



Doi: 10.4025/7cih.pphuem.1396

## CONSIDERAÇÕES SOBRE O CINEMA E A ANÁLISE FÍLMICA NO CAMPO DA HISTÓRIA

Rebecca Caroline Moraes da Silva  
(Universidade Estadual de Londrina)

**Resumo.** O historiador tem uma grande gama de fontes passíveis de serem analisadas. Por muito tempo os filmes ficaram de fora desta categoria, pois não eram considerados à altura dos documentos históricos (oficiais, positivados). Com a abertura da História para novos olhares, por meio da revolução documental, os filmes puderam entrar no arsenal de fontes históricas dos historiadores, podendo ser chamado, conforme a proposta de Jacques Le Goff (1996), monumentalizador do passado. A partir de uma revisão bibliográfica, que passa pelas ideias de Marc Ferro (1975; 2010) a Marcos Napolitano (2011), estudiosos emblemáticos dessa área, este trabalho objetiva abordar a utilização dos filmes como documentos históricos, os entraves de sua alocação como fonte dos historiadores, levando em conta, também, alguns aspectos da análise fílmica. Também é observado o caráter educativo deste tipo de fonte, como formador de conhecimentos de base, o que influencia diretamente na maneira de lidar com sua análise historiográfica. Ou seja, ao proceder uma análise fílmica, o historiador deve atentar-se a o que a historiografia diz sobre o passado e como determinado filme diz isto, para, assim, verificar o que o espectador comum absorve desta fonte, pois ela funciona, intencionalmente ou não, como formadora de conhecimento histórico. Por fim, conforme sugere o autor Pierre Sorlin (*apud* NAPOLITANO), uma análise fílmica no campo da História deve observar como o filme representa determinada sociedade, com suas hierarquias e conflitos, e também qual o apelo ao espectador, ou seja, qual reação o filme provoca em que o vê.

**Palavras-chave:** Cinema; fontes históricas; análise fílmica.

Os pioneiros dos estudos da estética do cinema costumavam reivindicar incessantemente que ele fosse uma linguagem original e com completa autonomia como forma de expressão. Desta forma, o cinema se criou e recriou para atender a essas demandas e chegou à complexa gama de materiais que hoje envolvem sua composição.

Por muito tempo os filmes ficaram à margem da pesquisa histórica porque os historiadores não os consideravam fontes verídicas, ou seja, eles não eram espelhos do real, mas sim imagens manipuláveis. Não

eram considerados à altura dos documentos históricos como as leis e tratados, ou seja, documentos escritos e oficiais. Apesar de por muito tempo ter sido renegado pelos historiadores, por não ter acompanhado a tradição metodológica da historiografia, o filme, enquanto produção humana, pode ser tratado como documento histórico e, tendo isto em vista, foi inserido no arsenal de fontes que o historiador pode analisar. Kornis (1992) lembra que foi na abertura da História para novos olhares que o filme entrou como “fonte preciosa para a compreensão dos comportamentos, das visões de mundo, dos valores, das identidades e das ideologias de uma sociedade ou de um momento histórico” (KORNIS, 1992, p. 239).

A revolução documental, o surgimento do computador e a possibilidade de novas abordagens historiográficas chegaram de fato no século XX e é interessante pensar que a monumentalização dos documentos, como propõe Le Goff (1996), também pode ser aplicada aos filmes. Como diz este autor, os monumentos têm uma característica intrínseca de se perpetuarem no tempo voluntária ou involuntariamente, elaborando inconscientemente uma roupagem de sua sociedade em determinado tempo. Seguindo a ideia de Paul Zumthor (*apud* LE GOFF, 1996), em relação aos monumentos linguísticos, os filmes são monumentos pois possuem caráter de edificação em ambos os sentidos - aprimoramento moral e construção de um edifício -, o primeiro porque cada amostra da sétima arte traz em sua complexa composição elementos que fazem com que o espectador se identifique com as personagens e condutas morais apresentadas, e o segundo em sentido alegórico, ou seja, construção de um edifício sólido e firme, para que permaneça por muito tempo em pé e venha a ser conhecido por muitas pessoas.

