

Ensino de História, Cinema e Holocausto: uma reflexão teórica e didática

Rafael Hansen Quinsani¹

Resumo

Este trabalho realiza uma reflexão sobre a relação Cinema-História tomando como base diferentes filmes que abordam o Holocausto, produzidos desde 1945. A partir dos filmes selecionados, foram delimitados três eixos de análises que direcionam a análise histórica e cinematográfica: a representação do fato, a memória do fato e a negação do fato. Desse modo o objetivo é extrair da teoria da prática, refletindo sobre a História e seus elementos constitutivos, bem como oferecer uma proposta de ferramenta didática para o uso na sala de aula.

Palavras-chave: Cinema-História; Holocausto; Ensino de História.

Abstract

This work reflects on the relationship Cinema-History taking as basis different movies that deal with the Holocaust, produced since 1945. From the films selected were defined three areas of analysis that direct historical analysis and film: representation of fact, the memory of the fact and denying the fact. Thus the goal is to extract the theory and practice, reflecting on history and its constituent elements, as well as offering a proposal for a teaching tool for use in the classroom.

Key-words: Cinema History, Holocaust, Teaching History.

Introdução

Nestes longos anos do curto século XX, diversos pensadores, escritores, curiosos e estudiosos debruçaram-se sobre os fotogramas e suas luzes projetadas no meio social. Para os historiadores, a reflexão e a mera incorporação deste novo meio artístico, simplesmente pensado como fonte histórica, teve início na década de 1970. Uma frase provocativa dizia que "os historiadores não costumam aparecer para o casamento, mas sim para o enterro"². O receio, ou talvez o puro temor, de incorporar o cinema nos meandros da disciplina histórica foi diminuindo nas últimas décadas, e, hoje, uma vasta produção sobre o cinema pensado como fonte histórica ou como objeto de reflexão para a própria condição histórica encontra respaldo no meio acadêmico. Também cabe lembrar, que a produção histórica não se limita somente àquela produzida no âmbito científico. A História designa operações elementares e gerais da consciência histórica humana. Estas operações embasam os modos de pensar da história como ciência, bem como orientam os interesses e carências dos homens, sua ação e percepção dos efeitos da ação do tempo. Desta matriz de carências e operações, o cinema também extrai seu embasamento para a construção de suas narrativas, mas as apresenta de forma diferenciada e utiliza outros métodos além daqueles empreendidos pelos historiadores.

Somente com a abertura metodológica proporcionada pela Escola dos Annales é que seu status começa a se alterar e, mesmo assim, tardiamente. Na década de 1970, com a publicação do texto de Marc Ferro – O filme: uma contra análise da sociedade? –, é que a produção cinematográfica começa a ser inserida dentro dos códigos historiográficos e pensada como tal. Nos últimos anos nota-se um maior volume de pesquisas, intensificando-se o uso do cinema pelo historiador. Sua penetração na sala de aula ocorre em uma escala ascendente, mas as reflexões em torno de seus métodos, suas possibilidades de abrangência e formas de utilização não acompanham este ritmo. Assim, a realização deste trabalho busca compreender algumas questões e sugerir alguns apontamentos metodológicos para o uso do cinema pelo professor de história, constituindo-se numa ferramenta de consulta para o desenvolvimento de atividades ligadas ao tema cinema-história, seus elementos didáticos e a temática do Holocausto.

O historiador Robert Rosenstone no seu livro *A história nos filmes*, os filmes na história, aborda a temática do Holocausto no cinema refletindo como um grupo de filmes interage com um discurso histórico. O autor questiona que tipo de mundo histórico um filme (ou um conjunto de filmes) propõe destacando que ele pode proporcionar uma visão mais ampla de um tópico histórico, se relacionando com um discurso, fazendo conexões, acréscimos ou supressões. Neste capítulo, Rosenstone utiliza o livro de Lawrence Baron *Projecting the holocaust into the present* (2005), onde o autor propõe uma classificação de filmes por temas (resistência, sobreviventes) e por gêneros (biografia, road movies)³. Contudo, em sua análise mais detalhada, ele escolhe dez filmes realizados nos anos 1990 e que abordam de forma significativa o Holocausto. Rosenstone utiliza os dez filmes selecionados por Baron como base para amparar a sua análise sobre o Holocausto.

Partindo destes questionamentos, após uma pesquisa de diversos títulos⁴ e o estudo bibliográfico sobre o tema, nossa seleção demarcou três eixos temáticos de abordagem:

a) a **representação do fato**, contendo filmes que representam o Holocausto reconstituindo os fatos ocorridos tal como o antissemitismo, os campos de concentração e o sofrimento das vítimas. Os filmes selecionados para este eixo foram: *O ovo da serpente* (*The serpent's egg* – 1977), *A lista de Schindler* (*The Schindler list* – 1993), *O menino do pijama listrado* (*The boy in the striped pijamas* – 2008), *Amém* (2002), *Cinzas da guerra* (*The grey zone* 2001), *Bastardos inglórios* (*Inglourious basterds*-2009) e *Trem da vida* (*Train de vie* 1998).

b) a **memória do fato**, com filmes que abordam o Holocausto através da memória de personagens que vivenciaram ou não o contexto. Os filmes selecionados para este eixo foram: *Uma cidade sem passado* (*Das Schreckliche Mädchen* – 1990), *O leitor* (*The reader* - 2008), e *O homem do prego* (*The Pawnbroker* – 1964).

c) e, por fim, a **negação do fato** onde encontramos a negação do Holocausto realizada através de diferentes estratégias. Os filmes selecionados para este eixo foram: *Tolerância zero* (*The believer* – 2001), *Os Skinheads no divã* (*Tala! Det är så mörkt* – 1993) e *A onda* (*Die welle* – 2008).

A partir desta seleção, a utilização dos filmes em prol da reflexão teórica e didática ocorreu de duas formas: foram selecionados filmes para serem abordados/exibidos na íntegra, (O ovo da serpente, Amém, Bastardos inglórios, Trem da vida, Uma cidade sem passado, O leitor, Tolerância zero, Os Skinheads no divã e A onda); e filmes onde se realizou edição e seleção de cenas de aproximadamente dez minutos para cada filme, seguindo as temáticas destacadas (A lista de Schindler, O menino do pijama listrado, Cinzas da guerra e O homem do prego). Como resultado, obtivemos um denso e rico material para uma aula sobre a temática do holocausto utilizando o cinema como meio de reflexão histórica e didática.

Cinema e Ensino

Siegfried Kracauer foi um dos primeiros autores que atrelaram, através de seus estudos, cinema com história. Sua monumental obra *Theory of film*, publicada em 1960, enfoca as propriedades fotográficas do cinema como o substrato básico desse meio. Elabora o conceito de abordagem cinematográfica, na qual o cineasta tem em sua mente a intenção do registro do real e do registro cinematográfico desse real. O cinema só tende a perder seu caráter específico quando é enquadrado como arte tradicional, pois esta só pode ser pensada a partir da transcendência pela imaginação daquilo que aborda. A realidade está mais explícita a partir do cinema na medida em que expressa os significados do mundo. São estas concepções que o aproximam de reflexões sobre os usos e abusos da história. Neste sentido, Kracauer refutava grandes esquemas evolucionistas, livros de história amplos e gerais e elogiava histórias concretas e com menores abordagens. Nesse sentido, assim como valorizava o cineasta que criava um filme oposto aos filmes teatrais e grandiloquentes, também valorizava:

O historiador modesto [...] o especialista que presta atenção meticulosa nos detalhes e fatos objetivos que são a substância da vida e de sua história. [...] Certamente o historiador usa sua imaginação, mas o faz para servir os fatos em vez de servir suas próprias crenças e abstrações vazias. [...]⁵.

