressa abaixo:

Lewis Strauss: Pois eu vim dizer que conheço J. Robert Oppenheimer e se pudesse fazer tudo de novo, ele faria do mesmo jeito. Sabia que ele nunca disse que se arrepende de Hiroshima? Ele faria tudo de novo. Por que? Porque isso fez dele o homem mais importante que já existiu [...]. Eu dei exatamente o que ele queria. **Ser lembrado por Trinity, não por Hiroshima, não por Nagasaki** (Oppenheimer, 2023, 2h43min49s; grifo do autor).

Jacques Rancière em “O Destino das Imagens” (2012) é um dos principais teóricos do não-dito e do silêncio imagético. Para Rancière, o silêncio ou o “mutismo das imagens” não equivale à ausência de sentido, mas constitui um discurso mudo, onde a imagem faz falar seu silêncio, criando zonas de indeterminação entre o visível e o invisível (Rancière, 2012). O não-dito no cinema é, portanto, “um regime de visibilidade” que, ao omitir, deslocar ou silenciar certos elementos, personagens, eventos e memórias, reforça tanto a potência expressiva quanto os limites das narrativas audiovisuais. Rancière argumenta que esse mutismo pode ser tão falante quanto a verbosidade, pois mostra o que não se pode ou não se quer dizer abertamente (Rancière, 2012).

O conceito de Rancière sobre “mutismo das imagens” dialoga diretamente com a análise de Michael Pollak (1989) sobre os silêncios e disputas da memória coletiva. O filme estrutura e mantém as experiências das vítimas como “indizíveis”, relegadas à condição de “memória subterrânea” (Pollak, 1989, p. 8). A escolha de não mostrar as consequências do

²⁷ Sequências nº 38, 67, 71 e 72, respectivamente, disponíveis no anexo.

bombardeio, de não tornar visível através da imagem a vivência de japoneses do acontecimento, constitui operação política de enquadramento, conforme coloca o autor.

Um dos exemplos mais marcantes dessa estratégia de silenciamento visual e deslocamento do trauma é a cena em que Oppenheimer vai à uma palestra, na qual os efeitos do bombardeio atômico em Hiroshima são expostos por meio da descrição de um locutor não identificado: “Esta foi tirada 31 dias após o bombardeio. Virtualmente, todos na rua, num raio de 1,5km, ficaram instantânea e gravemente queimados [...]. Muitos acharam que tiveram sorte, pois conseguiram sair da casa em ruínas só com ferimentos leves. Morreram dias, ou semanas depois, devido à grande quantidade de radiação...” (Oppenheimer, 2023, 2h17min07s). O foco permanece quase integralmente em Oppenheimer, que assiste à palestra tomado pelo tormento, enquanto a plateia ao seu redor também é mostrada em estado de silêncio. Não se vê o rosto do narrador, tampouco qualquer imagem das vítimas japonesas, a encenação restringe-se às reações do protagonista diante de palavras que descrevem a extensão do horror vivido em Hiroshima.

Figura 1: Oppenheimer assiste à palestra sobre as consequências do bombardeio



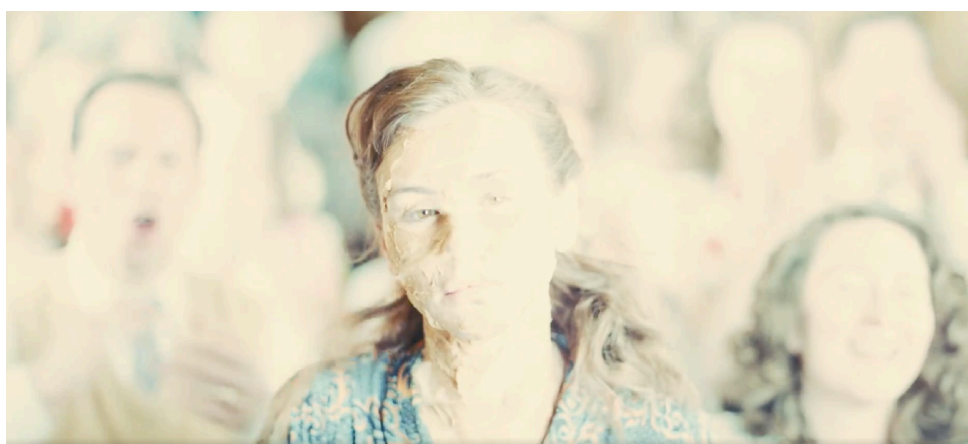
Fonte: OPPENHEIMER. Direção: Christopher Nolan. Universal Pictures, 2023. 1 filme (180 min), colorido. 2h17min23s.

A ausência de representações diretas das vítimas japonesas, seus rostos e corpos, dá lugar ao tratamento sensorial da tragédia, mediado pela consciência do protagonista. Durante o discurso em que é ovacionado em Los Alamos²⁸ Oppenheimer “vê” pessoas se desintegrando e o ambiente se distorce em luz e som. O chão parece tremer, e uma luz branca estoura a tela, evocando o clarão da explosão nuclear. De repente, o olhar de Oppenheimer se fixa em uma mulher na plateia, ela grita, mas o som sai abafado, e seu rosto começa a se desintegrar, conforme observado na figura abaixo. Em seguida, ele pisa sobre o chão coberto

²⁸ Sequência nº 88, disponível no Anexo 1.

por cinzas e fragmentos, onde o corpo de uma jovem surge carbonizado. O horror não é mostrado como uma lembrança objetiva, mas como uma visão do interior de sua mente, projetando a culpa. A violência é deslocada da realidade externa para o campo psicológico: os mortos não são os japoneses anônimos, mas as projeções das pessoas à sua volta, seus próprios compatriotas. Não há sequer uma sequência visual mostrando os ataques ou suas consequências diretas para civis, como observa a crítica e o público japonês.

Figura 2: Mulher se desintegra na alucinação de Oppenheimer



Fonte: OPPENHEIMER. Direção: Christopher Nolan. Universal Pictures, 2023. 1 filme (180 min), colorido. 2h07min25s.

As negociações atômicas após a guerra, inclusive o controle de energia, a corrida armamentista e as tensões EUA-URSS, são representadas por sequências de discussão entre comitês, audiências e decisões políticas. As negociações sobre energia atômica e a respeito da bomba de hidrogênio são centradas em rivalidades políticas, como entre Oppenheimer e Strauss, não refletindo sobre consequências globais, assim como debates historiográficos sobre outros caminhos possíveis para o fim da guerra praticamente não aparecem, privilegiando uma visão de inevitabilidade frente aos acontecimentos.

4.2.4. Síntese dos resultados

A análise do filme *Oppenheimer* (2023) revela que suas escolhas narrativas e estéticas contribuem para a organização de uma memória coletiva específica sobre a era nuclear, conforme descrito por Maurice Halbwachs. O filme mobiliza quadros de referência partilhados, como a centralidade do protagonista, o foco no ponto de vista científico-ocidental

e a ênfase nos dilemas morais do indivíduo e, assim, contribui ativamente para delimitar o que é lembrado publicamente e o que é silenciado na memória social do evento atômico.

A centralidade de Robert Oppenheimer como eixo narrativo e as recorrentes justificativas para o uso da bomba reforçam discursos hegemônicos sobre a inevitabilidade da destruição atômica e naturalizam as versões legitimadoras do passado, relegando perspectivas alternativas, como a das vítimas japonesas, ao campo do não-dito (Pollak, 1989). Essa seletividade narrativa exemplifica as ideias de Halbwachs e Pollak, que afirma que o grupo social define, através de suas representações culturais, quais lembranças permanecem acessíveis e quais são excluídas da memória comum.

Nesse sentido, a abordagem de Douglas Kellner (2001) sobre pedagogias culturais revela-se essencial para compreender o papel de *Oppenheimer* como fenômeno midiático contemporâneo. Segundo Kellner, o cinema e outros produtos da indústria cultural não apenas refletem o mundo social, mas exercem uma função ativa de formação de subjetividades, valores e identidades por meio das imagens, narrativas e emoções que produzem (Kellner, 2010). O filme, ao adotar uma perspectiva privilegiada do protagonista e selecionar o que é visível e o que é oculto, atua como um poderoso dispositivo pedagógico: ensina ao público o que deve ser sentido, lembrado, esquecido ou julgado como essencial na memória coletiva sobre a bomba atômica. Com isso, *Oppenheimer* produz um aprendizado coletivo sobre a história e o trauma nuclear ao mesmo tempo em que naturaliza silenciamentos e hierarquizações de sofrimento, funcionando, como alerta Kellner (2001), tanto como veículo de contestação quanto de legitimação de discursos dominantes presentes na cultura da mídia contemporânea.

4.3. O FILME COMO PRODUTO DO PRESENTE: RECEPÇÃO E CIRCULAÇÃO

A adaptação de *Oppenheimer* é um caso significativo de circulação cultural: parte do livro *Prometeu Americano* (2005), transforma-se em filme de Christopher Nolan em 2023 e segue sendo interpretada em 2025. Segundo Nolan, em sua entrevista ao New York Times (Overbye, 2023), a escolha de abordar Oppenheimer no contexto do século XXI se relaciona diretamente com o “retorno” do medo nuclear, a instabilidade geopolítica global e o dilema ético-científico contemporâneo.

O diretor destaca que sua relação com o tema remonta à infância, marcada pelo contexto da Guerra Fria, quando a ameaça nuclear era um elemento constante no imaginário coletivo, sobretudo no Reino Unido dos anos 1980, permeado por campanhas pelo

desarmamento e manifestações (Overbye, 2023). Em sua conversa com a CNN Portugal, ele aponta que a relação contemporânea da humanidade com as armas nucleares é profundamente marcada pela oscilação do medo, onde as preocupações nucleares seriam alternadamente esquecidas e atualizadas em função de crises mais imediatas (Page e Daniel, 2023).

Na perspectiva de Nolan, seu filme constitui uma revisitação crítica e propositalmente interpretativa da memória nuclear (Page e Daniel, 2023). O diretor opta por articular tanto fontes históricas quanto a experiência subjetiva e psicológica do protagonista para construir um relato, cujo objetivo é envolver e provocar o público, canalizando-o por uma lente narrativa que privilegia a sugestão e o questionamento ao invés do julgamento definitivo (Page e Daniel, 2023).