Nos filmes históricos essa essência de documento/monumento se amplifica pelo grande número de pessoas que assistem a eles; assim, o que um filme diz de um determinado momento histórico pode muitas vezes se tornar a verdade histórica, as pessoas podem creditar ao filme suas referências históricas, desconsiderando as construções e metáforas nele presentes. Estas interpretações podem ser agravadas nos casos em que, por interesses pessoais do poder que se utiliza deste meio, há distorção proposital dos fatos, na má intenção de se passar como verdade. Nesses casos, cabe ao historiador

analisar e, se for o caso, desmistificar. Os documentos/monumentos apontados por Le Goff (1996), conceito que também se aplica aos filmes, não são meros vestígios aleatórios do passado: são produtos de uma sociedade, fabricados de acordo com as relações de poder existentes na época, produzindo uma montagem da história, que pode ser consciente ou inconsciente.

"O cinema é um dos mais poderosos instrumentos contemporâneos de monumentalização do passado, na medida em que pode fazer dele um espetáculo em si mesmo, com eventos, personagens, processos encenados de maneira valorativa, laudatória e melodramática" (NAPOLITANO, 2011, p. 276).

Jacques Le Goff (1996), ao tratar da veracidade dos documentos/ monumentos, afirma que não há um documento-verdade, pois há a intervenção do historiador escolhendo um documento frente a outros, tendo seu valor atribuído pelo profissional; esse, por sua vez, só é escolhido por ter uma posição na sociedade de sua produção e nas que o perpetuaram – o que é ainda menos neutro que a intervenção do historiador. Ou seja, todos os documentos são ao mesmo tempo verdadeiros e falsos: primeiro porque de fato é um artefato cultural de determinada sociedade e segundo porque os monumentos são nada menos que roupagens dessa época. Levando em consideração a proposição de Le Goff (1996), de que o documento é ao mesmo tempo verdadeiro e falso, é necessário desconstruí-lo para analisar as condições de produção do mesmo; deve-se mostrar, segundo o autor, em que medida ele está sendo utilizado como instrumento de um poder. "Normalmente, o processo de monumentalização visa diluir as tensões, polêmicas e incertezas que cercam determinado momento histórico, legando uma memória para as gerações posteriores carregadas de modelos de ação" (NAPOLITANO, 2011, p. 276).

Ferro (1975) considera que a imagem sonora teve dificuldades em ser aceita como documento por sua complexidade, por ter vários elementos de composição que dizem muito sobre o que o produtor e o diretor quiseram transmitir, como em gestos ou olhares prolongados. A imagem desafia o historiador a interpretar também outros domínios que não o da escrita e que demandam maior sensibilidade do pesquisador, como a sonoridade dos filmes e o comportamento representado pelos atores. De um filme pode ser extraído

muita coisa que vai além do que está escrito no roteiro. Segundo Ferro (1975), podemos extrair o que o filme testemunha, que realidade ele representa – concordância ou não com a ideologia representada, propaganda, denúncia, comoção pública, entretenimento – e a função do historiador é a de encontrar “o não-visível através do visível” (FERRO, 1975, p. 6). Por isso, em análise posterior, Ferro (2010) considera os filmes e o cinema em geral como agentes da História, pois criou-se uma ideia de construção de filmes de fins documentários, utilizando memória, testemunhos entre outras fontes, o que servia para elaborar uma contra-história, ou seja, uma análise histórica independente da História oficial, também contribuindo para uma formação de uma consciência crítica em seus espectadores – que agora passam a questionar mais o que veem sobre determinado assunto.

Os filmes que tratam a respeito de um tema do passado são chamados por Rosenstone (2010) de “filmes históricos”, mas apenas os que apresentam temáticas já reconhecidas no campo da História, portanto não inclui os filmes que tratam da História do Tempo Presente. Pierre Sorlin também utiliza essa denominação, porém acrescenta que os filmes históricos estão dentro da área de ficção, encenando o passado, mas com os olhos no presente (cf. NAPOLITANO, 2011, pp. 245-246). ‘Olhos no presente’ pois o filme é um artefato cultural construído de acordo com as demandas da atualidade e pode, por isso, responder questões do presente; conforme Ferro (2010), a imagem que é captada pode fornecer mais informações sobre quem a captou do que de fato sobre o que ela representa.