Seu livro mais polêmico é *De Caligari a Hitler. Uma história psicológica do cinema alemão*. Nesta obra, Kracauer aborda o cinema alemão até a década de 1930. Os filmes alemães produzidos após a primeira década do século XX causaram grande impacto em outros países, e os críticos atribuem a eles uma atmosfera visual embasada pela iluminação e cenários, assim como o ineditismo do uso da câmera móvel. Kracauer, entretanto, vai além desses elementos, analisando como os filmes podem refletir a mentalidade coletiva de uma nação e encontrar tendências que a influenciem, mesmo absorvendo temáticas mais específicas. Segundo ele, ao registrar o visível, os filmes também possibilitam uma chave de acesso ao elemento oculto dos processos mentais:

O que os filmes refletem não são tanto credos explícitos, mas dispositivos psicológicos – essas profundas camadas da mentalidade coletiva que se situam mais ou menos abaixo da dimensão da consciência [...]. Graças às diversas atividades da câmera, aos cortes e aos muitos recursos especiais, os filmes são capazes e, por isso, obrigados a esquadrihar todo o mundo visível⁶.

Esta investigação realista de Kracauer pode ser classificada como empirista, porque a realidade é penetrada pelo tecido dos fenômenos físicos que constituem o elemento substancial do mundo que nos cerca, tornando visível o invisível. Estes fatores, somados à experiência como limite da verdade humana, atribuem aos filmes um poder de transformação do mundo e a capacidade de entender o ambiente material dado em múltiplas direções.

De Kracauer até Rosenstone, passando por Marc Ferro, o cinema invadiu o gabinete dos historiadores e fincou bases para uma nova reflexão sobre as bases da História acadêmica. E o ensino de história não ficaria imune a estas modificações. O próprio Rosenstone, professor do Instituto de Tecnologia da Califórnia, defendeu, a partir de experiências em sala de aula iniciadas na década de 1970, o reconhecimento da investigação científica vinculada ao cinema. A favor dos historiadores estadunidenses está a multiplicidade de riqueza de suas fontes, o que produziu diferentes chaves metodológicas e conceituais ante os estudiosos europeus. Argumenta-se que a exibição e análise de um filme comporta três esferas de tempo correlacionadas: o tempo representado na história filmada; o tempo da produção e de seu contexto; o tempo que o espectador usa para assistir à obra. É habitual, por parte dos historiadores, focar o exame de um filme pelos reflexos verificáveis do contexto em que foi produzido.

Dentro da linha de defesa do uso do cinema como fonte, iniciada por Marc Ferro, Rosenstone indaga se um filme histórico pode representar a realidade passada, e se os historiadores podem usá-lo seriamente como fonte. Segundo ele, para além da análise do cinema como atividade artística e do filme como documento, o cerne do questionamento deve partir de como o meio audiovisual pode nos fazer refletir sobre nossa relação com o passado, sendo pensado como uma nova forma de reconstrução histórica capaz de alterar a concepção e o conceito de história que temos.

Na sua utilização como recurso didático um problema que se coloca consiste em que o cinema pode manipular o tempo e o espaço de forma ampla, e esses elementos influem na eficácia da mensagem política e ideológica a que o filme se propõe. Torna-se historicamente relevante apontar o tempo real (ou imaginativo) da história do filme, mas explicar o porquê do uso dessa concepção de tempo. Também é necessário apontar o eixo e o enfoque dos sujeitos e de sua atuação, a dinâmica e uso da câmera, etc. É preciso mostrar como o filme se interliga com

seu contexto de produção, como sua estética se relaciona com suas mensagens e a construção de seu sentido, como o que foi excluído interage, influencia e modifica o apresentado. É fundamental apontar essas escolhas bem como as não-escolhas, mostrando os diferentes caminhos possíveis, seja no contexto retratado ou naquele em que a película foi realizada. Portanto, deve-se trazer todos os questionamentos da operação historiográfica do historiador para o âmbito da dimensão do trabalho do professor em sala de aula. Também cabe destacar que a utilização do cinema em uma aula de história permite estabelecer uma discussão teórica que proporciona o desenvolvimento de um aparato conceitual que estabelece um diálogo com o presente e suas diferentes formas de construir e analisar o passado. As questões teóricas não ficam apenas diluídas ao longo do ano letivo (desconectadas do conteúdo), nem restritas às primeiras aulas, mas presentes em toda a análise em que o uso do filme esteja envolvido e no retorno ao mesmo durante o desenvolvimento das aulas⁷.

Impõe-se que, para alcançar esses objetivos, não basta somente a exibição de um filme por ano, mas que seja feito um trabalho contínuo com mais de uma exibição inseridas nas temáticas trabalhadas, sejam elas definidas pelo professor ou em consonância com os alunos.

É importante elaborar uma apresentação informativa que sirva de introdução à exibição da película. Além das justificativas de sua escolha e do panorama histórico, também deve ser apresentada uma ficha técnica sobre a obra e seus realizadores⁸. É recomendado que a exibição seja feita na íntegra, todavia, devido à longa duração de alguns filmes, o professor pode realizar uma edição selecionando os pontos convergentes com seus objetivos: este recurso, porém, deve ser utilizado em algumas situações específicas. Durante a projeção é importante observar a reação dos alunos, tanto individual quanto coletiva, para executar uma leitura do impacto do filme nos espectadores.

É fundamental, depois dessas atividades, a realização de exercícios que explorem o filme assistido. Assim, deve ocorrer uma discussão que clarifique as dúvidas e aponte os elementos chave ligados ao planejamento do professor. Por fim, a execução de um trabalho de pesquisa que permita ao aluno buscar referenciais externos, possibilitando uma reflexão a fim de que ele faça uma interpretação à posteriori. É recomendável que este trabalho contemple o pedido de uma ficha técnica do filme que contenha uma sinopse, assim como uma interpretação sobre os elementos estéticos, históricos e sociológicos. Pode-se sugerir a elaboração de uma lista de outros filmes sobre a mesma temática, e que o aluno assista um desses filmes como forma de complemento às atividades realizadas.

Passemos a abordagem dos três eixos analíticos.

A representação do fato

O primeiro eixo explorado compreende a seleção de filmes que realizam a representação do fato. Juntamente com Rosenstone, cabe questionar que tipo de mundo histórico um filme dramático, ou um grupo de filmes propõe. Esse conjunto de filmes pode representar uma visão mais ampla de um tópico histórico? De que forma eles se relacionam (suprimindo, acrescentando, conectando) com um discurso mais amplo? Sete filmes serão abordados neste ponto.

Tomando como ponto de partida o contexto antecedente (duas expressões preferidas dos historiadores) dos anos 1920 e 1930, a obra de Ingmar Bergman *O ovo da Serpente* retrata de forma muito significativa a atmosfera destes anos. Como nos lembra Eric Hobsbawm, a I Guerra Mundial solapou um modelo de civilização para abrir as portas de uma nova era, marcada pela destruição e catástrofes, onde a presença da morte em escala industrial alterou as sensibilidades de todos os seres humanos⁹. O final da guerra e seu desfecho com o Tratado de Versalhes produziram anos intensos marcados por crises e desenvolvimentos desiguais e combinados. A película de Bergman apresenta diferentes personagens marcados pela degradação, pelo desemprego e pela fome. A acachapante inflação do período também é apresentada com os bilhões de marcos necessários para a compra de um simples pão.

Essa decadência foi ocasionada porque a Alemanha tomou grandes empréstimos públicos e obrigou-se a emitir grande quantidade de moeda. O Plano Dawes, gestado pelos EUA, concedeu empréstimos parcelados que levaram a uma cartelização da economia. O acúmulo de capitais foi beneficiado pela queda significativa dos salários reais. Associado a isso, a modernização do parque industrial ocasionou o desemprego tecnológico e a grande produção oriunda dessas indústrias não encontrava mercado consumidor. A reforma monetária realizada em 1924 permitiu que os bens da classe média fossem comprados por imigrantes do Leste produzindo uma proletarização da classe média e um grande preconceito social¹⁰. Todo esse mal-estar, gerado pelo sentimento de se considerar inferior, devido ao tratado de Versalhes e a crise econômica, ambienta o filme.

