

## “DEU A LOUCA NA CHAPEUZINHO” E HISTÓRIA: UMA ANÁLISE POSSÍVEL

*Alessandro de Almeida\**  
*Fábio Antunes Vieira\*\**

**Resumo:** A partir da década de 1970, o interesse dos historiadores pelo cinema como fonte de estudos cresceu consideravelmente. Entretanto, apesar das várias abordagens sobre o assunto, é notório que ainda existem lacunas teóricas e metodológicas não supridas, que dificultam uma maior exploração desse recurso em trabalhos de pesquisa. Nesse sentido, o propósito desse artigo é aguçar novas discussões sobre o tema, através da demonstração de que a História pode ser pensada a partir de desenhos animados, como o filme *Deu a Louca na Chapeuzinho*. Assim, nas páginas seguintes, discussões envolvendo teoria e metodologia serão tecidas, tomando por base o saber histórico e a obra supracitada.

**Palavras-chave:** História, cinema, teoria, método e mídia.

**Abstract:** From the 1970s, the interest of historians in the film as a source of studies has grown considerably. However, despite the various approaches to the subject, it is clear that there are still theoretical and methodological gaps not met, which hinder further exploitation of this resource in research. Accordingly, the purpose of this article is to sharpen further discussions on the subject, by showing

---

\* Doutor em História pela Universidade Federal de Uberlândia – UFU. Professor do Mestrado em História pelo Departamento de História da Universidade Estadual de Montes Claros - Unimontes.

\*\* Mestre em Desenvolvimento Social e Graduado em História pela Universidade Estadual de Montes Claros – Unimontes. Professor de Estudos Sociais / História do Instituto Federal do Norte de Minas Gerais – IFNMG.

that history can be considered from cartoons, as the movie *Hoodwinked!* Thus, in the following pages, discussions involving theory and methodology will be woven, based on historical knowledge and the work above.

**Keywords:** History, cinema, theory, method and media.

**Resumen:** A partir de la década de 1970, el interés de los historiadores del cine como fuente de estudios ha crecido considerablemente. Sin embargo, a pesar de las diversas aproximaciones al tema, está claro que todavía hay lagunas teóricas y metodológicas que no se cumplen, lo que dificulta aún más la explotación de este recurso en la investigación. En consecuencia, el propósito de este artículo es para afilar los debates sobre el tema, al mostrar que la historia puede ser considerada desde los dibujos animados, como la épica película de *La Increíble! Pero Cierta! Historia de Caperucita Roja*. Así, en las páginas siguientes, los debates relacionados con la teoría y la metodología se tejen, con base en el conocimiento histórico y la obra citada.

**Palabras claves:** Historia, cine, teoría, método y medios de comunicación.

Na historiografia contemporânea, apesar dos inúmeros avanços ou adaptações pertinentes aos novos modos de se conceber o trabalho do historiador, algumas abordagens continuam com certa carência de estudos, a exemplo do emprego de obras audiovisuais como instrumento de discussões metodológicas. Corroborando com tal afirmação, Bernardo Jefferson de Oliveira argumenta que “embora o uso pedagógico de filmes e dos debates que eles propiciam estejam bastante disseminados, ainda há poucos estudos sobre esse recurso ou livros que ajudem a incrementá-lo” (OLIVEIRA, 2005, p. 07).

Apesar do exposto, é evidente que a interação entre História e Cinema tem se tornado cada vez mais estreita, como demonstram as mega produções épicas *hollywoodeanas* que têm atraído o interesse de um público cada vez maior, seja ele leigo ou especializado. Para tanto, uma boa justificativa pode ser encontrada no pensamento de Marc Bloch, expressado por José Carlos Reis. Segundo o historiador francês, “ainda que a História não tivesse nenhuma utilidade, serviria ao menos para nos divertir”, pois, mesmo para aqueles que insistem em subjugar-la como uma não ciência, “o espetáculo das atividades humanas” ao longo do tempo, no mínimo, “seduz a imaginação” e desperta a “curiosidade” (REIS, 2004, p. 108).