Rosenstone (2010) considera que os filmes históricos são semelhantes à escrita do historiador e, pode-se acrescentar, também semelhantes aos documentos/monumentos propostos por Le Goff (1996), pois todos representam o passado, mas sem ser a verdade. Ele diz:

“É claro, aquele [o mundo representado na tela do cinema] não é um mundo real, mas, de qualquer forma, também não é real o outro mundo histórico evocado nos livros didáticos que aturamos durante os anos de escola e universidade [...]. Consideramos isso história, mas não nos esqueçamos de que são apenas palavras em uma página, palavras que foram parar lá por causa de certas regras para encontrar evidências, produzir mais palavras de nossa própria autoria e aceitar a noção de que elas nos dizem algo sobre o que é importante no terreno extinto do passado” (ROSENSTONE, 2010, p. 14).

Ao mesmo tempo, Rosentone (2010) defende que a historiografia deve estar com os olhos voltados a esse cinema histórico, pois este chega a muitas casas pela televisão. Em nossa cultura atualmente, o audiovisual é muito valorizado e os filmes estão em todas as programações das redes televisivas e também acessíveis por meio da internet. Além disso, o autor lembra que “os filmes históricos, mesmo quando sabemos que são representações fantasiosas ou ideológicas, afetam a maneira como vemos o passado” (ROSENSTONE, 2010, p. 18). Sorlin (apud NAPOLITANO, 2011) destaca que o filme histórico carrega consigo a cultura histórica de uma sociedade, de modo que, quando é veiculado nos cinemas e também pela televisão, dissemina essa cultura.

Na mesma toada, Kornis (1992) enuncia que Marc Ferro também caminha neste sentido, pois, como Ferro considera o filme como um agente da história, sua representação pode servir “à doutrinação ou à glorificação [...] pode ser também um agente de conscientização” (KORNIS, 1992, p. 244), ou seja, possui um caráter de testemunha involuntária de um momento histórico. Cláudio Aguiar Almeida (apud NAPOLITANO, 2011) também dá suporte a esse discurso, dizendo que, independentemente da qualidade estética de um filme ou de seu reconhecimento por estes valores, o público pode identificá-lo como uma ‘verdade histórica’. No mesmo sentido, Pierre Sorlin propõe que os filmes históricos são formas diferentes de “saber histórico de base”, que não são criados por eles, mas sim reproduzidos e reforçados (cf. NAPOLITANO, p. 246).

Ferro (2010) pontua que alguns cineastas estão realmente preocupados com a verossimilhança entre seu filme e a História; muitos buscam historiadores para elaborar uma pesquisa, outros preferem eles mesmos ir até os arquivos e realizá-la. A grande questão, conforme o autor, é que a maioria deles cometem abusos em situações-limite (mesmo que autênticas) para agradar a si próprio e aos seus espectadores e acabam anulando esse caráter de semelhança verdadeira com a História.

Dentre os três modos já citados de se estudar História e Cinema expostos por Napolitano (2011), este trabalho trata, portanto, do limiar entre “o Cinema na História” e “a História no Cinema”, isto porque, segundo o autor, os filmes históricos elevam a tensão entre evidência e representação, ou

seja, o uso deste tipo de fonte para estudar um contexto e para estudar a representação de um determinado momento do passado se confundem - no filme "O menino do pijama listrado", percebe-se que há a criação de uma narrativa própria, contudo há também utilização de alguns recursos que existiram no próprio tempo retratado, por exemplo.

Em outras palavras, a intenção deste trabalho é de identificar o que os espectadores entendem do que o filme diz e que sentimentos este faz emergir naqueles. Fazendo isto, pode-se verificar qual a influência do cinema na construção do conhecimento histórico, pois os filmes já desempenham um papel, intencional ou não, que não pode ser negligenciado nesse âmbito. O filme, por seu visual e por ser uma forma de entretenimento, costuma marcar mais a memória das pessoas em relação ao seu conhecimento, principalmente histórico.