O tema se torna ainda mais pertinente no contexto contemporâneo, especialmente diante da invasão russa à Ucrânia. Conforme destacado na entrevista, a invasão russa à Ucrânia ocorrida em fevereiro de 2022, durante o período de filmagem do longa, representou um marco no retorno do temor nuclear ao debate público internacional (Page e Daniel, 2023). A relevância de *Oppenheimer* na atualidade é destacada por Scott Sagan, co-diretor do Centro de Cooperação Internacional e Segurança da Universidade de Stanford, em entrevista ao Stanford News (De Witte, 2023). Sagan afirma que a guerra na Ucrânia reacendeu o medo nuclear, especialmente após ameaças explícitas de Vladimir Putin sobre o possível uso de armas nucleares, invocando o precedente de Hiroshima e Nagasaki como justificativa (De Witte, 2023).

Segundo o cientista político, o filme tem papel pedagógico ao reintroduzir o debate sobre armas nucleares em um contexto em que outras ameaças, como mudanças climáticas, pandemias e inteligência artificial, têm ofuscado a consciência coletiva sobre o risco atômico. Entretanto, é necessário compreender precisamente qual “pedagogia” o filme estrutura, utilizando a conceituação de Douglas Kellner sobre mídia como forma de socialização. Conforme Kellner argumenta, a mídia fornece material fundamental para a construção de identidades individuais e coletivas (Kellner, 2001, p. 2-3). Portanto, quando Sagan identifica o papel “pedagógico” no filme, está reconhecendo que *Oppenheimer* funciona como instrumento através do qual públicos contemporâneos são ensinados a compreender, a sentir e a se posicionar diante de questões nucleares. Porém, Kellner demonstra que essa pedagogia não é neutra ou desinteressada. No contexto de *Oppenheimer*, a pedagogia que o filme estrutura reintroduz o debate sobre armas nucleares, cumprindo assim o papel identificado por Sagan, porém o faz através de narrativa que, conforme demonstrado nas análises anteriores, centraliza a perspectiva estadunidense.

Christopher Nolan concebeu *Oppenheimer* como um filme para provocar o público sobre as consequências morais, políticas e existenciais do poder nuclear. Em suas entrevistas, Nolan deixou claro que desejava explorar tanto o legado do físico quanto a atualidade da ameaça atômica, enxergando Oppenheimer como “a pessoa mais importante que já viveu” por ter aberto ao mundo a possibilidade da auto destruição em massa (Overbye, 2023). Seu objetivo era atualizar o debate sobre risco nuclear e a vulnerabilidade dos indivíduos diante das decisões de Estado, defendendo que “vivemos no mundo criado por Oppenheimer”, não apenas pela bomba, mas por toda a arquitetura geopolítica e militar surgida a partir dela (Overbye, 2023).

No campo político e social, o longa-metragem *Oppenheimer* ganhou alcance global e repercussão crítica que o tornaram um dos maiores sucessos de bilheteria e premiação dos últimos anos. O filme se estabeleceu como fenômeno de bilheteria sem precedentes para o gênero biográfico, arrecadando US\$ 975,8 milhões mundialmente, tornando-se a cinebiografia de maior sucesso comercial da história e o filme de maior bilheteria sobre a Segunda Guerra Mundial de todos os tempos²⁹. Além da conquista de prêmios importantes em 2024, como o Globo de Ouro, Critics’ Choice Awards e o Oscar, sua circulação internacional foi marcada por debates sobre recepção e por movimentar a indústria cinematográfica em torno de formatos inovadores de exibição, já citados anteriormente.

Tendo em vista as diferenças de infraestrutura entre os cinemas através do mundo, a distribuição de *Oppenheimer* contemplou uma diversidade de formatos de exibição, abrangendo cerca de mil salas em *premium large format* (PLF). O filme foi disponibilizado nos formatos IMAX 70mm, 70mm, IMAX digital, 35mm, Dolby Cinema, entre outros, permitindo que o público vivenciasse o longa em diferentes níveis de qualidade visual. Essa estratégia garantiu tanto a acessibilidade em regiões com equipamentos convencionais quanto a plena experiência estética nas salas mais tecnicamente avançadas (Bahr, 2023), evidenciando não apenas a preocupação com a qualidade da experiência visual, mas também possibilitando o acesso à obra em diferentes contextos tecnológicos.

A recepção crítica de *Oppenheimer* nas principais plataformas colaborativas de avaliação evidenciam o impacto e a aprovação internacional do filme junto ao público e à crítica especializada. No IMDb³⁰, o longa atingiu uma nota de 8,3/10, colocando-se entre os trabalhos mais bem avaliados da carreira de Christopher Nolan e garantindo lugar de destaque

²⁹ Informações retiradas a partir dos dados disponíveis no site Box Office Mojo, em 7 de novembro de 2025. Disponível em: <https://www.boxofficemojo.com/title/tt15398776/>.

³⁰ IMDb (Internet Movie Database) é uma base de dados online que agrega informações e avaliações de usuários sobre filmes, séries e conteúdo audiovisual. Acesso em: <https://www.imdb.com/pt>.

nos 250 melhores filmes do site. Já na plataforma Rotten Tomatoes³¹, a aprovação alcançou cerca de 93% no *Tomatometer* (referente a crítica especializada) e 91% no *Popcorn Meter* (opinião do público comum). Enquanto isso, na rede social Letterboxd³², conhecida por seu viés cinéfilo e crítico jovem, o filme superou 4.2 estrelas (de 5), demonstrando amplo engajamento, debates e aprovação acima da média para o gênero.

A circulação da obra, seu desempenho em bilheteria, recepção internacional e impacto cultural encontram no fenômeno “Barbenheimer” um elemento essencial para compreender seu contexto de sucesso (Parhizkar, 2024). O lançamento simultâneo de *Oppenheimer* e *Barbie* resultou em um momento de antecipação fervoroso na internet, apelidado de “Barbenheimer”, que ocorre durante o contexto de recuperação de Hollywood após a pandemia. Durante a Covid-19, o crescimento dos serviços de *streaming* e o fechamento dos cinemas trouxeram grandes especulações sobre o “fim” da experiência tradicional de ir ao cinema (Parhizkar, 2024). Parhizkar aponta que o fenômeno simbolizou um momento de resiliência para o setor cinematográfico, reativando o hábito da ida coletiva ao cinema justamente quando a indústria buscava se recuperar em meio a pandemia e as greves (2024, p. 38). Os números recordes de bilheteria foram interpretados por críticos e profissionais como possível sinal de que a experiência cinematográfica presencial mantém grande apelo cultural e econômico, mesmo diante do crescimento das plataformas digitais.

A disputa entre os dois filmes ampliou significativamente o alcance do filme globalmente. *Memes*, imagens e *fanarts* circularam massivamente nas redes sociais internacionalmente, transformando *Oppenheimer* em parte de um processo coletivo de criação e ressignificação de sentidos (Cengiz, 2025). O filme deixou de ser apenas uma cinebiografia histórica para se tornar objeto de apropriação visual pelo público, através de discussões virtuais, compartilhamentos e interpretações. Abaixo, é possível observar uma arte divulgada pelo jornal O Globo:

Figura 3: Arte de fã criada por Sean Longmore une "Barbie" e "Oppenheimer"

³¹ Rotten Tomatoes é uma plataforma agregadora de críticas profissionais e avaliações de público sobre filmes e séries, utiliza o Tomatometer (críticos) e o Popcorn Meter (público) como métricas de aprovação, tornando-se referência para análises de recepção cinematográfica. Acesso em: <https://www.rottentomatoes.com>.

³² Letterboxd é uma rede social para cinéfilos fundada em 2011, que permite aos usuários registrar filmes assistidos, atribuir notas em uma escala de 0,5 a 5 estrelas, escrever resenhas e interagir com uma comunidade de apreciadores de cinema. Acesso em: <https://letterboxd.com>.



Fonte: Reproduzido por O Globo, 2023.

Antes mesmo da estreia de *Oppenheimer* no Japão, o filme já havia causado polêmica devido à repercussão desses memes, que combinavam imagens promocionais de *Barbie* e *Oppenheimer* com explosões nucleares. De acordo com reportagem da CNN, muitos japoneses consideram os memes ofensivos por “trivializar a tragédia” vivida em Hiroshima e Nagasaki (Guy e Ogura, 2023). A controvérsia se intensificou depois que a conta oficial do filme *Barbie*, nos Estados Unidos, respondeu positivamente a um desses memes nas redes sociais, o que provocou grande indignação entre internautas japoneses. Como resposta, a hashtag “#NoBarbenheimer” virou tendência nas redes japonesas, levando a Warner Bros Japan e a matriz norte-americana a emitirem pedidos públicos de desculpas, reconhecendo a sensibilidade do tema para as vítimas das bombas atômicas e seus descendentes.

O lançamento de *Oppenheimer* no Japão foi marcado por um atraso significativo, o filme só estreou no país em março de 2024, cerca de oito meses após seu lançamento mundial. A Universal Pictures inicialmente deixou o Japão fora de sua programação de lançamento global de *Oppenheimer*, sendo posteriormente adquirido pela Bitters End, uma distribuidora japonesa de filmes independentes (Rich; Notoya, 2024). Segundo o jornal New York Times, a

exibição do filme no país foi acompanhada por avisos de conteúdo sensível (*trigger warnings*) em algumas salas, alertando os espectadores sobre “cenas que podem lembrar aos espectadores os danos causados pelos bombardeios atômicos” (Rich; Notoya, 2024). As reações de audiências e críticos foram divididas, revelando precisamente as disputas que Pollak (1989, p. 4) identifica na construção da memória coletiva.