Embora não caiba ingenuidade em relação aos objetivos comerciais e ideológicos inscritos na indústria cinematográfica, o fato é que o crescimento das produções

audiovisuais vinculadas aos saberes históricos tem contribuído para otimizar o processo de aprendizagem sobre os diversos conteúdos neles inscritos, seja nas unidades básicas de ensino ou nas universidades. Obviamente que isso requer observância aos postulados metodológicos que a ciência histórica preconiza, uma vez que um filme histórico não expressa apenas a tentativa de reconstituição de acontecimentos passados, mas, sobretudo, o “olhar das pessoas envolvidas em sua montagem e, indiretamente, o imaginário de seus espectadores” (OLIVEIRA, 2005, p. 09). Sobre o assunto, não por acaso, Alcides Freire Ramos argumenta que “o estudo dos filmes históricos, sem dúvida, constitui-se numa das formas de trabalho mais instigantes que o historiador pode encontrar em sua relação com o cinema”. (RAMOS, 2001, p. 26).

Pertinente às discussões acerca da validade das produções cinematográficas como “documentos históricos”, os estudos de Marc Ferro representam um referencial peculiar. Um dos pioneiros em estudos dessa natureza, na década de 1970 o autor chamou a atenção para o fato de o cinema ser desprezado pelos historiadores, até então despreparados para lidarem com “informações de outra natureza”, que fugissem das fontes convencionalmente utilizadas por eles. Corroborando com Marc Ferro, Eduardo Morettin avalia que o “fato de o cinema não ocupar um lugar de destaque na reflexão histórica naquele momento, relaciona-se à própria formação do historiador de então”. Para o autor, “iniciados em técnicas de pesquisa válidas para os séculos passados”, escapou aos historiadores que, “para a época contemporânea pelo menos, eles dispunham de documentos de um tipo novo, de uma linguagem diferente” (MORETTIN, 2007, p.43).

Com base em alguns autores tais como: Alcides Freire Ramos, José Honório Rodrigues, Maria Helena Capelato e Eduardo Morettin, é possível afirmar que a partir das reflexões de Marc Ferro acerca da relação entre cinema e História, o uso desse recurso audiovisual como fonte passou a ser gradualmente ampliado. Entretanto, assim como para outras fontes, a utilização das produções cinematográficas como objeto do saber histórico demandou discussões metodológicas até então pouco evidenciadas. Aqui, em meio ao pioneirismo, Marc Ferro também prestou grande contribuição sobre o assunto, ao definir os postulados do que ficou conhecida como “crítica analítica”.

Sobre a “crítica analítica”, Eduardo Moretti explica que “ao indicar os problemas que a ‘transcrição da história em linguagem cinematográfica’ coloca, Ferro aponta para a necessidade de ‘respeitar a historicidade’ e permanecer firme sobre as posições que a compreensão tinha adotado previamente”. Ao proceder dessa forma, é possível que o historiador tenha maiores condições de identificar e “deixar de lado documentos filmicos” que falsifiquem o sentido da narração. Em outras palavras, no trato com produções cinematográficas, cumpre ao historiador

“destacar o predomínio, desde a primeira etapa do trabalho”, “dos critérios oriundos do conhecimento histórico”. Para Morettin, “a relevância desse conhecimento histórico prévio figura de maneira indireta, porém marcante, na crítica analítica proposta por Ferro em relação ao cinema” (MORETTIN, 2007, p.58). Analogamente, Alcides Ramos salienta que “cabe ao historiador em seu trabalho de pesquisa adotar uma postura de crítica constante e minuciosa do material filmado, confrontando, sempre que possível, as informações retiradas dos filmes com aquelas que os documentos considerados ‘tradicionais’ podem oferecer” (RAMOS, 2001, p.11).

Até o momento, é notório que a condução dos argumentos se prestou a discussões teóricas condizentes à validade da utilização de material filmico como “documento histórico”, segundo definição de Marc Ferro. Aqui, salienta-se que o objetivo não é condicionar as informações submetidas à “análise crítica” como sendo verdadeiras, mas, tão somente, admiti-las como “efeito de verdade”, segundo entende Michel de Certeau em suas observações pertinentes ao trabalho do historiador (CERTEAU, 1982, p.102).