Neste contexto, também é importante lembrar, que a Constituição de Weimar trazia brechas que facilitariam a ascensão do regime nazista, como uma prerrogativa que permitia dissolver o parlamento. Cabe ressaltar a importância de desmitificar a ascensão ao poder de Hitler através de eleição, uma vez que ele não foi eleito, mas indicado pelo Primeiro Ministro, que cedeu a pressão da alta burguesia. Mesmo no poder, Hitler não possuía a maioria do Parlamento até o incêndio do Reichstag e sua posterior eliminação em 1933. Este processo denota a radicalização política da Alemanha, uma radicalização de caráter bipolar que antepunha direita contra esquerda e nazismo contra comunismo. O partido mostra-se para a sociedade em oito de novembro de 1923, com o fracassado Putsch da cervejaria. Com o fracasso

do golpe, Hitler é preso e nos nove meses de prisão gesta seu filho mais notório: a obra *Mein Kampf*, que sintetiza os métodos do regime nazista. O golpe é citado por um dos personagens do filme destacando o futuro sombrio que advinha.

Na continuidade desse contexto com a efetivação nazista no poder e as subsequentes medidas antissemitas, utilizamos o filme *A lista de Schindler*, realizado pelo cineasta estadunidense Steven Spielberg em 1991. Neste ponto a representação do holocausto realizada pelo filme (associado com outras obras) traz um problema teórico que permite refletir sobre a constituição da disciplina histórica. Uma gama variada de autores defende a impossibilidade de representação ou narração do Holocausto. Seus argumentos tomam por base que o horror vivenciado supera qualquer possibilidade de representação, tornando-se um fato indizível. A desnaturalização envolvida nesse processo não captaria toda sua simbologia e a ficção acaba tornando os judeus vítimas abstratas nos eventos narrados. O questionamento apresentado baseia-se na impossibilidade de representação do passado seja no âmbito ficcional, seja no âmbito histórico.

Paradoxalmente, o Holocausto é um dos eventos mais representado, estudado e debatido da história contemporânea. Somente na segunda metade do século XX foram realizados 782 longas-metragens sobre o tema¹¹. O evento espalhou-se pela cultura ocidental, e neste processo, os EUA incorporaram o Holocausto como um relato fundador de sua identidade nacional. Neste processo o filme de Spielberg tem um protagonismo importantíssimo, dada a amplitude mundial de espectadores e pelo debate intenso que proporcionou. As diversas fases do cercamento social dos judeus estão presentes na película: as severas restrições legais, os ataques físicos e verbais, o boicote comercial, as demissões do serviço público, a humilhação constante, a mentalidade burocrática presente no cadastro, na identificação com a estrela de Davi no braço e a posterior marca por tatuagens no próprio corpo. O tema central do filme concentra-se na ideia da redenção. Schindler, um industrial alemão que empregava judeus em suas fábricas, serve-se da guerra para faturar com a produção de bens. O personagem tem consciência de seus atos e a modificação moral ocorre justamente com a realização da lista que salva centenas de judeus da morte¹².

Sobressaem-se na película a questão do antissemitismo e seu desenvolvimento ao longo dos anos 1930. Para entender o antissemitismo é preciso compreender que explicar o Holocausto constitui-se no cerne do entendimento da Alemanha do período nazista. Isto requer pensar numa reconceituação do caráter da sociedade alemã, pois praticamente nenhum setor deixou de ser atingido pela política antissemita. Para Daniel Goldhagen não foram a dificuldade econômica ou a pressão psicológica os maiores motivadores do Holocausto, mas sim o antissemitismo alemão. Para que ele ocorresse foi necessário que o nazismo decidisse empreender o extermínio, o controle do território, grande extensão e organização dos recursos, e a indução das pessoas a consumação da matança¹³.

Os estudos existentes levantam os seguintes pontos referentes à explicação do envolvimento da população com o regime: envolvimento por uma coerção externa; atuavam apenas como cegos cumpridores de ordens; pela pressão social; ou como burocratas subalternos. Estes enfoques estão presentes em maior ou menor grau em diferentes filmes, muitas vezes como elemento orientador do roteiro. Estas explicações não levam em conta a capacidade dos agentes envolvidos de julgar e apreender, sua cognição e seus valores envolvidos, bem como sua dimensão motivadora. Pensar estes elementos implica pensar qual a influência das estruturas de incentivos frente às crenças individuais. Também implica questionar os agentes em diferentes graus: O que fizeram? O que fizeram além da necessidade? O que recusaram? O que poderiam ter recusado? O que não teriam feito? Como fizeram? Como encobriram?¹⁴.

Inserido nestas questões está o polêmico filme *Amém*, obra que pode ser caracterizado como um "filme de tese", dado que sua produção e realização trazia o elemento político de forma intencional. Ele parte da tese do significativo envolvimento do Vaticano com o Holocausto e a recusa do Papa em não condenar o extermínio dos judeus. Sobressaem-se na obra quatro personagens principais¹⁵: o cientista Kurt Gerstein que percebeu o que estava acontecendo quando descobriu os reais motivos do uso do gás e tentou denunciar o processo produzindo um relatório; o Jesuíta Ricardo Fontana, personagem fictício e responsável por conferir dramaticidade à narração, que tenta alertar a alta cúpula da Igreja Católica sobre o extermínio; o doutor, personagem sem nome e o mais estereotipado, entretanto, sua frieza não se contradiz com a realidade e, como tantos sobreviventes nazistas, não sabemos seu fim, mas sabemos que sobrevive; e por fim o próprio Papa Pio XII. Com este personagem o filme executa o que Rosenstone caracteriza como deslocamento e metáfora. O Pio XII histórico, como nos lembra Gerson Wasen Fraga e Luiz Dario Teixeira Ribeiro, era um jurista imbuído por um espírito centralizador, responsável pela implantação do código do direito canônico nos Estados na década de 1920. Sua mentalidade foi moldada no contexto pós-1870, que assentou a doutrina da infalibilidade do Papa, representando o triunfo do dogma sobre a história¹⁶. Entretanto, no filme ele é apresentado como um sujeito desligado das questões humanas, protegido por bispos que o isolam do mundo. Esse deslocamento ocorre em função do personagem representar a própria Igreja católica, funcionando como metáfora para a tese levantada pelo filme.

O debate sobre a relação da Igreja Católica com o Holocausto nos leva a uma averiguação histórica da presença do antissemitismo entre seus muros e templos. A presença do antissemitismo remonta há séculos. Na Idade Média a concepção desenvolvida sobre os judeus os apresenta como violadores da ordem moral. Serviam como corolário para a cristandade. O cristianismo era considerado a

religião substituta do judaísmo, elemento que se somava a disputas de significados de uma herança comum que remonta ao Velho Testamento. Além disso, os judeus eram vistos como os assassinos de Cristo e negavam a divindade dele. Desse modo, a igreja católica criou uma cognição pan-europeia de antissemitismo associando os judeus ao demônio e, até mesmo, culpando-os pela peste. Contudo, havia a possibilidade de conversão dos judeus para o cristianismo, fato que reafirmava a superioridade católica¹⁷.

Já no século XIX, quando a figura do demônio não sensibilizava mais a maioria das pessoas, o antissemitismo ganhou trajes seculares. A figura do judeu passou a ser vista como um ser malevolente. Na Alemanha surgiu uma oposição binária, onde ser judeu era diferente de ser alemão. Nesse ponto, o antissemitismo se associa ao nacionalismo. Os liberais, entretanto, pensavam que os judeus portavam uma capacidade de regeneração moral e social quando fossem libertados das debilidades do ambiente em que viviam. Dentro desta crença eles iriam reformar a si mesmos. Os liberais ficaram frustrados quando os judeus mantinham sua identidade não seguindo os caminhos que haviam imaginados para eles.