De um lado, sobreviventes das bombas e críticos lamentaram a ausência de cenas sobre Hiroshima e Nagasaki e denunciaram que o filme não refletia as experiências das centenas de milhares de vítimas dos bombardeios, classificando a narrativa como excessivamente centrada no ponto de vista estadunidense e nos dilemas do protagonista. Críticos acadêmicos, como Yujin Yaguchi, destacaram que o filme celebra “um grupo minúsculo de cientistas brancos” e oferece uma abordagem unilateral, omitindo o sofrimento dos povos afetados pelo projeto nuclear, inclusive os povos nativos americanos cujas terras foram usadas para testes (Rich; Notoya, 2024).

As reações de espectadores japoneses ao filme confirmam as críticas sobre a marginalização das vítimas. A Associated Press fala sobre o caso de Takashi Hiraoka, ex-prefeito de Hiroshima que discursou em um evento de pré-estreia e foi particularmente crítico. O político argumenta que o horror das armas nucleares não foi suficientemente tratado do ponto de vista de Hiroshima, e que o filme foi “feito de maneira a validar a conclusão de que a bomba atômica foi usada para salvar vidas americanas” (Kageyama, 2024).

Para parte dos especialistas japoneses, o lançamento de *Oppenheimer* abriu espaço para discussões fundamentais sobre a posição do Japão diante das armas nucleares. Jennifer Lind, professora de governo especializada em segurança do Leste Asiático, destacou que o contexto atual de ameaças nucleares e instabilidade internacional torna o filme especialmente oportuno para o país refletir sobre suas próprias políticas e dilemas estratégicos: “Há muito a confrontar na posição do Japão frente às armas nucleares, este filme chega em um momento fascinante para pensar na nossa política nacional” (Rich; Notoya, 2024).

Outros espectadores japoneses, contudo, reconheceram que *Oppenheimer* propunha outra narrativa, focada na consciência moral e no remorso do cientista. Irene Wang vai à Hiroshima para reportagem da CNN, e coleta impressões como a de Rishu Kanemoto. O estudante de 19 anos que assistiu à estreia reconhece que Hiroshima e Nagasaki, onde as bombas atômicas foram lançadas, são “as vítimas”, mas também argumentando que “apesar do inventor ser um dos perpetradores, ele também é uma vítima apanhada na guerra” (Wang, 2024).

O lançamento de *Oppenheimer* no Japão demonstra como narrativas cinematográficas sobre eventos traumáticos circulam de maneira desigual e conflituosa através de fronteiras geopolíticas e culturais. O filme confronta audiências japonesas com uma perspectiva estadunidense, que centraliza a experiência do criador da bomba, omitindo sistematicamente as vozes e corpos das vítimas. Esta escolha narrativa, embora compreensível dentro da lógica biográfica do filme, reproduz hierarquias históricas de memória que privilegiam perpetradores sobre vítimas, elites sobre subalternos, e narrativas nacionais dominantes sobre experiências marginalizadas. É importante compreender precisamente qual é o papel do cinema nessa reprodução de hierarquias e, para isso, Michael Pollak fornece análise crucial:

Ainda que seja tecnicamente difícil ou impossível captar todas essas lembranças em objetos de memória confeccionados hoje, o filme é o melhor suporte para fazê-lo: donde seu papel crescente na formação e reorganização, e portanto no enquadramento da memória. Ele se dirige não apenas às capacidades cognitivas, mas capta as emoções. Basta pensar no impacto do filme *Holocausto*, que, apesar de todas as suas fraquezas, permitiu captar a atenção e as emoções, suscitar questões e assim forçar uma melhor compreensão desse acontecimento trágico em programas de ensino e pesquisa e, indiretamente, na memória coletiva (Pollak, 1989, p. 11)

A partir da observação de Pollak, *Oppenheimer*, através de sua capacidade de captar emoções, estrutura um enquadramento específico da memória sobre a era nuclear em audiências globais. A estruturação emocional através do *close-up*³³ do rosto de Cillian Murphy (intérprete do protagonista) em momentos de angústia, da trilha sonora intensa de Ludwig Göransson, dos conflitos morais dramatizados entre Oppenheimer e seus acusadores, tudo isso cria uma relação afetiva entre público e passado histórico, que pode vir a naturalizar a perspectiva estadunidense como legítima e compreensível.

Porém, é crucial reconhecer que existem simultaneamente “memórias subterrâneas” que persistem nas margens dessa narrativa (Pollak, 1989, p. 5). Conforme Pollak teoriza, as memórias subterrâneas são aquelas da sociedade civil dominada ou de grupos específicos, que permanecem como “indizíveis” no discurso público hegemônico (Pollak, 1989, p. 5). Essas memórias não desaparecem, elas são transmitidas em redes de sociabilidade afetiva, política, profissional (Pollak, 1989, p. 4), particularmente em âmbitos privados, familiares e comunitários onde vivências e experiências divergentes são compartilhadas e legitimadas fora da esfera de controle da indústria cultural.

³³ Close-up no cinema, produção televisiva, fotografia e quadrinhos é um tipo de tomada que enquadra de perto uma pessoa ou objeto. Fonte: Wikipédia.

As críticas ao filme não foram uniformes nem geograficamente demarcadas, mas se revelaram particularmente ambíguas mesmo entre críticos e cineastas norte-americanos de prestígio. Em outubro de 2023, o diretor norte americano Spike Lee manifestou-se publicamente sobre *Oppenheimer*, elogiando Christopher Nolan e chamando o filme de “uma grande obra”. No entanto, Lee também ofereceu uma crítica construtiva durante entrevista ao *Washington Post*, afirmando:

Se o filme dura três horas, eu gostaria de adicionar alguns minutos a mais sobre o que aconteceu com o povo japonês. Pessoas foram vaporizadas. Muitos anos depois, as pessoas continuam radioativas. Não é como se ele [Nolan] não tivesse poder. Ele dita o que os estúdios fazem. Eu adoraria que o final do filme mostrasse o que aquelas duas bombas nucleares fizeram ao Japão (Lee, *apud* Shanfeld, 2023; tradução livre).

A jornalista Olivia Cruz Mayeda, em sua análise publicada na emissora estadunidense KQED, oferece uma perspectiva crítica que resume a problemática central de *Oppenheimer*: o filme permanece coerente com sua proposta narrativa de aderir à perspectiva individual do cientista, mas, ao fazê-lo, reafirma uma tradição persistente em Hollywood que prioriza experiências brancas norte-americanas, relegando as vozes e o sofrimento das vítimas japonesas à invisibilidade estrutural (Mayeda, 2023). Ao analisar o arrependimento de Oppenheimer no filme, Mayeda recorre à observação do humorista escocês Frankie Boyle (2023), que captura com precisão a dinâmica imperialista dessa narrativa: “Os Estados Unidos não apenas vão ao seu país e matam todo o seu povo... eles voltam 20 anos depois e fazem um filme sobre como matar o seu povo deixou seus soldados tristes” (*apud* Mayeda, 2023). Assim, a crítica sugere que, embora o filme aprofunde o dilema moral de Oppenheimer, ele o faz dentro de um enquadramento que transforma uma tragédia coletiva em um drama de consciência individual.

Essas críticas articulam-se com debates acadêmicos mais amplos sobre a política de representação em narrativas sobre Hiroshima e Nagasaki. A representação das vítimas (denominadas *hibakusha*) tem sido historicamente mediada por censura (Dower, 1999). As autoridades da ocupação estadunidense, que confiscaram fotografias, filmes documentais, relatórios médicos e proibiram a publicação de imagens das bombas e de seus efeitos até meados dos anos 1950 (Dower, 2005). A ausência de imagens das vítimas japonesas pode ser lida como um indicativo das fronteiras da memória coletiva ocidental, que privilegia determinadas versões dos acontecimentos e obscurece outras.

Em entrevista concedida à *Variety*, Christopher Nolan defende abertamente sua decisão de não mostrar, de modo explícito, as imagens da destruição provocada pelas bombas

atômicas em Hiroshima e Nagasaki em *Oppenheimer*. Segundo o diretor, essa opção narrativa diz respeito, sobretudo, ao compromisso com a perspectiva subjetiva de seu personagem central. Tal como Oppenheimer, que tomou conhecimento dos bombardeios pelos meios de comunicação, o espectador acompanha o desenrolar dos acontecimentos pelo mesmo ponto de vista, a partir da experiência do protagonista (Lang, 2023). Para o diretor, a responsabilidade de construir memórias sobre Hiroshima depende do contexto individual e histórico de quem responde à questão:

“Minha pesquisa e meu envolvimento com essa história me dizem que qualquer pessoa que afirme ter uma resposta simples está negando muitos dos fatos”, diz ele. “Obviamente, seria muito melhor para o mundo se isso não tivesse acontecido. Mas grande parte da atitude em relação ao bombardeio depende da situação da pessoa que responde à pergunta. Quando você conversa com pessoas cujos parentes lutaram no Pacífico, você obtém uma resposta. Quando você observa o impacto devastador em Hiroshima e Nagasaki, você obtém outra” (Nolan *apud* Lang, 2023; tradução livre).

Tendo em vista esse cenário de discussões, é fundamental pensar o cinema como fonte histórica com precaução. Filmes como *Oppenheimer* não são reflexo direto da realidade, mas produções culturais carregadas de escolhas, omissões e perspectivas. Como alerta Maurice Halbwachs, a memória coletiva se constrói a partir de representações partilhadas e pode ser modificada, reforçada ou silenciada por artefatos culturais. No caso do filme, destaca-se o risco de simplificação e naturalização dos acontecimentos, especialmente quando espectadores ou estudantes interpretam a obra como registro factual. *Oppenheimer* valoriza o impacto científico e tecnológico da bomba, focaliza o drama individual do protagonista e minimiza as consequências sociais da explosão, muitas vezes apagando as vítimas japonesas por uma escolha de roteiro.