Partilhando o exposto, José Honório Rodrigues já salientava, em fins da década de 1960, que “o filme em si não representa, tanto quanto qualquer documento velho ou novo, uma prova da verdade”. Para ele, “toda a crítica externa e interna que a metodologia da história impõe ao manuscrito impõe igualmente ao filme. Todos podem igualmente ser falsos, todos podem ser ‘montados’, todos podem conter verdades e inverdades” (RODRIGUES, 1969, p. 174). Além disso, como afirma Adam Schaff, todo conhecimento não passa de uma soma de verdades parciais, uma vez que a verdade absoluta, assim como o saber absoluto, não pode ser alcançada pelo homem em nenhum campo do saber científico (SCHAFF, 1995, p.113). Entretanto, embora importantes, as explicações tecidas até então se prestam apenas para ratificar teoricamente a validade das discussões a seguir, acerca da produção filmica *Deu a Louca na Chapeuzinho*, objeto deste artigo.

Produzido nos Estados Unidos pela Pixar e Dream Works, o longa-metragem *Deu a Louca na Chapeuzinho* foi lançado em outubro de 2006. Trata-se de uma produção filmica em animação, dirigida por Cory Edwards, Todd Edwards e Tony Leech. De classificação livre, recebeu boa aceitação dos críticos, embora poucos tenham avaliado o filme para além das questões técnicas ou humorísticas, conforme é possível perceber através de uma consulta aos *sites* vinculados ao filme na internet. Em termos gerais, a produção caracteriza-se como uma paródia do conto *Chapeuzinho Vermelho*, envolvendo seus personagens tradicionais e outros que foram acrescidos à trama. No mais, corroborando a receita de sucesso, salientamos que o ano de 2011 marcou a produção de um segundo filme com os mesmos personagens, embora ele não seja objeto deste artigo.

Sobre o enredo, o filme trata de uma investigação acerca de sucessivos roubos de receitas de doces na floresta; roubos esses efetuados por um suspeito que passou a ser denominado como “guloso”. Na seqüência dos acontecimentos, a “Chapeuzinho Vermelho”, o “Lobo”, a “Vovó Puckett” e o “Ienhador Kirk” se tornam os principais suspeitos. A partir de então, através do intermédio do sapo “Nick Flippers”, cada um apresenta sua versão dos acontecimentos que, apesar de partir de pontos de vista diferentes, contribuem para montar o quebra-cabeças que conduzem a um culpado até então insuspeito, ou seja, o coelho “Boingo”, que termina por ser o grande vilão da história.

De humor refinado, o filme consegue, conforme os críticos, agradar aos públicos de todas as idades. Entretanto, outros elementos, pouco notados em análises objetivas, também contribuíram para o sucesso do desenho que, inclusive, já teve continuidade, como mencionado. Partindo do pressuposto de Marc Ferro de que o “cinema é um testemunho singular de seu tempo” que “traz à tona elementos que viabilizam uma análise da sociedade”, com a produção *Deu a Louca na Chapeuzinho* não poderia ser diferente (MORETTIN, 2007, p.40). Quebrando as regras comportamentais tradicionais dos vários personagens do filme, seus responsáveis terminaram por representarem aspectos citadinos da sociedade atual.

Começando pela própria Chapeuzinho, ao contrário da versão tradicional de uma menina recatada e vulnerável, na trama em questão ela aparece como uma pré-adolescente em conflito. Lutadora de karatê, a menina demonstra descontentamento com a vida monótona da floresta e com o trabalho que realiza (entrega de doces). No filme, claramente ela expõe sua vontade de buscar “outro mundo”, chegando a clamar em certa música por alguém que a tirasse daquela vida, conforme a seguinte tradução: “Ei, me tira daqui, por favor, eu quero outro mundo”. Essa ruptura com o tradicionalismo da versão original, vincula-se perfeitamente aos padrões comportamentais de muitos adolescentes da sociedade contemporânea que, marcados pela “era da informação” e crise da instituição família, terminam por lidarem cada vez mais com a própria vida de um modo mais autônomo que as gerações precedentes, bem como a ignorar alguns valores que outrora eram preconizados como essenciais no contexto social.