A heterogeneidade da linguagem cinematográfica é rica em materiais, como a trilha sonora, os efeitos de sons (como ruídos), imagem fotográfica e sequências de imagens, entre outros. Certamente, a imagem em movimento é uma das particularidades do cinema e por ela, conforme Aumont (1995), sempre tentou-se defini-lo; entretanto, o cinema é recheado de configurações que nada tem a ver com cinematografia. Este autor coloca que essas configurações podem ser definidas como coerência, poder explicativo e esclarecimento, ou seja, os códigos que fazem com que a trama de planos e sequências faça sentido para o espectador, sobre os quais podem incidir variadas interpretações e utilizações (entendendo, aqui, como código cada parte que compõe o filme: o texto, o comportamento dos personagens, organização lógica e simbólica, etc).

Levando em consideração, portanto, o filme como documento histórico, o historiador deve se atentar ao modo como vai proceder a análise fílmica, pois, em se tratando de uma linguagem específica, também especializada deve ser a metodologia analítica. Conforme Aumont (1995), uma análise semiológica pode estudar os códigos específicos da cinematografia e também os não-específicos; no primeiro caso estuda-se a linguagem cinematográfica e, no segundo e mais textual, estuda-se os elementos não-técnicos, mas significantes que dão sentido à montagem. O texto fílmico da

segunda abordagem, desta forma, é o que é percebido pelos espectadores durante sua apresentação.

Rosenstone (2010) defende que os filmes históricos não devem ser submetidos ao mesmo crivo que os livros de História, como exatidão de detalhes ou utilização de documentos originais, mas que se deve analisar no filme “como o passado foi, e está sendo contado – nesse caso, na tela” (ROSENSTONE, 2010, p. 53), ou seja, que imagem tal filme gravará na memória das pessoas que o virem sobre o passado ao qual se refere, tendo em vista as questões e problemas levantados na narrativa que ainda fazem sentido de se perguntar no presente.

Silva (2004) afirma que o filme deve ser considerado como uma junção de textos que se acontecem simultaneamente, realizados no roteiro, na iluminação, trilha-sonora e na fotografia, por exemplo. Segundo ele, todos estes textos estão sobrepostos de forma a se complementarem, fazendo com que a mera análise das falas dos atores se torne superficial. Além desses textos que são “concretos” (luz e câmera), há também os textos “virtuais”, que se desenrolam nos gestos e comportamentos dos atores (ação), revelando as metáforas e alegorias construídas no papel.

Neste sentido, Kornis (1992) traz dos estudos de Pierre Sorlin a ideia de que o filme compreende um grande número de mensagens, ou seja, é uma imagem-objeto de múltiplas vozes, então cabe “ao historiador reagrupar certos elementos icônicos selecionados dentro de um conjunto maior” (KORNIS, 1992, p. 247). E, além disso, conforme Napolitano (2011), o mais importante na análise é compreender o motivo “das adaptações, omissões, falsificações que são apresentadas num filme” (NAPOLITANO, 2011, p. 237), articulando a linguagem cinematográfica e as representações da realidade histórica ali encontrada; grosso modo, responder às perguntas: “o que um filme diz e como o diz?” (NAPOLITANO, 2011, p. 245).

Para isto, Ferro (2010) apresenta uma metodologia específica para uma compreensão das relações entre Cinema e História. O autor lembra que, levando em conta dois sentidos de História (a História que se faz e a História como devir das sociedades), a exibição de filmes intervém nas duas e por alguns motivos. Primeiramente, como já citado, por o filme se tornar agente da História, elaborando uma contra-história. Em segundo lugar, o cinema tem