Essa seletividade demonstra como o cinema pode legitimar, modificar e transformar os modos de recordar e explicar o passado, exigindo do pesquisador uma postura crítica e reflexiva, para compreender os limites e possibilidades da memória fílmica como fonte. Assim, *Oppenheimer* opera não só como produto cultural de circulação e debate, mas como instrumento de produção, disputa e atualização da memória coletiva sobre um dos episódios mais decisivos da história mundial, questionando o passado, provocando o presente e influenciando gerações futuras.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho se propôs a responder uma questão central: de que modo *Oppenheimer* (2023), ao recontar a história da bomba atômica a partir da figura de seu criador, contribui para organizar uma determinada memória coletiva sobre esse evento traumático? Mais especificamente, objetivou-se analisar as escolhas narrativas e estéticas do filme de Christopher Nolan, identificando como estrutura a centralidade do protagonista, constrói narrativas de legitimação do bombardeio e sistematicamente silencia as consequências vividas pelas vítimas japonesas. A investigação articulou análise fílmica com historiografia crítica, particularmente a perspectiva crítica de Gar Alperovitz, buscando questionar se a narrativa de Nolan reproduz ou desafia justificativas hegemônicas sobre o bombardeio de Hiroshima e Nagasaki.

A análise realizada demonstrou que o objetivo foi integralmente alcançado. Através da decupagem sistemática de 125 sequências, quantificou-se a centralidade absoluta de *Oppenheimer*: o protagonista está presente em 86 sequências (65% do filme), enquanto menções às vítimas japonesas ocupam menos de 3% do tempo total. Essa hierarquia numérica corresponde a uma hierarquia ideológica documentada através de Kellner (2001). O filme dedica 180 minutos à perspectiva, angústias e dilemas morais de um cientista branco norte-americano, enquanto reserva aproximadamente 5 minutos para a vivência das vítimas do bombardeio.

É possível pensar como essa hierarquia numérica corresponde a um trabalho de enquadramento da memória, conforme conceituado por Pollak. A partir das escolhas narrativas documentadas do filme, pode-se observar de que maneira as operações de enquadramento estruturam qual experiência e qual perspectiva serão legitimadas como central na memória compartilhada sobre o evento.

Essa pesquisa buscou contribuir para os estudos da área de História Social do Cinema. Metodologicamente, demonstrou como articular análise fílmica tradicional (a partir da decupagem e identificação de elementos formais) e teorias de memória coletiva (articulando teóricos como Pollak e Halbwachs). O trabalho também se estrutura de forma a ser replicável para análise de outros filmes históricos. Teoricamente dá continuidade ao debate sobre cinema e memória ao evidenciar como filmes históricos funcionam através de operações de enquadramento, a partir do caso de *Oppenheimer*, que selecionam sistematicamente qual interpretação do passado será naturalizada como "histórica". Historicamente, também posiciona *Oppenheimer* no panorama de representações audiovisuais da era nuclear.

É importante reconhecer, contudo, uma limitação metodológica significativa deste trabalho: a análise da recepção do filme no Japão foi conduzida majoritariamente através de fontes estadunidenses e em língua inglesa, não envolvendo acesso direto a críticas, análises acadêmicas e debates públicos veiculados em japonês. Essa restrição linguística e geográfica impõe limites importantes à interpretação das sensibilidades locais e das disputas de memória no contexto japonês. Trabalhos futuros que incorporem fontes primárias em língua japonesa, como resenhas em periódicos nipônicos, análises de cineastas e historiadores japoneses, e circulação do filme em plataformas e redes sociais locais, poderiam oferecer uma compreensão mais contextualizada da recepção.

Conseqüentemente, a interpretação apresentada neste trabalho sobre a recepção no Japão carrega as marcas dessa mediação, visto que as vozes e perspectivas locais chegam ao leitor filtradas através de análises, traduções e interpretações ocidentais. Reconhecer essa limitação é essencial não apenas por questões de transparência, mas porque perpetua uma certa hierarquia no discurso acadêmico ocidental, onde interpretações estadunidenses ganham centralidade enquanto outras fontes e perspectivas permanecem marginalizadas. Embora este trabalho tenha buscado questionar as ausências representativas do filme, corre o risco de reproduzir de certa maneira uma dinâmica de silenciamento e mediação. Reconhecer essa problemática é fundamental para futuras investigações que pretendam aprofundar a análise da circulação internacional de *Oppenheimer*, particularmente no contexto asiático.

Esse trabalho abrangeu apenas um recorte temático e metodológico da análise do filme, e pesquisas futuras podem se desdobrar a partir dele. É possível pensar em um levantamento sistemático da repercussão de *Oppenheimer* em periódicos internacionais, tanto estadunidenses quanto japoneses, americanos ou brasileiros. Também é incentivado investigar determinantes econômicos de representação, que poderiam revelar como estruturas de financiamento cinematográfico determinam quais enquadramentos narrativos são comercialmente viáveis em filmes de grande orçamento e visibilidade como a obra de Nolan. Por fim, pesquisas futuras em contextos educacionais poderiam desenvolver pedagogias críticas, que busquem ensinar alunos a reconhecer como filmes históricos determinam quais experiências são representáveis, quais perspectivas merecem destaque na narrativa e quais permanecem silenciadas. Isso pode transformar uma análise fílmica em educação formativa sobre memória e política, e como estas se relacionam.

REFERÊNCIAS

ALPEROVITZ, Gar. **Atomic Diplomacy: Hiroshima and Potsdam**. New York: Simon and Schuster, 1965.

BAHR, Lindsey. Christopher Nolan breaks down the best ways to watch a movie, ahead of his “Oppenheimer” release. **Associated Press News**, 4 jun. 2023. Disponível em: <https://apnews.com/article/oppenheimer-christopher-nolan-0f8c1fdc4a358decee6105cac91a90ae>. Acesso em: 4 nov. 2025.

BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. tradução: Fernando Mascarello. in: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema, vol 2**. São Paulo: Senac. pp. 277-301.

CENGIZ, Can. The Changing Stage of (digital) Self-presentation: Internet memes and the Barbenheimer. **The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication**, v. 15, n. 2, p. 458-475, abr. 2025. Disponível em: <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/4499901>. Acesso em: 7 nov. 2025.

DALY, Christopher B. How American journalists covered the first use of the atomic bomb. **The Conversation**, 6 ago. 2015. Disponível em: <https://theconversation.com/how-american-journalists-covered-the-first-use-of-the-atomic-bomb-45746>. Acesso em: 15 nov. 2025.

DE WITTE, Melissa. Oppenheimer and the pursuit of nuclear disarmament. **Stanford News**, 26 jul. 2023. Disponível em: <https://news.stanford.edu/stories/2023/07/oppenheimer-pursuit-nuclear-disarmament>. Acesso em: 8 nov. 2025.

DOWER, John W. **Embracing defeat: Japan in the wake of World War II**. New York: W.W. Norton & Company, 1999.

DOWER, John W. Ground Zero 1945: Pictures by Atomic Bomb Survivors. **The Asia-Pacific Journal**, v. 3, n. 4, 27 abr. 2005. Disponível em: https://www.cambridge.org/core/services/aop-cambridge-core/content/view/C434DE5261E711C8C43300958C12DE41/S1557466005001646a.pdf/ground_zero_1945_pictures_by_atomic_bomb_survivors.pdf. Acesso em: 7 nov. 2025.

FERREIRA, Rodrigo de Almeida. Cinema-Memória: reflexões sobre a memória coletiva e o saber histórico. **O Olho da História**, n. 11, dez. 2008.

FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade? In GOFF, Jacques Le; NORA, Pierre. (Orgs.). **História: novos objetos**. 3a ed., Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1988.

GERSON, Joseph. **Empire and the Bomb: How the U.S. Uses Nuclear Weapons to Dominate the World**. Londres: Pluto Press, 2007. 348 p.

GUY, Jack; OGURA, Junko. Warner Bros. apologizes for ‘Barbenheimer’ tweets that sparked criticism in Japan. **CNN**, 1 ago. 2023. Disponível em:

<https://edition.cnn.com/2023/08/01/media/warner-bros-barbenheimer-japan-scli-intl>. Acesso em: 8 nov. 2025.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HUYER, Guilherme Jorge; LEITES, Bruno; SILVA, Alexandre Rocha da. O flashback e a narrativa não-linear subjetiva em *Following* de Christopher Nolan. **Imagofagia**, n. 16, p. 190-215, 2017. Disponível em: <https://imagofagia.asaeca.org/index.php/imagofagia/article/view/251/241>. Acesso em: 27 out. 2025.

JIDOUN, Grace. Where Was *Oppenheimer* Filmed? Discover Christopher Nolan's Authentic Shoot Locations. **NBC Insider**, 28 jul. 2023. Disponível em: <https://www.nbc.com/nbc-insider/oppenheimer-filming-locations>. Acesso em: 6 nov. 2025.

KAGEYAMA, Yuri. 'Oppenheimer' finally premieres in Japan to mixed reactions and high emotions. **Associated Press News**, 29 mar. 2024. Disponível em: <https://apnews.com/article/oppenheimer-japan-nuclear-bombs-hiroshima-nagasaki-110e0dfd16126a6f310fe060a49ad743>. Acesso em: 8 nov. 2025.

KELLNER, Douglas. **A Cultura da Mídia - estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

LAGNY, Michele. O cinema como fonte de história. In: NÓVOA, Jorge (org.). **Cinematógrafo: um olhar sobre a história**. São Paulo: EDUSP, 1999, p. 99-131.

LAN, Kuo-Wei. *Godzilla: The Big Japanese Monster, the Monstrous Body and National Identity*. **AMPS Proceedings Series 32: Representing Pasts – Visioning Futures**, n. 32, p. 447–457, 2023.

LANG, Brent. Christopher Nolan on Turning ‘Oppenheimer’ Into a Near-\$1 Billion Hit — And What’s Next. **Variety**, 8 nov. 2023. Disponível em: <https://variety.com/2023/film/features/christopher-nolan-oppenheimer-warner-bros-feud-next-project-1235782516>. Acesso em: 8 nov. 2025.

LONGMORE, Sean. [Arte representando Barbenheimer]. 2023. 1 ilustração digital. In: 'Barbenheimer': estreia de 'Barbie' e 'Oppenheimer' rende memes e disputa milionária nos cinemas. **O Globo**, 20 jul. 2023. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/filmes/noticia/2023/07/20/barbenheimer-estreia-de-barbie-e-oppenheimer-rende-memes-e-disputa-milionaria-nos-cinemas.ghtml>. Acesso em: 8 nov. 2025.