Acerca da construção do individualismo e do desmembramento das famílias nucleares no século XIX e principalmente no século XX, Hobsbawm destaca que “a revolução cultural” do período da Guerra Fria fez emergir um crescente público jovem que se caracterizava pela independência e pelo individualismo. Assim, o crescimento do número de jovens, associado ao descrédito progressivo da família nuclear, acabou fazendo com que grandes empresas apoiassem a emergência do rock, contribuindo para o surgimento de verdadeiras divindades populares vincu-

ladas à música, ao cinema e ao suicídio, este último utilizado como um recurso propagandístico das indústrias culturais. Nesse contexto, inúmeros ícones da música e do cinema se destacaram como Jimi Hendrix, Jenis Joplin, Bob Marley, James Dean e outros. Acerca desta questão, destacamos que:

A nova 'autonomia' da juventude como uma camada social separada foi simbolizada por um fenômeno que, nessa escala, provavelmente não teve paralelo desde a era romântica do início do século XIX: o herói cuja vida e juventude acabavam juntas. (...) O surgimento do adolescente como ator consciente de si mesmo era cada vez mais reconhecido, entusiasticamente, pelos fabricantes de bens de consumo, às vezes com menos boa vontade pelos mais velhos, à medida que viam expandir-se o espaço entre os que estavam dispostos a aceitar o rótulo de 'criança' e os que insistiam no de 'adulto' (HOBSBAWM, 1995, p. 318).

A discussão proposta pelo autor evidencia a importância do estudo de fenômenos audiovisuais para a compreensão da história, já que em períodos da Guerra Fria ocorreu, por exemplo, um superinvestimento nas calças jeans e em bandas de rock ou de música alternativa que se enquadravam no gosto jovem daqueles tempos. Reflexos desta questão podem ser percebidos em músicos do rock nacional que também morreram de forma trágica e ainda de pouca idade como Raul Seixas, Renato Russo e o próprio Cazusa, que na música "Ideologia" afirmou: "meus heróis morreram de over dose". Atendo-nos mais uma vez ao nosso objeto, sabemos que os anos iniciais do século XXI caracterizam-se ainda pela proliferação de empresas do capital monopolista que exploram os anseios dos jovens, crianças e adultos com o intuito de fortalecer suas indústrias culturais. Assim, empresas como a *Worner Bros*, *Disney* e outras reinventam os contos veiculados principalmente pela televisão e cinema, passando assim a exercer influência notável sobre os indivíduos com uma potencialidade ainda maior do que a proposta pela imprensa escrita. Assim, apesar do pressuposto de que contos e indústrias monopolistas são as donas dos meios que produzem tais releituras, o homem, ainda como referencial básico da história, tem sua análise individual resguardada de forma que a premissa de uma dominação pode se ver, assim, fragilizada.

Focados novamente nos personagens do filme *Deu a Louca na Chapeuzinho Vermelho*, a vovó Puckett, ao contrário do imaginário constituído da avó tricoteira e contadora de histórias, aparece como uma praticante de esportes radicais, nada predisposta a atividades sedentárias. Aqui, também é possível identificar uma realidade da sociedade atual. Os avanços da medicina, a valorização das práticas esportivas e até mesmo o advento de medicamentos como o viagra e o ciales, dentre outros fatores, têm contribuído para ampliar a qualidade de vida dos idosos, que gradativamente vêm vivendo mais e ampliando o percentual populacional no mundo inteiro.