linguagem própria, porém esta não é inocente – como todos os documentos, está sujeita à manipulação humana, às escolhas de seus produtores – evocando Le Goff (1996) e sua análise já mencionada sobre a veracidade dos documentos/monumentos. Terceiro: o filme problematiza sua própria sociedade; para justificar isso o autor lembra que os happy-ends acontecem na maioria dos filmes (até nos que se sabe que o final não seria feliz) porque uma certa moral deve triunfar a qualquer custo e, sem eles, a sociedade ficaria desacreditada, ou seja, o filme influenciaria mal as pessoas. “Como todo produto cultural, toda ação política, toda indústria, todo filme tem uma história que é História, com sua rede de relações pessoais [...] onde privilégios [...], hierarquias e honras encontram-se regulamentados” (FERRO, 2010, p. 19). Por fim, o autor estabelece o quarto ponto da relação entre cinema e História: a tensão entre a leitura histórica do filme e a leitura cinematográfica da História; isto porque filmes sobre uma História próxima de seu produtor podem realmente trazer novas noções que a história oficial não incluiu em sua edição, mas “passando de um século ou dois, a distância é excessiva, e o problema é completamente outro” (FERRO, 2010).

Ao longo deste texto ficarão perceptíveis as respostas de algumas perguntas básicas propostas por Pierre Sorlin (apud NAPOLITANO, 2011), tais como:

“como o filme representa, por meio dos seus personagens, os papéis sociais que identificam as hierarquias e lugares na sociedade representada? Quais os tipos de conflitos sociais descritos no roteiro? Quais as maneiras como aparecem a organização social, as hierarquias e instituições sociais? [...] O que se pede ao espectador: identificação, simpatia, emoção, rejeição, reflexão, coação?” (NAPOLITANO, 2011, p. 246).

O problema norteador deste trabalho, portanto, é compreender em que medida o cinema influencia na visão da História, analisando as representações das relações sociais e das relações de poder no filme “O menino do Pijama Listrado”. Pretende-se identificar a recepção deste filme em alguns jornais brasileiros, tais como “O Globo”, “Folha de São Paulo”, entre outros, e também qual visão da História os espectadores deste filme absorvem, ou seja, com que entendimento sobre os episódios eles saem da sessão, por meio de entrevistas com dois grupos focais. Entende-se aqui que História não é



apenas o conhecimento sobre os eventos do passado, mas também a análise dos elos que o unem ao presente.

É possível perceber na sociedade atual que o tempo que as pessoas passam assistindo a filmes aumenta fundamentalmente a cada dia e, assim, a televisão (ou o cinema) tornou-se detentora de um saber histórico paralelo, uma espécie de escola paralela. Ferro (2010) esclarece que esse não é um problema novo para o conhecimento histórico; conforme o autor, quando surgiram os romances e os dramas foi da mesma forma – o saber histórico torna-se um campo de disputas, no qual o conhecimento histórico costumeiramente perde para as mídias, visto que o que primeiro vêm à memória das pessoas são as informações destas e não as daquele.

O filme em questão é o que pode ser denominado de filme histórico, conforme as definições já citadas. Tratando da época da Segunda Guerra Mundial, ele apresenta um ponto que a maioria das pessoas não costuma pensar: como era o dia-a-dia das famílias dos comandantes dos campos de extermínio do exército hitleriano e quais as implicações disso. Com esta temática, o filme pode se enquadrar no que Ferro (2010) denomina de antimilitarista, pois, segundo ele, os filmes antimilitaristas “abordam as singularidades do militarismo, o espírito militar, o ridículo e a ingenuidade de seus dogmas [...] Eles mostram, por exemplo, a que situações trágicas ou absurdas a aplicação de seus preceitos pode conduzir” (FERRO, 2010, p. 127).