MAGNOTTA, Fernanda Petená. **Porque as ideias importam: a crença no excepcionalismo americano como guia de formulação das “grandes estratégias” dos Estados Unidos no alvorecer da superpotência**. São Paulo: UNESP-UNICAMP-PUC, 2013. Dissertação de mestrado.

MARCELLO NETO, Mario. **O brilho de mil sóis: história, memória e esquecimento sobre a bomba atômica nos Estados Unidos e no Japão**. 2020. 319 f. Tese (Doutorado em História) –

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2020.

MAYEDA, Olivia Cruz. Who ‘Oppenheimer’ erases. **KQED**, 19 set. 2024. Disponível em: <https://www.kqed.org/arts/13932204/oppenheimer-japanese-erasure>. Acesso em: 8 nov. 2025.

MCDOWELL, Jeanne Dorin. How does “Oppenheimer” re-create history? We asked Christopher Nolan. **National Geographic**, 28 jul. 2023. Disponível em: <https://www.nationalgeographic.com/history/article/oppenheimer-historical-accuracy-christopher-nolan>. Acesso em: 29 out. 2025.

MITCHELL, Greg. **The Beginning or the End**: How Hollywood – and America – Learned to Stop Worrying and Love the Bomb. Nova York: The New Press, 2020.

NAKAGAWA, Cristiane Izumi. Hiroshima: a catástrofe atômica e suas testemunhas. **Estudos Avançados**, [S.L.], v. 29, n. 84, p. 241-259, ago. 2015.

OPPENHEIMER (2023). **Box Office Mojo**, [S.l.], c2023. Disponível em: <https://www.boxofficemojo.com/title/tt15398776>. Acesso em: 15 nov. 2025.

OVERBYE, Dennis. Christopher Nolan and the Contradictions of J. Robert Oppenheimer. **The New York Times**, 3 ago. 2023. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2023/07/20/movies/christopher-nolan-oppenheimer.html>. Acesso em: 6 nov. 2025.

PAGE, Thomas; DANIEL, David. Christopher Nolan e o elenco de “Oppenheimer” discutem a bomba atômica e os seus arrepiantes ecos nos dias de hoje: “A humanidade só pode lidar com um apocalipse de cada vez”. **CNN Portugal**, 22 jul. 2023. Disponível em: <https://cnnportugal.iol.pt/oppenheimer/cillian-murphy/christopher-nolan-e-o-elenco-de-oppenheimer-discutem-a-bomba-atmica-e-os-seus-arrepiantes-ecos-nos-dias-de-hoje-a-humanidade-so-pode-lidar-com-um-apocalipse-de-cada-vez/20230722/64b95c06d34e3ae5b8c3e4e5>. Acesso em: 8 nov. 2025.

PARHIZKAR, Haniyeh. **The Barbenheimer phenomenon**: analyzing discourse about the dual release of Barbie and Oppenheimer as reflections on post-COVID Hollywood. 2024. 88 f. Tese (Master of Arts in Media Studies) – The Pennsylvania State University, University Park, 2024.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Tradução Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RICH, Motoko; NOTOYA, Kiuko. 'Oppenheimer' Opens in Nuclear-Scarred Japan, 8 Months After U.S. Premiere. **The New York Times**, 4 abr. 2024. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2024/04/01/world/asia/oppenheimer-opens-japan.html>. Acesso em: 6 nov. 2025.

SHANFELD, Ethan. Spike Lee Wishes 'Oppenheimer' Showed 'What Happened to the Japanese': 'People Got Vaporized'. **Variety**, 6 out. 2023. Disponível em: <https://variety.com/2023/film/news/spike-lee-oppenheimer-japanese-people-christopher-nolan-1235747617>. Acesso em: 7 nov. 2025.

SHARF, Zack. Christopher Nolan cut 'Oppenheimer' filming days to save budget for sets, Production Designer calls it 'The Most Incredible Thing'. **Variety**, 29 ago. 2023. Disponível em: <https://variety.com/2023/film/news/christopher-nolan-cut-oppenheimer-filming-days-save-budget-1235706328/>. Acesso em: 6 nov. 2025.

SHIGUNOV, Gustavo Henrique. **Imagens mais que sagradas**: Hollywood e o cinema épico na Guerra Fria, 1951-1956. 2023. 255 f. Dissertação (Mestrado em História Global) – Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2023.

SORLIN, Pierre. **Sociología del cine**. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

TRUMAN, Harry S.. **Truman Statement on Hiroshima**. Washington, D.C.: The White House, 6 ago. 1945. Disponível em: <https://ahf.nuclearmuseum.org/ahf/key-documents/truman-statement-hiroshima/>. Acesso em 6 nov. 2025.

VALIM, Alexandre Busko. História e Cinema. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (org.). **Novos Domínios da História**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012. p. 283-300.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. São Paulo: Papyrus, 1992.

WANG, Irene. Japão finalmente exhibe "Oppenheimer", com alerta de gatilho e desconforto em Hiroshima. **CNN Brasil**, 29 mar. 2024. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/entretenimento/japao-finalmente-exibe-oppenheimer-com-alerta-de-gatilho-e-desconforto-em-hiroshima>. Acesso em: 8 nov. 2025.

ZUBEK, Izadora. Silêncio atômico: política, violência, exceção após Hiroshima e Nagasaki. **Carta Internacional**, v. 10, n. 1, p. 65-82, jan./jun. 2015. Disponível em: <https://cartainternacional.abri.org.br/Carta/article/view/174>. Acesso em: 6 nov. 2025

FILMOGRAFIA

BARBIE. Direção: Greta Gerwig. Roteiro: Greta Gerwig, Noah Baumbach. Produção: Heyday Films, LuckyChap Entertainment, NB/GG Pictures, Mattel. Distribuição: Warner Bros. Pictures. Estados Unidos, 2023 (114 min., colorido).

BAREFOOT Gen. Direção: Mori Masaki. Roteiro: Keiji Nakazawa. Produção: Gen Productions e Madhouse. Japão: Kyodo Eiga Co, 1983 (83 min.).

BLACK rain. Direção: Shōhei Imamura. Roteiro: Shōhei Imamura, Toshirō Ishidō e Masuji Ibuse. Produção: Imamura Productions. Japão: Toei Company, 1989 (123 min.).

DR. STRANGELOVE. Direção: Stanley Kubrick. Roteiro: Stanley Kubrick, Terry Southern e Peter George. Produção: Hawk Films. Reino Unido/EUA: Columbia Pictures, 1964 (95 min.).

DUNKIRK. Direção: Christopher Nolan. Roteiro: Christopher Nolan. Produção: Syncopy, Warner Bros, Dombey Street Productions. Reino Unido/EUA/França/Holanda: Warner Bros. Pictures, 2017 (106 min.).

FAT Man and Little Boy. Direção: Roland Joffé. Roteiro: Roland Joffé e Bruce Robinson. Produção: Paramount Pictures. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1989 (126 min.).

FOLLOWING. Direção: Christopher Nolan. Roteiro: Christopher Nolan. Produção: Next Wave Films. Reino Unido: Momentum Pictures. 1998 (69 min.).

GODZILLA (Gojira). Direção: Inoshirō Honda. Roteiro: Ishirō Honda, Shigueru Kayama e Takeo Murata. Produção: Toho Co. Ltd. Japão: Toho Co. Ltd. 1954 (98min).

HIROSHIMA Mon Amour. Direção: Alain Resnais. Roteiro: Marguerite Duras. Produção: Pathé Entertainment, Como Film, Daiei Studios e Argos Films. França/Japão: Zenith International Films, 1959 (93 min.).

INCEPTION. Direção: Christopher Nolan. Roteiro: Christopher Nolan. Produção: Syncopy, Legendary Pictures, Warner Bros. EUA/Reino Unido: Warner Bros. Pictures, 2010 (148 min.).

MEMENTO. Direção: Christopher Nolan. Roteiro: Christopher Nolan. Produção: Team Todd, Newmarket Capital Group. Estados Unidos: Newmarket Films, 2000 (113 min.).

OPPENHEIMER. Direção: Christopher Nolan. Roteiro: Christopher Nolan. Produção: Universal Picture e Syncopy. Estados Unidos: Universal Pictures, 2023 (180 min.).

THE BEGINNING or the end. Direção: Norman Taurog. Roteiro: Frank Wead e Bob Considine. Produção: MGM Studios. EUA: Loew's Inc. 1947 (112 min).

THE DAY after. Direção: Nicholas Meyer. Roteiro: Edward Hume. Produção: ABC Circle Films. EUA: ABC Motion Pictures, 1983 (126 min.).

TÚMULO dos vagalumes. Direção: Isao Takahata. Roteiro: Isao Takahata e Akiyuki Nosaka. Produção: Studio Ghibli. Japão: Toho Co. Ltda., 1988 (88 min.).

ANEXOS

Anexo 1 - Decupagem de Oppenheimer com cenas selecionadas³⁴

Sequência	Tempo	Descrição das cenas	Personagens envolvidos	Estética/Montagem e outros recursos	Discussões/ Observações
29	00:36:01 - 00:37:50	Em uma sala da universidade, Oppenheimer organiza um sindicato entre cientistas e professores. Lawrence aparece para cancelar o encontro, alegando não poder convidar Robert para o projeto e nem falar sobre ele, por seu envolvimento político em um ambiente repleto de comunistas. Robert concorda em encerrar suas atividades políticas para participar do projeto.	- Robert Oppenheimer - Ernest Lawrence - Lomanitz - Outros cientistas e alunos	A cena inicia e o enquadramento utilizado é um plano geral, onde a câmera registra toda a sala, capturando a movimentação das pessoas simultaneamente (nenhum indivíduo específico é destacado, mas sim o conjunto e seu contexto). Após a chegada de Lawrence, alterna entre os personagens e, em vários momentos, a câmera posiciona-se por trás do ombro de Lawrence, focalizando o rosto de Oppenheimer em plano médio fechado. Esse tipo de enquadramento (<i>over the shoulder</i>) cria sensação de proximidade e enfatiza a tensão e o diálogo entre os dois. A iluminação é natural e difusa, proveniente da luz das janelas.	Reunião sobre sindicalização dos cientistas; tensão sobre temas políticos. Diálogo: Robert: “Eu sei o que o projeto é. Todos sabem da carta de Einstein e Szilard para Roosevelt alertando que os alemães poderiam fazer uma bomba, e eu sei o que significa os nazistas terem uma bomba” Lawrence: “E eu não sei?” Robert: “Não é o seu povo que mandam para os campos, é o meu”
34	00:42:51 -	Em sala de escritório na	- Oppenheimer	A cena abre com plano geral para	Groves: “Como você faria?”