No caso do lobo, as rupturas também são evidentes. Ao contrário do elemento vil, carnívoro e, subjetivamente pedófilo, da versão original do conto infantil, no filme ele aparece como um ser sociável, de hábitos refinados e com boa formação profissional na área de jornalismo. Apesar disso, em um primeiro momento apresenta-se como o principal suspeito dos roubos das receitas. Durante o processo dos interrogatórios, é o único amordaçado e vítima de práticas de tortura, como eletrochoques. Nesse sentido, é bem possível identificar no lobo todos aqueles indivíduos que, historicamente, fazem parte de grupamentos humanos submetidos a preconceitos sociais ou raciais. O lobo do filme é o negro, o cigano, o judeu ou o árabe, dentre outros que, indiferente dos seus esforços, sempre são estigmatizados, ainda que subjetivamente, como elementos passíveis de desconfiança ou preconceitos, dentro de um contexto mais amplo das relações sociais. Porém, ao contrário do percebido na história contemporânea, ao final da história o lobo apóia a chapeuzinho vermelho, a vovó, o lenhador, o sapo investigador e os demais personagens e, com um trabalho de equipe, eles conseguem capturar o “coelhinho guloso”. Ressalta-se que a busca pela implantação de valores pacifistas, tais como aceitação da diferença e trabalho em equipe, são concepções importantes de serem colocadas a serviço das indústrias culturais e do processo de globalização que está em voga.

Além dos personagens evidenciados até então, o sapo Nick e o urso, chefe de polícia, também são relevantes para empreender uma discussão atual, condizente à ação repressiva do Estado em relação à sociedade civil. Comandando a unidade de policiamento ostensivo da floresta, o oficial Ursídio, quase o filme inteiro, representa um tipo de polícia insidiosa, repressiva e mal preparada, que pode ser encontrada com certa facilidade em vários países do mundo, não fugindo o Brasil a essa regra. Por outro lado, o inspetor Nick, embora não sendo especificamente um policial, já representa um tipo de polícia mais voltada aos anseios da sociedade atual, ou seja, uma polícia bem preparada, que sabe tratar polidamente o cidadão, ainda que infrator, sem com isso perder sua autoridade ou relaxar no cumprimento de suas funções. Nesse contexto, o antagonismo entre Nick e Ursídio é exatamente o aspecto do filme que se presta à discussão central deste artigo, que é a observância de alguns métodos da História em obras cinematográficas. No caso específico de *Deu a Louca na Chapeuzinho*, claramente são notórios os métodos “indiciário” e “crítico”, respectivamente definidos por Carlo Ginzburg e Marc Bloch.

Sobre o método indiciário de Ginzburg, é possível dizer que se trata de um método pautado por critérios investigativos, cujos resultados dependem de um exame detalhado dos “pormenores mais negligenciáveis” do objeto de interesse (GINZBURG, 2002, p.144). Interpretando Ginzburg, e fazendo uso de algumas de suas palavras, é possível afirmar que, em meio ao seu método indiciário, o historiador que busca

ampliar o conhecimento sobre um objeto de pesquisa que tenha lhe despertado o interesse, deve ser “comparável ao detetive que descobre o autor do crime (...) baseado em indícios imperceptíveis para a maioria” dos pesquisadores (GINZBURG, 2002, p. 145). Assim, muitas vezes, as respostas mais cabais aos problemas de uma dada pesquisa ou investigação, não podem ser encontradas em evidências mais perceptíveis, mas sim em pequenos detalhes, em regra negligenciáveis aos observadores pouco atentos. Sobre o assunto, não por mero acaso, Ginzburg ilustra a aplicação do método indiciário através das ações de Sherlock Holmes, personagem criado por Arthur Conan Doyle (GINZBURG, 2002, p. 145).

Quanto à ocorrência do método indiciário no filme *Deu a Louca na Chapeuzinho*, é possível dizer que o contraste entre os procedimentos adotados pelo comandante Ursídeo e pelo sapo Nick para descobrirem o “bandido guloso” serve para demonstrá-la. De modo convencional, em meio aos interrogatórios, o urso tenta encontrar um culpado com base em evidências gerais e regras preexistentes, que terminam por conduzi-lo constantemente a emitir julgamentos precipitados, em razão delas não serem suficientes para a resolução do caso. Nesse sentido, algumas frases do urso, tais como: “pegamos o bandido”, “tem digitais dele [do lobo]<sup>1</sup> pela casa toda: fiquem!” ou, “vou prender todos eles, é isso que eu faço, por isso sou chefe de polícia”, demonstram seu despreparo para resolver a situação com base em indícios pouco notados.