Nesse contexto o antissemitismo era fomentado em espaços públicos, de convivência, nas conversas familiares, nas tabernas, nas associações e nas universidades. Ou seja, atingia quase toda a sociedade e nesse ambiente foi ficando em banho-maria, numa situação latente na mentalidade social. Após 1870 teve início explosões fragmentadas de ações antissemitas. Politicamente eram manifestadas contundentes opiniões contra a emancipação judaica. Novos temas foram agregados ao antissemitismo: a culpa pelos estupros, a realização de rituais e passaram a serem vistos como parasitas, pois fugiam do trabalho e das tarefas consideradas produtivas. É no século XIX que surge um novo conceito que deu coerência as linhas evolutivas do antissemitismo: o conceito de raça. A presença do Volk nega a possibilidade de conversão pela antiga noção cristã e constitui-se no principal elemento que comporá a mentalidade eliminacionista.

O antissemitismo enraizado na sociedade, seu reforço na educação e a amplitude do conhecimento do extermínio judeu são temas presentes na película *O menino do pijama listrado*. O filme apresenta estas temáticas a partir do olhar infantil. O menino sempre busca janelas para observar o que ocorre em sua volta e gosta de ser um explorador do mundo. Suas atitudes levam-no a descobrir, mas nem sempre compreender, os fatos que ocorrem a sua volta. Ao tornar-se amigo de um menino preso no campo vizinho de sua casa, sua curiosidade torna-se crescente, culminando com sua entrada no campo vestido como prisioneiro. O desespero dos pais reflete-se nos espectadores, onde este sombrio exercício de alteridade nos leva a clássica pergunta: e se fosse comigo ou com meu filho?

Presente em A lista de Schindler e O menino do pijama listrado, o campo de concentração é o cenário da película Cinzas da Guerra. O campo de concentração constitui-se na maior inovação institucional do período. Eram mais de dez mil campos organizados em rede e tamanha presença física levanta a constatação de sua ampla presença e conhecimento pela sociedade alemã. Quatro características compunham o campo: as tarefas envolviam a presença de violência; era o lugar mais livre para a auto expressão, para as manifestações bárbaras e da satisfação psicológica de poder; ali as vítimas eram remodeladas para adaptá-las à imagem idealizada pelos nazistas; e, por fim, o campo criou um mundo revolucionário, alterando as práticas e sensibilidades¹⁸. Além dessas quatro características, também cabe destacar que era um lugar de desumanização que buscava subtrair a individualidade, negando ao ser humano seu próprio nome, trocado por um número tatuado no braço. O corpo era transformado na raspagem do cabelo e pela magreza e desnutrição. O sofrimento era normativo, não acidental. Também era um lugar de trabalho escravo. Contudo, o escravo em outras sociedades era considerado um ser socialmente morto, mas com um valor utilitário. Ao judeu não era atribuído esse valor utilitário, pois não era considerada uma raça humana.

Cinzas da Guerra explora o funcionamento e o cotidiano de um campo tendo como centro a atuação dos Sonderkommandos, prisioneiros judeus selecionados para operar e limpar as câmaras de gás sendo também responsáveis pela incineração dos corpos. A obra é baseada no relato de Miklós Nyiszli, um dos poucos sobreviventes e participante de uma revolta que danificou um dos fornos do campo de concentração. O emprego de judeus como carrascos, além da humilhação, objetivava não deixar testemunhas desta operação. Um cotejo que pode ser feito com as cenas do filme, é o relato de outro Sonderkommando, Schlomo Venezia, que retrata como acontecia a morte dentro da câmara:

Eu nunca havia contado isso até agora; é tão pesado e triste que tenho dificuldade de falar dessas visões da câmara de gás. Havia pessoas com os olhos saltados das órbitas, dado o enorme esforço feito pelo organismo. Outras sangravam por toda parte, ou estavam sujas de excrementos, seus ou dos outros. Sob o efeito do medo e do gás no organismo, as vítimas evacuavam, muitas vezes tudo que tinham dentro do corpo. Alguns corpos estavam completamente vermelhos, outros muito pálidos; cada um reagia de um modo diferente. Mas todos sofreram até a morte. É bem comum pensar que o gás era lançado e pronto, as pessoas morriam. Mas de que morte!...Nós as encontrávamos umas agarradas às outras, cada tendo procurado desesperadamente um pouco de ar. O gás jogado no chão liberava ácido a partir de baixo e todo mundo procurava ar, mesmo que para isso as pessoas precisassem trepar umas nas outras, até que a última morresse. Particularmente, não posso ter certeza, imagino que muitas pessoas morriam antes mesmo de o gás ser jogado. Ficavam de tal forma agarradas umas às outras que os menores, os mais fracos, seriam inevitavelmente sufocados. Em um certo momento, sob uma pressão assim, em semelhante aflição, a gente se revela egoísta e só procura por uma coisa: se salvar. Era esse o efeito do gás. A imagem que se via ao abrir a porta era atroz, não se pode ter ideia do que era aquilo¹⁹.

Essas fontes demonstram o nazismo e seu funcionamento como colonização da sociedade, uma vez que ele opera uma visão mítica e racista. É um movimento idealista, dogmático – pois não admitia discussão dos seus princípios, era socialmente conservador e expansionista. O nazismo radicalizou o transbordamento do imperialismo capitalista ao propor a reorganização da sociedade dentro dos moldes coloniais. Ele operou dividindo a sociedade em cidadãos de primeira e segunda classe no que tange seus direitos políticos, econômicos e sociais.

Este processo operava transformado o interior da sociedade conforme o modelo colonial. O comando era assumido pelo partido que executava a identificação racial com o nacionalismo alemão contra os novos colonizados. A exploração dos nativos era realizada em benefício da metrópole através da alienação e expropriação. O governo promoveu o rearmamento do país e a destruição das organizações representativas, num processo que instituiu a naturalização do direito da força²⁰.

Dois filmes apresentam de forma peculiar a representação do fato, uma vez que utilizam fatos inverídicos num contexto verídico, tencionando a história e sua narrativa.

A película *Bastardos Inglórios* se enquadra na produção de novas formas de nostalgia, onde o novo se aproxima do simulacro. A presença do caráter retrô promove uma esvazição, uma vez que transforma o passado em objeto de consumo. A guerra vista no filme é esvaziada e apolítica e podemos dizer que a presença do Holocausto está na sua ausência. No seu lugar entra uma vingança (imaginária) em forma de terrorismo, que representa a legítima guerra pós-moderna travado no século XXI: sem regras, sem uniformes, sem prisioneiros, porém com torturas. A visualização dessas práticas no passado acaba referendando-as no presente em que a película é produzida e assistida. Na ausência da bipolarização da guerra fria e do grande inimigo comunista sempre presente, busca-se o inimigo no passado para legitimar as ações do presente. Podemos caracterizar o filme como uma meta-ficção, uma vez que o espectador não realiza conexões extradiegéticas com o contexto do passado, mas realiza pontes com o próprio cinema e seus referenciais. Por isso o passado é visual, não histórico. Assistir ao filme tornar-se um jogo de descoberta das referências utilizadas. O fato de experimentá-las descontextualizadas mantém o espectador dentro da ficção²¹. A anteposição de dois personagens do filme, Aldo Raine (interpretado por Brad Pitt) e Hans Landa (o aclamado Christoph Waltz), foge do maniqueísmo ao compor as duas figuras como seres ambíguos.

Diferente do filme de Tarantino, a obra de Radu Mihaileanu *Trem da vida*, vale-se de fatos inverídicos num contexto verídico, utilizando o humor, criando uma fábula. A ficção dentro da ficção altera o ponto de vista, gerando uma reflexão. Quando os personagens judeus representam os papéis nazistas visualizamos o poder das máscaras em se fixar²². A encenação presente no filme reflete sobre o ato de representação e seus riscos, mas não deixa de abordar o evento produzindo uma reflexão nos espectadores.