³⁴ As cenas mantidas em branco correspondem a linha temporal do ponto de vista de Oppenheimer, nomeada “Fissão”. As cenas com o fundo cinza correspondem a linha temporal “Fusão”, que acompanha o almirante Lewis Strauss. Por fim, as cenas identificadas de verde correspondem à audiência de segurança de Oppenheimer, em 1954.

	00:47:56	<p>universidade, militares jantam em uma mesa. O General e o tenente entram na sala de Oppenheimer para falar sobre o projeto. Eles explicam que já garantiram toneladas de urânio e procuram alguém para dirigir o projeto, questionando como Oppenheimer abordaria esse desafio. O cientista apresenta o contexto da corrida com os alemães pela bomba nuclear, argumentando que o antissemitismo de Hitler poderia dificultar o avanço alemão, pois muitos cientistas eram judeus. A conversa aborda a ideia da compartimentalização do projeto, uma estratégia para manter informações restritas e impedir vazamentos para alemães e soviéticos, aliados momentâneos dos EUA. Oppenheimer expressa sua preocupação sobre possíveis problemas na eficiência do trabalho, mas entende a necessidade de sigilo. Ele então aceita liderar o projeto e propõe construir uma cidade científica isolada em Los Alamos, onde os cientistas possam trabalhar com segurança e privacidade.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - General Groves - Tenente-coronel Nichols - Outros cientistas e militares na mesa 	<p>situar espaço, personagens durante a refeição. Na sala, alterna para planos médios e close-ups conforme as falas se tornam individuais ou ganham destaque. A câmera utiliza close-ups do ombro para cima, alternando entre os rostos dos interlocutores conforme tomam a palavra. Enquanto o diálogo se desenrola, a montagem intercala cenas que mostram rapidamente a construção do laboratório em Los Alamos. Nesses trechos, são utilizados planos gerais abertos para mostrar trabalhadores, terrenos e estruturas em contexto. A música vai ficando mais intensa conforme o plano se desenvolve.</p>	<p>Robert: “Está falando de transformar teoria em um sistema de armas prático antes dos nazistas. Groves: “Que começaram há 12 meses” Robert: “Dezoito” Groves: “Como pode saber disso?” Robert: “A pesquisa de nêutrons rápidos levou seis, o homem que puseram no comando já parte daí. Werner Heisenberg”</p> <p>Robert: “Deixe o Laboratório de Radiação, em Berkeley, com o Lawrence. O Metalúrgico em Chicago, com o Szilard. Refino em larga escala, onde mesmo?” Groves: “Tennessee e Hanford” Robert: “O poderio industrial e inovação científica da América ligados por uma ferrovia. Voltados para um objetivo. Um ponto no espaço e no tempo. E tudo isso aqui, em um laboratório secreto no meio do nada, seguro, auto suficiente, equipado e com moradia. Mantenha todos lá até acabar. Precisa ter escola, lojas, uma igreja, se não trouxermos as famílias não traremos os melhores. Se quiser segurança, construa uma cidade, e rápido.”</p>
--	----------	--	--	---	---

		Groves aprova a sugestão e a reunião marca o início da estruturação do projeto e do envolvimento direto de Oppenheimer.			
35	00:47:56 - 00:49:37	Oppenheimer tenta convencer seus amigos cientistas, explicando muito pouco do projeto. São várias cenas diferentes, em grupos e reuniões separadas, e cada cientista levanta diferentes questões, sobre a família, o projeto, a duração, a importância...	- Oppenheimer - General Groves - Múltiplos cientistas e físicos conhecidos de Oppenheimer	A sequência é construída por meio de uma montagem fragmentada e rítmica: a cena alterna rapidamente entre diversos pequenos encontros, grupos e espaços distintos. Cada fragmento mostra Oppenheimer dialogando com diferentes cientistas. A edição utiliza cortes sequenciais e constantes mudanças de local e personagens para dar a sensação de simultaneidade e urgência: é como se várias conversas acontecessem ao mesmo tempo ou em rápida sucessão	Edward Condon (cientista): “Por que você acha que eu faria isso?” Groves: “Por quê? Talvez porque seja a coisa mais importante que vai acontecer na história do mundo! Que tal isso?”
38	00:50:26 - 00:52:31	Oppenheimer explica o planejamento a Isidor Rabi em uma sala de Los Alamos. Ele responde que não virá para a cidade, mas Robert o convence. Robert circula pela cidade com seu visual clássico, chapéu e cachimbo	- Oppenheimer - Isidor Rabi	Oppenheimer fala de pé, enquanto seu amigo está sentado, assim, a câmera se posiciona atrás da cabeça de Rabi, mostrando Oppenheimer falando de cima para baixo. Esse enquadramento enfatiza que Oppenheimer, além de conduzir a conversa, exerce pressão e autoridade, ao mesmo tempo em que transmite a hesitação de Rabi. A música vai aumentando progressivamente e ficando mais	Discussão ética sobre o uso da bomba, divisão dos laboratórios. Rabi: “Quando se lança uma bomba, ela não cai só em quem merece. Não quero que o ápice de 300 anos de Física seja uma arma de destruição em massa” Oppenheimer: “Izzy. Eu não sei se somos confiáveis com uma arma dessa. Mas eu sei que os nazistas não são. Não temos escolha”

				dramática. Música: Manhatan Project	
64	1:30:27 - 1:33:52	<p>Oppenheimer, na audiência, é questionado se supervisionava o projeto Super em Los Alamos, e o interrogador sugere que depois da guerra Oppenheimer negou a viabilidade da bomba de hidrogênio. O cientista responde que ele apontou as dificuldades técnicas.</p> <p>A próxima cena vai para o passado, na dita reunião da AEC, quando discutem a bomba H. Lá, discutem o desenvolvimento de novas armas nucleares e a continuação da corrida armamentista no período pós-Segunda Guerra Mundial</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Oppenheimer - Lewis Strauss - Oppenheimer - Isidor Rabi - Ernest Lawrence - Outros membros da AEC - Borden 	<p>A cena acontece em uma reunião de comitê onde Oppenheimer permanece de pé enquanto os outros, incluindo Strauss, estão sentados. A transição para cor (em contraste com o preto e branco das cenas anteriores de Strauss) sinaliza que a perspectiva narrativa agora está centrada em Oppenheimer. A câmera alterna entre sua posição isolada e o ponto de vista dele da mesa e dos membros do comitê, enquanto a música discreta reforça a tensão inicial.</p> <p>Quando Borden menciona o futuro das armas nucleares, a montagem muda de forma drástica. Alucinações visuais de Oppenheimer tomam a cena: um mapa coberto de pontos de alvo nuclear, foguetes ascendendo, mísseis disparando, fumaça. A câmera alterna abruptamente entre essas imagens apocalípticas e a realidade da sala. Simultaneamente, a música cresce e um som rítmico de pés batendo no assoalho de madeira intensifica-se progressivamente</p>	<p>Rabi: Uma bomba H é mil vezes mais potente que uma bomba A. Seus alvos teriam que ser as maiores cidades. É uma arma de genocídio em massa.</p> <p>Strauss: Izzy, faça uns círculos nesse lado do mapa onde eles nos atacariam, começando com Nova York e Washington.</p> <p>Cientista: É uma arma de ataque sem valor defensivo</p> <p>Strauss: Dissuasão</p> <p>Homem não identificado: Dissuasão? Precisamos mesmo de mais dissuasão do que o nosso arsenal atômico?</p> <p>Rabi: Não. Você se afoga em 3 metros de água ou em 3000, qual é a diferença? Já podemos afogar a Rússia. Eles sabem.</p> <p>Cientista: Agora eles podem nos afogar</p> <p>[...]</p> <p>Lawrence: Uma bomba de hidrogênio pode funcionar Oppie, você sabe.</p> <p>Oppenheimer: Não deveríamos dedicar todos os recursos a isso.</p> <p>Strauss: Então, como Truman tranquilizaria o povo americano?</p> <p>Oppenheimer: Limitando a propagação de armas atômicas</p>

					<p>por meio de um controle Internacional de Energia Nuclear.</p> <p>Strauss: Está falando de um governo mundial?</p> <p>Oppenheimer: As Nações Unidas, como Roosevelt pretendia.</p> <p>Strauss: O mundo mudou, não é mais o fascismo, é o comunismo que ameaça a nossa sobrevivência.</p> <p>Oppenheimer: Lewis, você compreende que se construirmos uma bomba H, os russos não terão opção a não ser construir a deles?</p>
67	1:34:33- 1:36:06	<p>A cavalo em Los Alamos, Robert encontra um panfleto escrito “Discussão: o impacto do artefato na civilização, domingo às 11h”</p> <p>Ele vai ao encontro, e cientistas estão discutindo sobre a necessidade de lançamento da bomba, visto que Hitler já se matou e a Alemanha se rendeu na guerra. Há várias pessoas na plateia, conversando, e Lilli Hornig discursa a frente.</p>	<p>- Oppenheimer</p> <p>- Lilli Hornig</p> <p>- Vários cientistas não identificados</p>	<p>A cena abre com um plano sobre o ombro (<i>over the shoulder</i>), onde vemos a nuca e parte do ombro de Oppenheimer em primeiro plano, levemente desfocado, enquanto a sala fica em foco ao fundo. Este enquadramento estabelece claramente a perspectiva de Oppenheimer: o espectador vê a cena através dele, testemunhando o que ele está observando. Lilli está ao centro da sala, de pé e centralizando a atenção, enquanto os cientistas estão sentados observando-a. A câmera se aproxima suavemente para frente, conforme Oppenheimer avança e a cena se desenrola. A montagem alterna entre closes em</p>	<p>Voz: Depois que Hitler explodiu os miolos naquele bunker, acho que não é necessário ver essa bomba em nenhum lugar fora do local de teste</p> <p>Lilli: Devemos, ao menos, parar e avaliar se os meios ainda justificam os fins, porque... Alemanha está prestes a se render, o inimigo não é mais a maior ameaça para a humanidade, o nosso trabalho que é.</p> <p>Oppenheimer: Hitler está morto, é verdade. Mas os japoneses persistem.</p> <p>Lilli: A derrota deles parece garantida.</p> <p>Oppenheimer: Não para o soldado que se prepara para lutar.</p>