Partindo do princípio de que “ninguém aprende o ofício de conhecer (...) limitando-se a pôr em prática regras preexistentes”, uma vez que o conhecimento através do método indiciário demanda de “elementos imponderáveis” tais como “faro, golpe de vista e intuição” (GINZBURG, 2002, p. 179), o inspetor Nick, adotando procedimentos diferentes dos do urso, conseguiu solucionar o caso do roubo das receitas. Embora não analisando indícios materiais como Holmes, o sapo pautou suas conclusões com base em detalhes orais observados ao longo dos depoimentos dos suspeitos. Nesse sentido, como já mencionado anteriormente, ele atuou como um detetive e descobriu o autor do crime valendo-se de indícios imperceptíveis aos policiais que até então conduziam os trabalhos. O coelho Boingo (“bandido guloso”), só foi identificado em razão do sapo ter tido a sensibilidade de identificá-lo em todos os depoimentos. A presença do coelho nas versões dos envolvidos era o detalhe até então não notado pelos demais. Porém, não bastava ao sapo Nick apenas conhecer o detalhe, era preciso verificar se ele fazia sentido no conjunto do “quebra-cabeças”. Para tanto, findo os depoimentos, o sapo Nick tratou de compará-los para obter as semelhanças, a partir da exclusão das dessemelhanças.

---

<sup>1</sup> Grifo nosso.

“Que a palavra das testemunhas não deve ser obrigatoriamente digna de crédito, os mais ingênuos dos policiais sabem bem” (BLOCH, 2002, p.89). Entretanto, ainda que as “testemunhas possam se enganar ou mentir”, cabe àquele que investiga “preocupar-se em fazê-las falar, para compreendê-las” e não julgá-las (BLOCH, 2002, p. 96). No que concerne ao filme, este é outro ponto dicotômico entre o sapo e o urso, que permite observar a aplicação do “método crítico” de Marc Bloch. Para o autor, o ofício do historiador consiste em compreender e não em julgar. Para tanto, a lógica do conhecimento, com base no método crítico, advém de “um trabalho de comparação” que, “necessariamente”, permite dissociar o semelhante do que é dessemelhante (BLOCH, 2002, p.109).

Conduzindo isso ao filme, é possível observar que o investigador Nick procedeu dessa forma em relação aos depoimentos, não só procurando compreender as motivações de cada um dos envolvidos como também comparando suas versões, com o propósito de identificar algum elemento que fosse comum entre eles. Por sua vez, contrariando os postulados do método crítico, o urso chefe de polícia optou em tecer julgamentos precipitados, incorrendo assim no mais grave equívoco daquele que busca conhecer seu objeto de interesse, segundo Marc Bloch. No filme, o sapo Nick, demonstrando possuir uma sensibilidade crítica para trabalhar com os depoimentos, uma vez identificado que o coelho era o detalhe que aparecia em todos eles, conseguiu, por meio de um processo comparativo, defini-lo como o bandido guloso responsável pelos roubos das receitas.

Tomando outras análises para além de Ginzburg e Bloch, em *Dos Meios as Mediações*, Jesus Martim Barbeiro enfatiza que principalmente a televisão passou na contemporaneidade a fazer parte do espaço doméstico, reintroduzindo o discurso da interação social cotidiana. O autor acredita que a hegemonia dos discursos e das construções simbólicas propagadas pelos “meios” encontra-se em uma situação de constantes disputas conflituosas com as “mediações”. Nesse sentido, esta nova versão do conto da Chapeuzinho Vermelho, ao ressaltar diferentes versões para a história, a enfatizar a análise investigativa e a instigar a reconstrução das verdades, possibilita ao telespectador uma potencialidade de atividades mediante os fatos históricos. Nesse sentido, Márcio, um telespectador do filme, destacou que:

é um bom filme para um fim de semana, mergulhado em humor leve e refinado. Consegue garantir o divertimento de todas as idades e algumas risadas soltas para quem tem alma de criança, ou para quem, como pequenino, brinca com as muitas vertentes das verdades prontas e dos estereótipos. (Disponível em: <<http://www.guiadasemana.com.br>>. Acesso em: 23 maio 2009).