A memória do fato

História e memória constituem duas ferramentas para pensar o presente. A memória recupera a condição de sujeito, permite romper o lugar passivo de nossa inserção, ela cria identidades, protege, inserindo a narração no seu próprio passado. A história problematiza, pensa criticamente o presente. Sua função é transmitir criticamente a dimensão histórica de fatos como o Holocausto.

Um dos precursores no trabalho com a temática da memória, Pierre Nora identifica como os "lugares de memória" aqueles lugares onde a memória se cristaliza, se materializa tornando-se referência para uma sociedade ou uma classe social. Ao diferenciar memória e história, aponta que a primeira corresponde à vida, disponível a "dialética da lembrança e do esquecimento" e, portanto, disponível ao uso e manipulações. Já a história, corresponderia a uma reconstrução problemática de algo incompleto que não existe mais. Quando a sociedade passa a ocupar o lugar da nação esta é transformada num dado, produzindo lugares de memória, oriundos da ausência de uma memória espontânea e, portanto, produz a necessidade de criação de arquivos. Nora coloca a existência de um fluxo entre o fato, que, se vivêssemos verdadeiramente as lembranças que os lugares envolvem, estes seriam inúteis; da mesma forma, a história não deixa de se apoderar deles para petrificá-los, materializa-los, e, sem esta operação, os lugares não seriam lugares²³.

Lugares de memória, testemunhos e esquecimento são temas presentes no filme *Uma cidade sem passado*. Ao colocar uma historiadora como protagonista o filme permite refletir sobre o impacto da pesquisa no cotidiano, principalmente quando o passado investigado está atravessado de importância política e conexões ainda sensíveis para o presente. O filme realiza um magnífico retrato do funcionamento da pesquisa histórica e da importância da luta contra o esquecimento.

Juntamente com o cinema, a literatura tem produzido diversas obras significativas e em diversas ocasiões ele serve de escopo para o cinema. Um caso bastante significativo é a obra *O leitor*. O livro de Bernard Schlink insere-se na atual conjuntura de uma explosão de publicações sobre memória, testemunhos e revisões do passado. Muito se questiona a veracidade dos fatos, o real poder da disciplina Histórica de se aproximar da verdade e dos eventos. A estas colocações podemos responder com uma outra indagação: existiu alguma ficção pura até os dias de hoje?²⁴ Ou seja, pode alguma obra ser escrita totalmente desvinculada de seu contexto presente, passado, e de suas expectativas de futuro?

A obra de Schlink é narrada do ponto de vista de Michael Berg (no filme David Kross na adolescência e Ralph Fiennes quando adulto), que a partir dos acontecimentos ocorridos em 1958 – quando tinha 15 anos –, até o presente percorre a história do contexto de Pós-guerra na Alemanha, desvelando os traumas

e os conflitos existentes entre as gerações, bem como as angústias sobre o futuro por construir. Nessa época, quando tinha 15 anos, Michael conheceu Hanna Schmitz (Kate Winslet no filme), que lhe ajudou quando ele passava mal na rua. De um breve contato inicial, os dois desenvolvem um relacionamento amoroso marcado pelo sexo, pelo mistério e pela leitura executada por Michael de diversas obras literárias. Este livro foi traduzido para 35 idiomas e tornou-se um sucesso mundial. Sua adaptação para o cinema ocorre 13 anos depois de sua publicação. O filme mantém-se muito fiel ao andamento dos acontecimentos narrados e procura manter a essência da mensagem do livro. Livro e filme constituem-se num primoroso exemplo da influência e interconexão destes meios artísticos. Um exemplo bem claro disso é demonstrado pela capa da edição brasileira, lançada na esteira de sucesso com filme, que traz imagens de atores do filme e a frase "Romance que deu origem ao filme estrelado por Kate Winslet e Ralph Fiennes".

O filme traz à tona traumas e conflitos de diferentes gerações. O Holocausto não é visto porque o narrador do filme não o presenciou. O passado nazista é abordado através do julgamento de um ex-oficial, fato que é narrado pela geração seguinte. A personagem Hanna inscreve-se no rol dos "algozes relativizados". O romance *O Leitor*, ao abordar o passado nazista através de um julgamento de uma ex-oficial e ao ser narrado por alguém da geração posterior a II Guerra Mundial, aborda o holocausto pelo avesso. Hanna, uma analfabeta que largou seu emprego na Siemens para trabalhar como guarda em um campo de concentração, insere-se no rol de personagens algozes "relativizados" abordados pela literatura e pelo cinema. Uma personagem paradoxal, pois além de algoz é abordada como alguém que é manipulada pelo Estado. A personagem é portadora de um caráter enigmático e uma figura com alto potencial erótico. Toda esta carga influencia o narrador Michael, por ter amado uma ex-oficial nazista e por abandoná-la. Ele representa o conflito (dele e de sua geração) com o passado ainda pulsante. Uma das tentativas de resolução deste conflito opera-se pelo julgamento, fato que ganha destaque ao lembrarmos que o autor Schlink é juiz, formado em História do Direito. *O Leitor* é seu primeiro romance e ao focar a questão da culpa, o autor toca na reabertura do passado de forma indireta, destacando o amor e a ambigüidade do caráter humano conectado a este fator.

Ao destacar o julgamento, Schlink problematiza as possíveis falhas a que o sistema judicial está sujeito e executa uma profunda reflexão sobre o funcionamento da Justiça e de como a sociedade se coloca diante do problema moral das atrocidades cometidas. Ao destacar que somente ele, pela sua convivência com Hanna, pode perceber que ela escondia seu analfabetismo, a questão da capacidade da justiça de operar com o maior zelo possível (e qual a percepção de justiça que uma pessoa pode ter diante da Justiça oficial) é inserida. As falhas do julgamento tornam o romance um tribunal da própria justiça.

O romance está dividido em três partes, todas com capítulos breves e orações pontuais. As três partes são diferentes, mas todas apresentam aspectos e momentos distintos da mesma história, onde a primeira oculta a segunda. A primeira parte em 17 capítulos aborda o início do relacionamento amoroso e seu desenrolar. A segunda, também estrutura em 17 capítulos, aborda o julgamento. A terceira através de idas e vindas apresenta o desenlace onde o narrador se assume como escritor da obra. Podemos caracterizar a obra de Schlink como uma obra ausente de estilo, muito próxima aos romances policiais, uma vez que introduz um segredo (o analfabetismo e seu passado) e pontua a narrativa com pistas sobre este segredo, pistas falseadas na personalidade de Hanna. O que o diferencia dos romances tradicionais do gênero policial, é que a revelação do mistério não é o cerne da narrativa, além de um elemento muito peculiar: a culpada também é vítima.

Todos esses elementos estão presentes no filme de Daldry. As três partes em que se dividem o livro também estruturam a película. É muito provável que a primeira parte, mais atrativa pelo seu caráter erótico, agrade e chame mais a atenção do público, mas a problemática é muito bem conduzida durante toda narrativa. Os capítulos curtos são transpostos em sequências pontuais, mas que se conectam pela visualidade da narrativa e pela música. A questão da temporalidade, e sua diferente forma de representação, fica bem explícita nos constantes usos verbais que o autor utiliza. Como por exemplo:

Em meu primeiro passeio andei na Blumenstrasse, na qual morávamos no segundo andar de um prédio imponente construído na virada do século, até a Bahnhofstrasse. Foi ali que eu tinha vomitado, numa segunda-feira de outubro, no caminho da escola para casa²⁵.

Transpor para a tela tantas variações tornaria a narrativa muito truncada e confusa, por isso, para marcar os diferentes tempos presentes na história e a presença do narrador, Daldry utiliza a intercalação de quadros onde o personagem, nos dias atuais, olha pela janela e visualiza no trem que passa sua própria figura mais moço. Somente com imagens o cineasta caracteriza os diferentes contextos, marca duas instâncias temporais e sintetiza o andamento da história que se desenvolverá.