				<p>Oppenheimer, Hornig, e os rostos dos cientistas. O contraste entre o primeiro plano escurecido (costas de Oppenheimer) e o fundo bem iluminado cria profundidade visual e direciona o foco para o interior da sala. A paleta é neutra, com tons cinzentos e brancos.</p>	<p>Podemos acabar com essa guerra. Homem: Mas como justificamos o uso dessa arma em seres humanos? Oppenheimer: Somos teóricos, certo? Nós imaginamos um futuro e o que vemos é assustador. Eles não terão medo enquanto não compreenderem, e só vão compreender depois de usarem. Quando o mundo souber do terrível segredo de Los Alamos, nosso trabalho vai garantir uma paz que a humanidade nunca viu. Uma paz baseada no tipo de cooperação internacional que Roosevelt vislumbrava. (palmas)</p>
71	1:37:56 - 1:39:30	<p>Mais testes são realizados e a construção da bomba segue. Groves e Oppenheimer vão à uma reunião com o secretário da Guerra em Washington, discutir o lançamento da bomba. Ao chegar no local, Oppenheimer é abordado por Leo Szilard e David Hill, ambos cientistas que trabalham no projeto. Szilard faz um apelo emocional e urgente para que Oppenheimer se posicione contra o lançamento da bomba durante a reunião com o</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Oppenheimer - Groves - outros cientistas - Szilard - David Hill 	<p>Quando Oppenheimer chega a Washington e é abordado por Szilard e Hill no corredor, a montagem muda de ritmo. A câmera alterna entre planos médios dos dois personagens em conversa, com uso do plano sobre o ombro. Quando Hill mostra a petição, o plano enquadra os três cientistas. Também há planos da porta distante, capturando o olhar apreensivo de Oppenheimer na direção dela. Esses cortes para a porta funcionam como manifestação visual de sua ansiedade.</p>	<p>Szilard: Se não agirmos agora, eles usarão isso contra o Japão. Marcamos uma reunião com Truman, mas alguém cancelou. Sua reunião é com o secretário de guerra. Oppenheimer: Estamos construindo, mas não significa que poderemos decidir como usar Szilard: A História irá nos julgar, Robert. Em Chicago, nós fizemos uma petição Oppenheimer: Eu não vou participar disso. Conte-me suas preocupações e eu direi à eles. Szilard: Minhas preocupações? A</p>

		secretário de guerra. Ele entrega uma petição assinada por cientistas que se opõem ao uso da bomba, argumentando sobre as consequências morais e históricas dessa decisão. Oppenheimer derruba o papel da petição e nega sua participação.			Alemanha foi derrotada, o Japão não resistirá sozinho. Oppenheimer: Como você sabe? Você nos envolveu nisso. Você e Einstein escreveram para Roosevelt dizendo que podíamos construir uma bomba Szilard: Contra a Alemanha Oppenheimer: Não é assim que a indústria bélica funciona, Szilard
72	1:39:28 - 1:43:06	A reunião delibera sobre a escolha dos alvos para o bombardeio atômico. Oppenheimer descreve o poder destrutivo da bomba, confirmando que nenhum alvo militar puro justifica seu uso. Surge a sugestão de avisar o Japão previamente, mas é descartada pela possibilidade de fracasso técnico ou contra ataque. Groves conclui que haverá duas demonstrações sequenciais de poder através da destruição real de cidades. A decisão é justificada sob o argumento de que a bomba salvará vidas americanas ao evitar uma invasão terrestre do Japão. Oppenheimer adverte que usar a bomba sem informar os soviéticos será percebido como ameaça, desencadeando uma	- Oppenheimer - Groves - Secretário Stimson - Lawrence - Oficiais militares e assessores do Secretário de Guerra - Outros cientistas envolvidos no projeto	A cena utiliza uma estratégia de montagem que circula visualmente pela sala, acompanhando o fluxo da discussão. A câmera alterna entre closes médios de cada participante conforme fala. Esse padrão de cortes rápidos entre interlocutores segue a cadência do diálogo, permitindo que o espectador acompanhe tanto as falas quanto as reações faciais de quem ouve. Periodicamente, a câmera se afasta em um plano geral, mostrando a disposição da sala em roda, com alguns personagens sentados em poltronas vermelhas, e outros de pé. Esses planos abertos rompem a intensidade dos closes, oferecendo contexto e mostrando como o espaço físico reflete o poder e a autoridade naquela decisão.	Secretário Stimson: O bombardeio em Tóquio matou 100 mil pessoas, principalmente civis. Me preocupo com uma América onde fazemos essas coisas e ninguém protesta Militar: Pearl Harbor e 3 anos de combate brutal no Pacífico nos deram margem de manobra junto ao povo americano Secretário Stimson: O suficiente para usar uma bomba atômica? [...] Oppenheimer: Por favor, não subestimem o impacto psicológico de uma explosão atômica. Uma coluna de fogo de 3.000 m. O efeito mortal dos nêutrons em um raio de 1,5 km. De um único dispositivo, lançado de um discreto b-29, a bomba atômica será... uma terrível revelação do poder divino Militar: Se for verdade, seria

		<p>corrida armamentista. Porém, surge o dilema: enquanto alguns acreditam que sigilo impedirá os soviéticos de desenvolver sua própria bomba, outros alertam que a tecnologia soviética é apenas questão de tempo. Lawrence propõe que o programa atômico continue com força total após a guerra, consolidando a supremacia americana. Oppenheimer, reconhecendo dissensão entre os cientistas, sugere ouvir outras vozes, mas Groves o corta severamente, denunciando que o projeto foi "atacado desde o começo" por cientistas de "lealdade incerta" e anuncia planos para tirá-los do programa após a guerra. Stimson propõe informar Stalin na conferência de Potsdam em julho, após o teste efetivo da bomba.</p>			<p>definitivo, a Segunda Guerra Mundial acabaria. Nossos rapazes voltariam Secretário Stimson: Alvos militares? Oppenheimer: Nenhum grande o suficiente Homem 3: Talvez uma fábrica de armamentos com uma vila operária próxima Cientista: Nós emitiríamos uma vida para minimizar perdas civis Militar 2: Eles viriam com tudo contra nós, e eu estaria naquele avião Homem 2: Mas se anunciarmos e ela não detonar, perderemos qualquer chance de uma rendição japonesa Lawrence: Não há como demonstrarmos uma bomba ao Japão para provocar a rendição? Groves: Pretendemos demonstrar da maneira mais inequívoca. Duas vezes. Uma vez para mostrar o poder da bomba, e a segunda para mostrar que podemos continuar até a rendição Secretário Stimson: Temos uma lista de 12 cidades para escolher... desculpe, são 11. Tirei Kyoto da lista por sua relevância cultural para o povo japonês, e eu passei minha lua de mel lá, é uma</p>
--	--	--	--	--	---

					<p>cidade magnífica. Vou simplificar para os senhores, segundo informações recebidas, que não posso revelar, o povo japonês não se renderá sobre nenhuma circunstância, a menos que haja uma invasão bem sucedida e total do país. Muitas vidas serão perdidas, americanas e japonesas. O uso da bomba atômica nas cidades japonesas salvará vidas [...]</p> <p>Oppenheimer: Se usarmos a bomba sem informar os aliados, vamos ver como uma ameaça. Estaremos em uma corrida armamentista.</p>
81	1:52:58 - 1:58:05	<p>Cientistas preparam sua proteção, colocam óculos de solda, usam protetor solar, posicionam colchões para deitarem e não olharem a luz diretamente. Na sala do detonador, Oppenheimer e os demais cientistas estão tensos. A contagem regressiva é anunciada pelos megafones e segue o último segundo. A bomba é detonada. Primeiro, há uma explosão visual sem som, uma luz intensa e avassaladora preenche a tela, seguida de um silêncio absoluto. Após alguns segundos, o som chega,</p>	<p>- Oppenheimer - Groves - Todos os principais cientistas envolvidos no projeto Manhattan</p>	<p>A montagem é fragmentada e contemplativa. Alterna imagens das diferentes bases de observação, a torre no escuro, relógios marcando tempo, equipamentos sendo verificados, mãos tremendo e olhares presos em ansiedade. A trilha sonora inicial é tensa, um ritmo de pulsação que evoca a passagem lenta do tempo. A contagem para o lançamento se dá por meio de megafones e do relógio do detonador. No lançamento, observa-se o uso do silêncio e do som retardado; a explosão ocorre em slow motion; a fotografia</p>	<p>Ocorre o Teste Trinity</p>

		rompendo o vazio com um estrondo.		torna-se saturada em tons alaranjados e brancos; observam-se planos fechados no rosto de Oppenheimer; nota-se a ausência de trilha musical até o retorno abrupto do som; contraste entre a calma e a violência sonora; montagem fragmentada. Foco no rosto dos cientistas que observam. Oppenheimer ajusta sua visão, e o foco vai aos seus olhos.	
88	2:04:40 - 2:09:00	Oppenheimer é ovacionado e discursa em um auditório lotado em Los Alamos, diante da equipe de cientistas e familiares, logo após o lançamento das bombas. Ele começa exaltando o feito, dizendo que os japoneses “não se renderam após a primeira” e é aplaudido com entusiasmo. À medida que fala, o som ambiente começa a distorcer, e o clima muda: os aplausos tornam-se abafados, o chão treme. Oppenheimer vê flashes de luz, pessoas queimadas, uma mulher gritando: alucinações visuais e sonoras tomam a cena. A multidão vibra, mas ele parece desconectado, tomado pelo horror.	- Oppenheimer - Kitty - multidão	A transição das cenas ocorre de forma contínua, por meio das palmas, na qual a multidão entoia chamando por “Oppie! Oppie!”. Uso de som distorcido, gritos abafados e ruídos metálicos, alternância de luz branca intensa e silêncio súbito; plano fechado no rosto de Oppenheimer; sobreposição de imagens de corpos queimados e chão carbonizado; câmera tremida e desfoque para marcar o colapso perceptivo. O som do pé batendo no assoalho de madeira constrói um clima de tensão na cena.	Discurso de Oppenheimer em Los Alamos Oppenheimer: O mundo vai se lembrar desse dia (aplausos). É muito cedo para determinar quais são os resultados do bombardeio, mas aposto que os japoneses não gostaram (multidão levanta e aplaude). Tenho muito orgulho, muito orgulho do que vocês realizaram. Queria ter podido usá-la contra os alemães.