E isso é o que acontece em *O Menino do Pijama Listrado*: o filme conta a história de uma família formada pelo pai, um soldado da SS, a mãe e dois filhos, uma menina, que é a irmã mais velha, e o menino caçula. Recém mudados para a nova casa, as crianças da família não têm amigos, pois deixaram todos em Berlim; Bruno, o filho mais novo do oficial do exército alemão, Ralf, que comanda um campo de concentração no interior da Alemanha, consegue ver da sua janela uma fazenda e resolve sair para explorar sem saber do que realmente se tratava - o campo que seu pai comandava. Na beira do campo, escondido, conhece um menino da mesma idade e que se torna seu novo amigo, Shmuel, que passava todo o tempo vestindo um “pijama listrado”. Após várias visitas, a amizade entre os dois garotos cresce, mas eles sempre estão separados pela cerca de arame farpado que proíbe os ‘trabalhadores da fazenda’ de saírem. Quando Bruno vê em sua

casa um vídeo de propaganda sobre os campos de trabalho, acha que a vida dentro da cerca não é ruim. Com a morte de sua avó em um bombardeio em Berlim e a crise no casamento de seus pais (por sua mãe não concordar com o trabalho de seu pai), Bruno teria que se mudar com sua mãe e sua irmã para longe de Shmuel. Quando vai visitar o amigo, este diz que não consegue encontrar seu pai, que foi fazer um trabalho diferente com outros homens e nenhum deles voltou; Bruno também dá a notícia de que no dia seguinte após o almoço irá partir para sempre. e decide que quer entrar por baixo da cerca de proteção para procurar o pai do seu amigo. Como combinado, no dia seguinte ele vai até o ponto de encontro, veste um dos “pijamas” da “fazenda”, cava um buraco com uma pá que levou e passa por baixo da cerca para o outro lado; começam a procurar o pai de Shmuel, não têm êxito na missão e ao mesmo tempo o menino alemão percebe que o lugar dos judeus não é nada parecido com o que viu no vídeo em sua casa, inclusive a inexistência do Café Central. Quando vão procurar na cabana em que Shmuel está instalado, um grupo de soldados entra e manda todos saírem – inclusive os dois pequenos, que vão imersos na multidão. São encaminhados para uma sala onde têm que tirar a roupa, então pensam que será um banho; são todos trancados num lugar apertado, onde vê-se o soldado depositando o componente que os levará à morte. Os pais de Bruno, que haviam percebido sua ausência e estão procurando-o através de uma pista que encontraram – um sanduíche que levava para Shmuel – percebem que ele está no campo de concentração; o comandante e seus soldados procuram por toda parte, até que Ralf vê uma cabana vazia e deduz que foram para a câmara de extermínio. Ao chegar lá, percebe que já não há mais tempo e em meio a chuva brada o nome do filho, o que faz sua esposa perceber que não verá mais seu filho. O filme termina com chuva, gritos de dor, choro e a imagem da porta que levou muitas pessoas e que deixaram seus pijamas listrados lá.

Desta forma e tendo todo o exposto em vista, utilizar o cinema em uma pesquisa histórica tem se revelado como uma tendência, pois o pesquisador da atualidade faz parte dessa geração fílmica. Pesquisar e tentar compreender o que um filme pode influenciar no conhecimento histórico de seus espectadores é tão fundamental quanto entender o porquê de se construir tal filme. É evidente que a escolha da temática dos filmes surgem das

demandas sociais do contexto em que se insere o produtor, no entanto um entendimento não se sobrepõe ao outro. Ambos são essenciais.

### **Referências Bibliográficas:**

KORNIS, Mônica Almeida. História e Cinema: um debate metodológico. In: **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p237-250.

ROSENSTONE, Robert A. **A história nos filmes, os filmes na história**. Tradução de Marcello Lino. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: NORA, Pierre (org.). **História: novos objetos**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.

\_\_\_\_\_. **Cinema e História**. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. Guerras e cinema: um encontro no tempo presente. In: **Revista Tempo**, n. 16. História do Tempo Presente. Janeiro de 2004. Disponível em: <[www.historia.uff.br/tempo/site/?cat=44](http://www.historia.uff.br/tempo/site/?cat=44)>.

NAPOLITANO, Marcos. Fontes Audiovisuais: a História depois do papel. In: PINSKY, Carla (org.); et al. **Fontes Históricas**. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2011.

LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In:\_\_\_\_\_. **História e Memória**. 4. ed. Campinas: Unicamp, 1996.

AUMONT, Jacques; et al. **A estética do filme**. 7. ed. Campinas, SP: Papyrus, 1995. Coleção Ofício de Arte e Forma.