Assim, livro e filme com suas diferenças e semelhanças contribuem para a retomada e a permanência do debate sobre o passado sombrio dos horrores nazistas. O texto narrativo pode ser comparado, como associou Umberto Eco, a um bosque com vários caminhos que se bifurcam, onde o leitor pode optar o tempo todo e realizar apostas. Eco aponta a existência de dois tipos de leitores-modelos (o tipo ideal que o escritor do texto prevê como colaborador e procura criar): o leitor-modelo de primeiro nível que gosta de saber principalmente como acaba a história; e o leitor-modelo de segundo nível que se pergunta que tipo de leitor a história deseja que ele se torne²⁶. Esta associação também pode ser realizada aos espectadores de

cinema, e aqui destacamos que literatura e cinema partilham o dilema de sacrificar a arte pelo real. Ficção e realidade entrelaçadas e dialogando ao longo do tempo. Letra e Imagem encontram-se unidas pela relevância social, histórica e cultural. O cinema se aproxima do romance. A literatura se aproxima do cinema. Ambos se afastam. Será uma relação perniciosa? Um pode substituir o outro? Concebemos ambas as áreas como pertencentes a uma pluridiscursividade mútua, com conexões não lineares, onde as concepções literárias moldaram muitos elementos fílmicos e diversos elementos fílmicos influenciaram os modos de narração do texto, como a construção do espaço, dos movimentos e dos olhares.

Por fim, o impacto da memória no cotidiano também pode ser abordado no filme *O homem do prego*. O filme de Sidney Lumet²⁷ é um primoroso exemplo de como a memória e os fatos vividos rompem as amarras do passado encoberto (propositalmente ou involuntariamente) e emergem no cotidiano, seja através das datas que marcam um evento ocorrido ou por gestos que se associam com gestos vivenciados no passado. O filme apresenta o dia a dia de um judeu dono de uma loja de Penhor, que com o passar do tempo, torna-se depressivo e distante até descobrirmos seu passado. Lumet insere as imagens referentes aos eventos vividos no campo de concentração de forma intercalada e com três fotogramas, que corresponde a um oitavo de segundo (um segundo é composto por vinte e quatro fotogramas). Quando a lembrança torna-se intensa o número de quadros por segundo vai aumentado até que as imagens do passado dominam a tela. Nesta obra, um recurso técnico e estético explora o funcionamento da memória, sua penetração na consciência do indivíduo.

A negação do fato

No último eixo, três filmes permitem refletir sobre a importante questão do negacionismo e do neonazismo fortemente presentes na sociedade a partir do final do século XX²⁸.

A história retratada no filme *Tolerância Zero (The Believer)*, realizado em 2001) tem como cenário os EUA, durante a década de 1990, na cidade de Nova Iorque. O personagem Danny é um judeu que deixa a família e passa a viver como um *Skinhead*²⁹, apontando para o comportamento do estereótipo neonazista: perseguição a judeus, idolatria ao nazismo, comportamento violento e uma vinculação a grupos de extrema direita. As ideias antissemitas de Danny, expressas de maneira contundente, lhe rendem prestígio em uma organização pró-fascista comandada pela personagem Lina. A partir desse ponto, o personagem inicia uma ascensão cada vez mais destacada no grupo de *Skinheads* e no grupo de Lina, que lhes dá apoio para o planejamento de atentados contra a comunidade judaica, passando da tropa de choque para os círculos intelectuais da organização. Ao mesmo

tempo, Danny é tomado pelo arrependimento, que o leva a retornar aos poucos aos costumes religiosos, incentivado por Carla, sua nova companheira. O drama do personagem que vacila entre suas crenças e suas escolhas é intermediado por *flashbacks* de sua infância, de discussões com um rabino, e nas conversas com um sobrevivente de Auschwitz. O personagem Danny alterna sua posição de vítima e de carrasco, até chegar ao clímax, com o sacrifício do personagem em um atentado planejado por ele mesmo.

Apesar de não se mostrarem tão fortes quanto os grupos europeus, já que sua representatividade política em esfera nacional é quase nula, e sendo esses grupos absorvidos em grande parte pelo partido Republicano, as organizações de extrema direita nos EUA contam, na visão de Rodriguez Jiménez, “com a vantagem de que seu universo mental, em que se mesclam fundamentalismo religioso, racismo branco, nacionalismo e um fetichismo pelas armas, são compartilhados, em maior ou menor medida, por um importante número de americanos brancos”³⁰. Há no filme uma clara divisão na organização retratada, um círculo intelectual, apresentado no começo do filme numa reunião em sua casa, e a presença da “tropa de choque” – ou milícia – representada pelos Skinheads e outros garotos encontrados no sítio, local que lhes serve de base. É bastante claro que o enredo de Tolerância Zero impede a caracterização de Danny como o típico Skinhead, a começar pelo fato de ele ser judeu. Porém a própria tentativa do personagem de se enquadrar no estereótipo esperado de um Skinhead ou neonazista já nos dá pistas sobre as características do movimento apresentadas no roteiro.

O contexto apresentado pelo filme *Um Skinhead no divã (Tala! Det är så mörkt)* realizado em 1993, apresenta a Europa recentemente saída da Guerra Fria. O filme mostra a relação entre o psicanalista Jacob e o *Skinhead* Sören, que se conhecem ao acaso e desenvolvem uma curiosa amizade. Seu contexto é a Suécia do começo da década de 1990 em meio à ascensão de grupos de jovens com pensamento característico de organizações e partidos de direita. Sören vive uma relação de pouca afetividade com os pais, apresenta o visual típico de um *Skinhead*, com os cabelos raspados, botas e símbolos neonazistas. Os dois travam uma relação que transita da amizade para a temeridade. Ao longo de suas conversas, as temáticas do neonazismo, do antissemitismo, do negacionismo e do revisionismo vão surgindo e colocando os personagens em constante questionamento.

A libertação das amarras da Guerra Fria gerou uma fragmentação marcada pela reestruturação tecnológica do sistema produtivo. É necessário apontar que as ações de grupos neonazistas também ocorrem em países do Leste europeu, aos quais não se pode atribuir como causa deste processo simplesmente o advento do comunismo, numa tentativa de associá-lo ao nazismo, pois havia ali a presença de uma extrema direita e de um forte nacionalismo, que levou, na maioria das vezes,

ao desenvolvimento de uma forte xenofobia. Tendo o processo de passagem para o capitalismo e para o modo de vida ocidental ocorrido aceleradamente, as ilusões por eles geradas eram tão grandes, que o seu impacto gera um sentimento contrário, de desencanto. Com o mercado incapaz de solucionar os problemas gerais dos cidadãos e, somando-se a isso o fato da despolitização e, de um desinteresse pela democracia, cresce a presença de grupos de extrema direita na Europa. Muitas vezes, esses movimentos agregam-se a novos nacionalismos, dotados de um caráter mais tribal, que têm seu enfoque no perfil étnico. O reforço dessa identidade nacional vem como uma resposta ao medo e à incerteza que as novas gerações vivenciam, mas não pode esquecer-se do fraco processo de desnazificação, que permitiu a perpetuação dos valores racistas e de extrema direita até os dias de hoje.

Após diversos embates entre o psicólogo e o jovem, dá-se a abordagem sobre um tema fundamental relacionado ao neonazismo: o negacionismo e o revisionismo. A conversa ocorre no hospital, tendo ao fundo, uma parede branca. Ou seja, configura-se um ambiente de neutralidade para se contrapor duas visões sobre o mesmo tema. Sören argumenta que Auschwitz nunca existiu. Segue-se o seguinte diálogo:

“- Auschwitz nunca existiu. Por que caiu nessa?

- Existiu.

- Não existiu.

- Como você sabe?

- Você estava lá?

- Vivi de perto aqueles tempos.

- Era um campo de extermínio.

- Eu sei, você simplesmente também sabe.

- Havia duchas que chamam câmaras de gás

- Você tem o direito de odiar, são suas emoções, só não pode mentir sobre os fatos.