O depoimento de Márcio revela uma questão interessante. Ele destaca que o público infantil e mesmo o adulto podem “brincar com as muitas vertentes das

verdades prontas e dos estereótipos”. Assim, podemos ressaltar que um dos pressupostos presentes na historiografia atual, sem dúvida, parte da crítica e da discussão acerca da quebra dos paradigmas que marcaram os estudos históricos do século XIX, sobretudo fundamentada na escola positivista, no Marxismo e, para alguns, já no século XX, pela própria “Escola dos Annales”, apesar de Braudel afirmar que Febvre e Bloch não tiveram a intenção de criar um paradigma. Assim, em *História. Entre a Filosofia e a Ciência*, o historiador José Carlos Reis afirma que, apesar de algumas divergências existentes entre os historiadores representantes da primeira e da terceira geração dos *Annales*, que “a legitimidade intelectual da história é anterior à sua utilidade: o homem é um objeto de conhecimento como qualquer outro, que exige uma problematização, hipóteses, conceitos, documentos, reflexão e pesquisa”. (REIS, 2004, p. 112).

Um dos pressupostos que atemoriza alguns estudiosos ao analisarem o recurso audiovisual, diz respeito à idéia de que a televisão manipula ou expressa uma “cultura inferior” e medíocre. Assim, muitos pesquisadores se indis põem diante da utilização das fontes audiovisuais como um recurso para se pensar as sociabilidades e as disputas que permeiam a contemporaneidade histórica.

Porque, se a *incultura* constitui a quintessência da televisão, se explica o desinteresse e, no “melhor” caso, desprezo dos intelectuais pela televisão, mas também aí fica a descoberto o caráter elitista pertinaz e oculto que alonga este olhar: confundindo iletrado com inculto, as elites ilustradas, desde o século XVIII, ao tempo que afirmam o *povo* na política, o negavam na cultura, fazendo da *incultura* o traço intrínseco que configurava a identidade dos setores populares e o insulto com que tapavam sua interessada incapacidade de aceitar que, nesses setores, pudesse haver experiências e matrizes de outra cultura (MARTIN-BARBERO, 2004, p. 24.)

Outra importante obra que ressalta a utilização do filme como documento histórico é *O Beijo de Lamourette*, em que Darnton analisa o filme *Danton*, do polonês Andrzej Wadja, discutindo seu duplo sentido de construção/recepção para a Polônia, onde foi produzido e transmitido para a França, local em que o filme também foi veiculado. A produção cinematográfica de Wadja teria sua estréia na Polônia e na França em 1989, data do bicentenário da Revolução Francesa de 1789. Historicizando a situação da Polônia, o autor destaca que o filme foi bem aceito, pois o contexto polonês era de luta contra o autoritarismo das ditaduras socialistas impostas pelo Pacto de Varsóvia e combatidas pelo sindicato Solidariedade. Nesse sentido, a população oprimida pela ditadura se identificou com o personagem Danton que combatia aquilo que consideravam atrocidades, emanadas de Robespierre. Porém, a situação de decadência enfatizada no filme causou estranheza de muitos franceses que não receberam bem a história de uma revolução que poderia ser interpretada como fracassada. Acerca desta questão, o autor

destaca que:

O filme poderia ser visto de maneiras completamente diferentes. Não foi o mesmo em Varsóvia e Paris. Sua capacidade de gerar um duplo sentido sugere que o próprio significado é modelado pelo contexto e que a significação da Revolução Francesa nunca se esgotará. O debate pode parecer uma inofensiva luta de sombras, mas ainda assim há vidas nas sombras. (DARNTON, 1990, p. 63).