89	2:09:00 - 2:12:48	Oppenheimer é recebido pelo presidente Harry S. Truman na Casa Branca. A conversa inicia de forma protocolar, mas logo torna-se tensa. Oppenheimer, visivelmente abalado, expressa sua angústia dizendo que sente ter “as mãos sujas de sangue”. Truman, em tom sarcástico, lhe oferece um lenço e responde que o verdadeiro responsável é ele próprio, “aquele que mandou jogar as bombas”. Ao final, irritado, Truman pede que Oppenheimer seja retirado da sala, dizendo que não quer ver “aquele chorão” novamente.	- Oppenheimer - Truman - Assessor do presidente	Enfoque nos personagens enquanto falam. Truman é visível numa posição mais alta, e ao fundo de seu enquadramento é possível ver o gabinete presidencial, com bandeiras, com bandeiras, cortinas, quadro e janelas. Ao fundo de Oppenheimer, há apenas uma parede. Conforme o diálogo tensiona, a câmera aproxima o rosto dos personagens. É audível o som de batidas do relógio, e um leve eco. Música toca baixinho ao fundo. A montagem lenta, sem cortes abruptos, marcando o desconforto crescente. Câmera fixa e enquadramentos frontais.	Truman: Qual é a sensação de ser o homem mais famoso do mundo? O senhor ajudou a salvar a vida de muitos americanos. O que fizemos em Hiroshima foi... Oppenheimer: e Nagasaki Truman: Obviamente. Sua invenção vai trazer nossos rapazes para casa Oppenheimer: Bom, ela não foi uma invenção minha Truman: Era o senhor na capa da Time. Jim me disse que está preocupado com uma corrida armamentista com os soviéticos Oppenheimer: Sim... bem, é que agora temos a oportunidade de garantir cooperação internacional em relação a Energia Atômica e eu estou preocupado... Truman: Sabe quando os soviéticos vão ter a bomba? Oppenheimer: Acho que eu não poderia dar... Truman: Nunca. Nunca Oppenheimer: Senhor presidente, os russos têm bons físicos e recursos abundantes Truman: abundantes? Oppenheimer: Sim Truman: Acho que não Oppenheimer: Não, eles vão usar tudo o que tem e... [...]
----	----------------------	---	---	--	---

					Stimson: Doutor Oppenheimer, se o que diz sobre os soviéticos é verdade, nós temos que ampliar Los Álamos, não fechar Oppenheimer: Senhor presidente, eu sinto que tenho sangue nas mãos
93	2:17:07 - 2:17:51	Oppenheimer vai a uma palestra que discute consequências do bombardeio atômico e apresenta imagens	- Oppenheimer - Palestrante e público não identificados	Nesta cena, o enfoque está na plateia, e a câmera se movimenta até chegar em Oppenheimer, sentado no auditório. É uma sala escura e não vemos o que é exibido, apenas um close em suas expressões enquanto escuta e observa.	Palestrante: Esta foi tirada 31 dias após o bombardeio. Virtualmente, todos na rua, num raio de 1,5km, ficaram instantânea e gravemente queimados. Os japoneses falam de pessoas que usavam roupas listradas, e que tiveram queimaduras em listras. Muitos acharam que tiveram sorte, pois conseguiram sair da casa em ruínas só com ferimentos leves. Mas acabaram morrendo também. Morreram dias, ou semanas depois, devido à grande quantidade de radiação emitida no momento da explosão
103	2:29:38 - 2:32:06	Em uma sala administrativa durante audiência da Comissão de Energia Atômica, William Borden lê uma carta formal e acusatória contra Oppenheimer. A carta o descreve como agente ou simpatizante da União Soviética, alegando que sua lealdade foi comprometida por suas associações políticas	- Oppenheimer - Advogado - Conselho - Roger Robb - William Borden	Enquanto a carta é lida, o enquadramento está em Oppenheimer, com a mão no rosto, ele fecha os olhos, frustrado. Cortes de cena entre as expressões do protagonista, Borden realizando sua leitura, os membros do conselho e o advogado ouvindo. A câmera foca as mãos de uma pessoa	Borden: Caro senhor Hoover, o objetivo desta carta é dar a minha opinião com base em anos de estudo das provas sigilosas disponíveis de que, muito provavelmente, J Robert Oppenheimer é agente da União Soviética. As seguintes conclusões são justificadas. Primeiro, entre 1929 e 1942,

		passadas, e que ainda atua sob influência soviética no período presente		registrando cada palavra nos autos da reunião: seus dedos digitando mecanicamente, transformando acusações em documentação permanente. O som predominante é apenas a voz monótona de Borden lendo fatos, datas, conexões políticas.	muito provavelmente, J. Robert Oppenheimer era um comunista tão inflexível que forneceu informações aos soviéticos. Segundo, muito provavelmente, desde então, ele atuou como um agente de espionagem. Terceiro, muito provavelmente, desde então, ele atua sobre uma diretiva soviética para influenciar a política militar dos EUA, de Energia Atômica, inteligência e política diplomática
116	2:43:33 - 2:43:39	Strauss fala sobre Oppenheimer	- Strauss - Assessor do Senado	Close na figura de Strauss, que fala exaltado e se expressa corporalmente. A câmera oscila entre sua fala e as reações de seu assessor, que escuta.	Strauss: Ele queria possuir a bomba atômica. Queria ser o homem que sacudiu a terra. Ele fala em colocar o gênio nuclear de volta na lâmpada... Pois eu vim dizer que conheço J. Robert Oppenheimer e se pudesse fazer tudo de novo, ele faria do mesmo jeito. Sabia que ele nunca disse que se arrepende de Hiroshima? Ele faria tudo de novo. Por que? Porque isso fez dele o homem mais importante que já existiu
117	2:43:39 - 2:45:05	Roger Robb interroga Oppenheimer a respeito de sua reação após o lançamento das bombas de Hiroshima e Nagasaki, e suas ressalvas morais sobre a fabricação da bomba de hidrogênio	- Oppenheimer - Roger Robb - Membros da mesa - Advogado	O enquadramento é da cintura para cima, capturando o torso, ombros, pescoço e rosto de Oppenheimer, um plano médio que o torna visualmente vulnerável e exposto. A câmera oscila entre Roger e Oppenheimer,	Oppenheimer: Bem, nós usamos livremente a bomba atômica... Roger: Mas o senhor ajudou a selecionar o alvo para lançar a bomba atômica no Japão, certo? Oppenheimer: Sim Roger: Então, já sabia que ao

				<p>alternando constantemente a perspectiva visual. O cientista está sentado na ponta da mesa, isolado e pequeno no espaço, a iluminação é dura e direta de cima, criando sombras profundas sob os olhos de Oppenheimer. É acentuado seu cansaço extremo e desgaste psicológico.</p>	<p>lançar a bomba no alvo que o senhor selecionou, milhares de civis seriam mortos ou feridos, correto? Oppenheimer: Sim, não a quantidade que acabou... Roger: E quantos foram mortos ou feridos? Oppenheimer: 70 mil Roger: 70 mil em Hiroshima e... Oppenheimer: 110 mil em ambas Roger: No dia de cada bombardeio? Oppenheimer: Sim Roger: E nas semanas e anos seguintes? Oppenheimer: Foi estimado entre 50 e 100 mil Roger: 220 mil mortos pelo menos? Oppenheimer: Sim Roger: Algum escrúpulo em relação a isso? Oppenheimer: Terríveis Roger: Ainda assim, o senhor disse que o ataque a Hiroshima foi bem sucedido Oppenheimer: Tecnicamente bem sucedido Roger: Ah! Foi tecnicamente bem sucedido Oppenheimer: Também dizem que ajudou a acabar com a guerra</p>
120	2:47:04 -	Strauss aguarda a deliberação	- Strauss	Continua a última cena de Strauss,	Eu dei exatamente o que ele

	2:47:40	do senado	- Assessor do Senado	ele segue sua fala anterior, e a montagem é a mesma	queria. Ser lembrado por Trinity, não por Hiroshima, não por Nagasaki. Ele deveria agradecer a mim.
125	2:51:17 - 2:54:09	Volta a cena de quando Robert conversa com Einstein, assim que conhece Strauss. Nessa cena, revela-se o que foi dito no diálogo entre os dois, que havia sido observado anteriormente sob a perspectiva de Strauss na outra linha narrativa. Os dois discutem sobre as consequências da criação de Oppenheimer.	- Robert Oppenheimer - Albert Einstein	Enquanto os dois conversam ao ar livre, a câmera foca alternadamente nos rostos de ambos. A fala de Oppenheimer é intercalada com cenas catastróficas, mostrando ogivas nucleares e a Terra pegando fogo. A cena finaliza com um close extremo no rosto do protagonista, seus olhos fixos em um ponto distante. Ele fecha os olhos e tudo fica preto. O filme encerra	Oppenheimer: Albert. Quando vim procurá-lo com aqueles cálculos, achávamos que poderíamos iniciar uma reação que destruiria o mundo inteiro Einstein: Eu me lembro bem. E daí? Oppenheimer: Acho que conseguimos.