- Existem razões para reconhecer que Auschwitz não existiu.

- Você acha terrível que os nazistas tenham exterminado seis milhões de pessoas?”.

Os revisionistas procuram cercar-se de uma cientificidade para a relativização e minimização dos fatos que não podem ser negados ou relativizados. Valendo-se de um pretenso rigor com as fontes, qualquer brecha para um questionamento serve de argumento para seu embasamento. O fato de Jacob não ter estado em Auschwitz é utilizado por Sören como elemento contestador da experiência de Jacob. Para conferir um maior status político e uma maior “respeitabilidade”, além da relativização dos crimes, busca-se a vitimização da Alemanha e desresponsabilização de Hitler sobre o processo como um todo.

É justamente por destacar que o neonazismo trás agregado as suas práticas a retomada do nazismo como projeto político, que a película *A onda* ganha destaque na sua ousada abordagem. Ao retratar a experiência de um professor que aplica em uma turma as práticas de uma autocracia, o filme demonstra como esse processo de funcionamento atua, em diferentes graus nos indivíduos, e alerta para o perigo do ressurgimento de caracteres nazistas na contemporaneidade.

Conclusão

Desse modo, concluímos que a abordagem do Holocausto através do cinema permite uma ampla reflexão sobre questões teóricas e didáticas da História. Através de três eixos selecionados a partir de um conjunto de filmes e de uma pesquisa bibliográfica buscamos abordar a temática nos seus aspectos políticos econômicos e sociais. Os filmes utilizados na íntegra ou com trechos editados permitem diferentes entradas, conexões e abordagens. Diversas questões levantadas permitem uma integração com outros contextos (a responsabilidade moral dos indivíduos pode ser refletida em relação às torturas e traumas da ditadura militar brasileira, por exemplo) e eventos. Cabe destacar, que as práticas perpetradas durante o holocausto, o antissemitismo e a importância do combate ao negacionismo são elementos presentes em todas as abordagens. A decupagem dos filmes, utilizando seus elementos técnicos e estéticos, trabalhando com seus diálogos, suas adaptações literárias, seu impacto na sociedade, permite ao professor ter em mãos uma importante ferramenta didática que não desvincula deste processo o elemento teórico e metodológico da prática historiográfica.

Conclui-se que, na prática do cotidiano de uma aula de história, não se pode negar a importância do cinema e não se pode nem desconsiderar seu uso como meio didático e como forma metodológica. Diferentes abordagens e possibilidades de trabalho podem ser utilizadas, como a questão do espaço temporal e geográfico, para que os alunos desenvolvam uma capacidade analítica que possa ser expandida e utilizada com outros conteúdos e disciplinas.

Isso conduz a um questionamento da atuação dos indivíduos ante a estrutura social, dentro de uma nova perspectiva de micro-história desenvolvida nas últimas décadas, o enfoque aos heróis, sua caracterização e questionamento; uma confrontação com a abordagem do livro didático e com as opiniões midiáticas, são exemplos que podem ser incorporados às atividades.

Enfim, permitir que o professor possa melhor atuar e compreender os códigos culturais dos alunos, mostrando seu envolvimento e interesse com sua prática de trabalho. Para possibilitar um melhor envolvimento do aluno com o todo escolar, e mostrar que a história pode ser dinâmica, mais interessante, empolgante, produtiva e mais divertida, como preferem os estudantes.

Referências Bibliográficas

- ANDREW, J. Dudley. As principais teorias do cinema. Uma introdução. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989
- BOU, Nuria; PÉREZ, Xavier. Cinematografía y actividades didáticas. Desarrollo de casos concretos en geografía historia. In: ÍBER. Barcelona, n. 11, p. 25- 39, 1997.
- BRACHT, Alessandro. Skinheads: as origens britânicas de uma subcultura jovem (1968-1971). *Histórica*. Porto Alegre, n 7, p. 149-166, 2003 .
- CASTELLS, Manuel. Às armas contra a nova ordem mundial: a Milícia Norte-Americana e o Movimento Patriótico dos Anos 90. In: O poder da Identidade. São Paulo: Paz e Terra, 1999. p. 108-123.
- CORNWELL, John. O Papa de Hitler: a história secreta de Pio XII. Rio de Janeiro: Imago, 2000
- COSTA, Bruno César Simões. Manifestações do imaginário no cinema contemporâneo. Porto Alegre, PUC-RS, 239 f. 2011. Dissertação (Mestrado em Comunicação) Programa de Pós-Graduação em Comunicação PUC-RS, Porto Alegre, 2011.
- CYTRYNOWICZ, Roney. As formas de lembrar e a história do Holocausto. In: Milman, Luís (org). Neonazismo, Negacionismo e revisionismo político. Porto Alegre: Ed UFRGS, 2000. p.183-193.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Imágenes Pese a Todo: memoria visual del holocausto. Barcelona: Paidós, 2004.
- FERRO, Marc. Cinema e História. São Paulo: Paz e Terra, 1992.
- FRAGA, Gerson Wasen; RIBEIRO, Luis Dario Teixeira. 1939. Os santos de barro são mudos: a omissão católica e o holocausto. In: GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos; DOMINGOS, Charles Sidarta Machado; BECK, José Orestes; QUINSANI, Rafael Hansen. A Prova dos 9: A História contemporânea no cinema. Porto Alegre: EST; Letra & Vida, 2009. p.59-76.
- ECO, Umberto. Seis passeios pelos bosques da ficção. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- GINZBURG, Carlo. O fio e os rastros. Verdadeiro, falso, fictício. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- _____. Relações de força: história, retórica, prova. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- GOLDHAGEN, Daniel. Os carrascos voluntários de Hitler: o povo alemão e o Holocausto. São Paulo: Companhia das Letras,
- HOBBSAWM, Eric. A era dos extremos. 1914-1994 São Paulo: Companhia das letras, 2005.
- HOBBSAWM, Eric. A Era dos impérios. 1875-1914. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.
- KEARNEY, Richard. A narrativa faz a diferença. In: _____. On Stories. London: Routledge, 2002. (Tradução de Gilka Girardello). p. 1-16.
- KRACAUER, Siegfried. De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- KRAUSE-VILMAR, David. A negação dos assassinatos em massa do nacional-socialismo; desafios para uma ciência e para a educação política. In: Milman, Luís (org). Neonazismo, Negacionismo e revisionismo político. Porto Alegre: Ed UFRGS, 2000. p. 97-114.
- LOPEZ, Luiz Roberto. Do Terceiro Reich ao novo nazismo. Porto Alegre: Ed UFRGS, 1992.
- LUMET, Sidney. Fazendo filmes. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- MILMAN, Luís. Negacionismo: Gênese e desenvolvimento do extermínio conceitual. In: MILMAN, Luís (org). Neonazismo, Negacionismo e revisionismo político. Porto Alegre: Ed UFRGS, 2000. p.115-153.
- MUNAKATA, Kazumi. Indagações sobre a história ensinada. In: GUAZZELLI, César Augusto Barcellos et al. Questões de teoria e metodologia da história. Porto Alegre, Ed. UFRGS. 2000. p. 303-313.
- NAPOLITANO, Marcos. Como usar o cinema na sala de aula. São Paulo: Contexto, 2003.
- NASCIMENTO, Lyslei. Humor e Shoah: O trem da vida, de Radu Mihaileanu. Arquivo Maaravi. Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG. Vol 1, n 4, 2009.
- QUINSANI, Rafael Hansen. A Revolução em película: uma reflexão sobre a relação Cinema-História e a Guerra Civil Espanhola. 221 f. Porto Alegre, UFRGS, 2010, Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, UFRGS, Porto Alegre, 2010.
- QUINSANI, Rafael Hansen; COMARU, Israel. Os Skinheads analisados no cinema contemporâneo: Os Skinheads no divã e Tolerância zero (1993-2001). Revista Thema, n 8, p. 1-13, 2011.
- RIBEIRO, Luiz Dario Teixeira. O nazismo como colonização da sociedade. In: MILMAN, Luís (org).