Estabelecendo um diálogo do exposto acima com o filme *Deu a Louca na Chapeuzinho Vermelho*, sabemos que este também procura retratar uma nova versão de fatos aceitos, no caso do conto de “Chapeuzinho Vermelho”, destacando a princípio uma revisão desta história que se pautaria em uma trama investigativa em que cada personagem daria sua versão sobre o episódio. Numa perspectiva parecida à da série *Sherek*, o filme, ao procurar rediscutir contos de fadas, permite pensar sobre os constantes trabalhos historiográficos, que têm como uma de suas características exatamente a revisão histórica. Nessa vertente, a análise dos episódios, considerando um bom número de fontes, potencializa o historiador a se aproximar de uma realidade histórica distante de seu tempo. Em tom de delação, o crítico e internauta Celso Sabadin afirmou:

Não nego que fiquei desconfiado quando soube da produção de um desenho animado em longa-metragem que iria satirizar a clássica história de Chapeuzinho Vermelho. Achei a idéia um pouco “*Sherek*” demais. E, afinal, quem seriam estes irmãos Cory e Todd Edwards, praticamente estreantes, para roteirizar e dirigir um projeto no altamente competitivo mundo da Pixar, Dream Works e companhia?

Repare-se que na opinião, expressa na citação acima, algumas questões importantes colocadas pelo internauta, permitem que sejam tecidas algumas questões pertinentes ao ofício do historiador. Em relação à desconfiança, o internauta destaca que assim que se deparou com o filme teve dúvidas em relação ao seu sucesso, sobretudo devido à falta de originalidade, pois, achou “a idéia um pouco *Sherek* demais”. Logo em seguida, afirma que o *contexto* de produção, marcada pelo predomínio de algumas grandes empresas culturais de destaque na produção de desenhos, faria com que a viabilidade e o sucesso do filme estivessem em risco. Com um pouco mais de investigação e análise crítica, ele destacou ainda que, quando viu “o filme pronto, a surpresa foi das melhores: *Deu a Louca na Chapeuzinho* traz um roteiro inteligente e bem-humorado, num ritmo ágil e esperto que agrada tanto aos adultos quanto às crianças”. Portanto, aos historiadores cabe a crença de que os pressupostos metodológicos da ciência podem propiciar a análise de quaisquer fontes. Nesse sentido, pensamos ser pertinente concluir ser necessário uma *deu a louca nos historiadores*, de modo que as inves-

tigações passem a ser mais constantes também em relação à análise de documentações provenientes do avanço dos meios de comunicação.

### Referências

BLOCH, Marc. *Apologia da História ou o Ofício de Historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

CERTEAU, Michel de. *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

DARNTON, Robert. *O Beijo de Lamourette: mídia, cultura e revolução*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, Emblemas, Sinais*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

HOBBSAWM, Eric. *Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

MARTIN-BARBERO, Jesus. *Dos Meios as Mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 2.ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.

MARTIN-BARBERO, Jesus. *Os Exercícios do Ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva*. 2. ed. São Paulo: Senac São Paulo, 2004.

MORETTIN, Eduardo. O Cinema como Fonte Histórica na Obra de Marc Ferro. In: CAPELATO, Maria Helena, et al. *História e Cinema*. São Paulo: Alameda, 2007.

OLIVEIRA, Bernardo Jefferson de (Org.). *História da Ciência no Cinema*. 1ed. Belo Horizonte: Argvmentvm, 2005.

RAMOS, Alcides Freire. Cinema e História – Do Filme como Documento à Escrita Fílmica da História. In: MACHADO, Maria Clara Thomas; PATRIOTA, Rosângela (Orgs.) *Política, Cultura e Movimentos Sociais: Contemporaneidades Historiográficas*. Uberlândia: UFU (Programa de Mestrado em História), 2001.

REIS, José Carlos. *A História entre a Filosofia e a Ciência*. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

RODRIGUES, José Honório. *A Pesquisa Histórica no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Companhia Ed. Nacional, 1969.

SCHAFF, Adam. *História e Verdade*. 6.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995.