- Neonazismo, Negacionismo e revisionismo político. Porto Alegre: Ed UFRGS, 2000. p.155-167.
- RODRIGUEZ JIMENEZ, José Luís. Racismo e Extrema direita em Estados Unidos. In: Nuevos fascismos? Extrema derecha y neofascismo em Europa y Estados Unidos. Barcelona; Península, 1998. p, 137-160.
- RODRIGUES, Maria Madalena. Fronteiras da narrativa: Ficção, História, Testemunho. Brasília: UNB, 2006, 207 f. Tese (Doutorado em Letras). – Programa de Pós- Graduação em Teoria Literária Instituto de Letras Departamento de Teoria Literária e Literatura. Brasília, 2006. p. 10
- ROSENSTONE, Robert. A história nos filmes, os filmes na história. São Paulo: Paz e Terra,
- SCHILINK, Bernhard. O Leitor. São Paulo: Record, 2009.
- SEFFNER, Fernando. Teoria, metodologia e ensino de História. In: GUAZZELLI, César Augusto Barccellos et al. Questões de teoria e metodologia da Historia. Porto Alegre, Ed. UFRGS, 2000. p. 257-288.
- TORRES, Salvador. La lista de Schindler. De la conciencia tomada a la toma de conciencia. Trama y fondo, n 21, p.59-74, 2006.
- VENEZA, Shlomo. Sonderkommando: no inferno das câmaras de gás. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.
- VIZENTINI, Paulo Fagundes. O ressurgimento da extrema direita e do neonazismo: a dimensão histórica e internacional. In: MILMAN, Luís (org). Neonazismo, Negacionismo e revisionismo político. Porto Alegre: Ed UFRGS, 2000. p. 17-46.

Notas

- 1 Doutorando em História na UFRGS. Bolsista CAPES. rafarhq@yahoo.com.br
- 2 POSTMAN, Neil. Apud: SULZBACH, Liliana. Os dois olhares do cinema: as relações de poder e a estrutura cinematográfica. Porto Alegre: UFRGS: 1998. 239 f. Dissertação (Mestrado em Ciência Política) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1998. p. 206.
- 3 ROSENSTONE, Robert. A história nos filmes, os filmes na história. São Paulo: Paz e Terra, 2010. p. 200-1.
- 4 Filmes: Amém, Amor e ódio, Bastardos inglórios, Bent, Bloodrayne 3, Uma cidade sem passado, Cinzas da guerra, Concorrência desleal, Escritores da liberdade, Exodus, Filhos da guerra, O homem do prego, O homem que não amava as mulheres, Insurreição, O julgamento de Nuremberg, Kapo, O leitor, A lista de Schindler, Massacre em Roma, O menino do pijama listrado, Noite e neblina, A onda, O ovo da serpente, O pianista, O porteiro da noite, A questão humana, Shoah, Um skinhead no divã, Sunshine – o despertar de um século, O tambor, Tolerância zero, Trem da vida, A vida é bela.
- 5 ANDREW, J. Dudley. As principais teorias do cinema. Uma introdução. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989, p. 132.
- 6 KRACAUER, Siegfried. De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988. p.17-18. Para uma análise da obra de Kracauer e suas reflexões sobre a história ver GINZBURG, Carlo. O fio e os rastros. Verdadeiro, falso, fictício. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. Especialmente o capítulo Detalhes, primeiros planos, microanálises – À margem de um livro de Siegfried Kracauer, p. 231-48.
- 7 SEFFNER, Fernando. Teoria, metodologia e ensino de História. In: GUAZZELLI, César Augusto Barccellos (et al). Questões de teoria e metodologia da Historia. Porto Alegre, Ed. UFRGS, 2000. p. 257-288.
- 8 NAPOLITANO, Marcos. Como usar o cinema na sala de aula. São Paulo: Contexto, 2003.
- 9 HOBBSAWM, Eric. A Era dos impérios. 1875-1914. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.
- 10 RIBEIRO, Luiz Dario Teixeira. O nazismo como colonização da sociedade. In: MILMAN, Luís (org). Neonazismo, Negacionismo e revisionismo político. Porto Alegre: Ed UFRGS, 2000. p.155-167.
- 11 ROSENSTONE. Op. Cit., p. 200.
- 12 TORRES, Salvador. La lista de Schindler. De la conciencia tomada a la toma de conciencia. Trama y fondo, n 21, p.59-74, 2006.
- 13 GOLDHAGEN, Daniel. Os carrascos voluntários de Hitler: o povo alemão e o Holocausto. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 37-141.
- 14 Ibid., p. 37-141.
- 15 FRAGA, Gerson Wasen; RIBEIRO, Luis Dario Teixeira. 1939. Os santos de barro são mudos: a omissão católica e o holocausto. In: GUAZZELLI, Cesar Augusto Barccellos; DOMINGOS, Charles Sidarta

- Machado; BECK, José Orestes; QUINSANI, Rafael Hansen. A Prova dos 9: A História contemporânea no cinema. Porto Alegre: EST; Letra & Vida, 2009. p.59-76.
- 16 CORNWELL, John. O Papa de Hitler: a história secreta de Pio XII. Rio de Janeiro: Imago, 2000. p.
- 17 GOLDHAGEN, Op. Cit., p. 37-141.
- 18 Ibid., p. 485-491.
- 19 VENEZA, Shlomo. Sonderkommando: no inferno das câmaras de gás. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010. p. 90-1.
- 20 RIBEIRO, Op. Cit., p. 155-167.
- 21 COSTA, Bruno César Simões. Manifestações do imaginário no cinema contemporâneo. Porto Alegre, PUC-RS, 239 f. 2011. Dissertação (Mestrado em Comunicação) Programa de Pós-Graduação em Comunicação PUC-RS, Porto Alegre, 2011.
- 22 NASCIMENTO, Lyslei. Humor e Shoah: O trem da vida, de Radu Mihaileanu. Arquivo Maaravi. Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG. Vol 1, n 4, 2009.
- 23 NORA, Pierre. Entre memória e história: A problemática dos lugares. Projeto história, n 10, 1993, p. 7-58, p.8-13
- 24 RODRIGUES, Maria Madalena. Fronteiras da narrativa: Ficção, História, Testemunho. Brasília: UNB, 2006, 207 f. Tese (Doutorado em Letras). – Programa de Pós- Graduação em Teoria Literária Instituto de Letras Departamento de Teoria Literária e Literatura. Brasília, 2006. p. 10
- 25 SCHILINK, Bernhard. O Leitor. São Paulo: Record, 2009. p 7
- 26 ECO, Umberto. Seis passeios pelos bosques da ficção. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 15-18.
- 27 LUMET, Sidney. Fazendo filmes. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- 28 Ver: QUINSANI, Rafael Hansen; COMARU, Israel. Os Skinheads analisados no cinema contemporâneo: Os Skinheads no divã e Tolerância zero (1993-2001). Revista Thema, n 8, p. 1-13, 2011.
- 29 Hoje a menção da palavra Skinhead leva a uma quase instantânea conexão da imagem que ela evoca com o neonazismo e a xenofobia. Os exemplos visíveis no cinema procuram justamente reproduzir esta imagem, apesar de que nem sempre esta associação foi verdadeira. A Revolução cultural da década de 1960 e seus desdobramentos na década posterior tiveram como um dos protagonistas uma série de "subculturas" jovens ou movimentos mais notadamente Hippies. Dentre essa série de grupos, estava aquele que viria a dar origem aos Skinheads no final dos anos 60, os Mods.
- 30 RODRIGUEZ JIMENEZ, José Luís. Racismo e Extrema direita em Estados Unidos. In: Nuevos fascismos? Extrema derecha y neofascismo em Europa y Estados Unidos. Barcelona; península, 1998. p, 137