



VII Simpósio Nacional de História Cultural
**HISTÓRIA CULTURAL: ESCRITAS, CIRCULAÇÃO,
LEITURAS E RECEPÇÕES**

Universidade de São Paulo - USP

São Paulo - SP

10 e 14 de Novembro de 2014

O USO DE FILME NO ENSINO DE HISTÓRIA

Marisa Geralda Barbosa*

É comum a associação entre fundamentalismo e terrorismo. No entanto, nem todo fundamentalista religioso recorre ao terror como forma de luta, e nem todo islâmico é fundamentalista. “O fundamentalismo islâmico é uma forte identidade que deseja que todos sigam à risca a vontade de Alá, expressa no Corão” (SUTTI & RICARDO, 2009, p.105). Consiste também numa reação à modernidade ocidental e a defesa das tradições. Tanto judeus quanto muçulmanos podem ser fundamentalistas, desde que sigam à risca o que está expresso em seus livros sagrados, defendendo a tradição acima de qualquer tipo de modernização. Portanto, essas associações mecânicas entre islamismo, fundamentalismo e terrorismo não procedem.

Edward Said (2007) afirma que o Oriente é uma invenção ocidental, na medida em que a visão que o Ocidente tem do Oriente é eurocêntrica, discriminatória, estigmatizada. O Ocidente se vê como racional, desenvolvido, humanitário e, portanto, superior. O Oriente é visto como o contrário de tudo isso. A associação automática entre islamismo, fundamentalismo e terrorismo é expressão do olhar do Ocidente para o Oriente.

* Graduada em História pela UNESP/Franca-SP, mestre e doutora em Sociologia pela UNESP/Araraquara-SP. Professora de História e Sociologia do ensino médio da Escola Cooperada Nova Geração (COEB), em Birigui-SP, e professora de Sociologia da UNIP, do UniSALESIANO e da UNIESP em Araçatuba-SP. E-mail: marisaprofbarbosa@gmail.com

Se a sociedade do “nós” avalia a sociedade do “outro” a partir dos valores do “nós”, a visão que se tem do “outro” será sempre deturpada, etnocêntrica. Dividir o mundo entre “nós” e o outro” significa classificar, hierarquizar, incluir e excluir, normalizar, demarcar fronteiras. “Os pronomes ‘nós’ e ‘eles’ não são, aqui, simples categorias gramaticais, mas evidentes indicadores de posição-de-sujeito fortemente marcadas por relações de poder.” (SILVA, 2012, p.82). Por isso, estes binarismos precisam ser questionados para que se possa desconstruir as relações de poder.

A identidade e a diferença são produzidas socialmente, por isso, estão em estreita conexão com as relações de poder. Para Silva (2012), “[...] onde existe diferenciação – ou seja, identidade e diferença – aí está presente o poder.” (p.81). E complementa Said ao afirmar que “a relação entre o Ocidente e o Oriente é uma relação de poder, de dominação, de graus variáveis de uma hegemonia complexa [...]” (2007, p.32)

Para que funcionem, a identidade e a diferença precisam ser representadas. A representação ocorre por meio de uma pintura, de uma fotografia, de um filme, de um texto, de uma expressão oral. É por meio da representação que a identidade e a diferença adquirem sentido. E quem tem o poder de representar tem o poder de definir a identidade, a norma. Assim, questionar a construção da identidade e da diferença significa também questionar o sistema de representação que lhes sustentam.

Seguindo este raciocínio, Said (2007) afirma que o orientalismo é um discurso. E todo discurso precisa ser representado, confirmado por acontecimentos, imagens, que possam sustentá-lo e lhe dar validade. Neste sentido, o cinema hollywoodiano tem contribuído na retroalimentação deste discurso, da construção da diferença. Este discurso também é legitimado pela mídia televisiva e pelos demais meios de comunicação, que acabam produzindo, via de regra, imagens distorcidas do “outro”, como a comum associação entre fundamentalismo, terrorismo e religião islâmica. Aliás, o terrorismo se alimenta desta histeria incentivada pelas mídias e pelos governos; esse clima de histeria é o oxigênio que alimenta a indústria bélica estadunidense, é o que justifica as razões para as guerras. E nos alerta Hobsbawm que “[...] é sempre bom suspeitar quando as potências militares afirmam estar fazendo favores às suas vítimas e ao mundo ao derrotar e ocupar países mais fracos.” (2007, p.117)

A fundamentação para esta visão inferiorizada do Oriente remonta ao século XIX, quando o darwinismo social, distorção das ideias de Darwin e aplicação destas

ideias na compreensão do social,¹ foi utilizado para comprovar “cientificamente” a inferioridade dos “outros” e justificar o imperialismo. O Ocidente tem se colocado detentor de uma cultura superior às outras e, em nome dessa superioridade, justificado ao longo da história todo tipo de intervenções, invasões, saques e genocídios.

Said (2007) nos leva a compreender que o Oriente é a negação do Ocidente. Nesta relação, cada um é o “outro” do “outro”, mas, uns são mais “outros” do que os “outros”. Said lembra que há orientalistas (estudiosos que produzem saberes sobre o Oriente), mas não há ocidentalistas, e demonstra que o Oriente antes de se tornar objeto de estudo do Ocidente, tornou-se objeto de dominação.

Numa visão etnocêntrica, o “outro” é sempre a negação do “nós”. É negado ao “outro” a possibilidade de ser outra coisa que não seja comparável ao “nós”. O “outro” é irracional, injusto, cruel, selvagem, porque o “nós” é racional, justo, clemente e civilizado. É esta visão do islâmico que o governo e a mídia estadunidenses alimentam e difundem.

O movimento dos Annales trouxe uma nova concepção de documento. Criticou a escola metódica, que só dava atenção aos documentos escritos, aos testemunhos voluntários (decretos, cartas, relatórios etc), sendo que os documentos não escritos, ou testemunhos involuntários (vestígios arqueológicos, séries estatísticas etc) informam igualmente sobre as atividades humanas. O documento escrito, só por ser escrito, não significa expressão da verdade absoluta. (CARDOSO; VAINFAS, 1997)

O documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças do momento. O documento não é inócuo, é uma montagem da sociedade que o produziu e das épocas posteriores que continuam a manipulá-lo. O que transforma o documento em monumento é sua utilização pelo poder. O documento/monumento:

[...] resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias. No limite, não existe um documento-verdade. Todo o documento é mentira. Cabe ao historiador não fazer o papel de ingênuo. (LE GOFF, 1990, p.548).

¹ Charles Darwin, em sua tese sobre a evolução das espécies e da seleção natural, além de ter estudado os seres do ponto de vista biológico, nunca utilizou expressões como “superior” e “inferior”; afirmou apenas a existência de seres mais ou menos adaptados ao meio. No entanto, suas ideias foram apropriadas pelos pensadores sociais positivistas da época, que as distorceram e passaram a falar em sociedades superiores e inferiores.

Segundo os Annales, não se pode abandonar o documento por causa de seu caráter de produto e nem perder o seu sentido de monumento (perpetuador de um passado) por causa do “desejo” voluntário ou involuntário das sociedades que o transformam em monumento através do poder. O historiador deve trabalhar de forma crítica com estas características do documento, desmontando e desestruturando o seu processo de construção enquanto documento/monumento. A tarefa do historiador é, com uma ampla crítica histórica, analisar as condições de produção dos documentos/monumentos. Por isso, a produção fílmica deve ser tratada como produção coletiva e resultado de múltiplas determinações; é fundamental investigar que determinada visão da história aquele filme quer impor e quais as razões disso.

Foi a partir dos anos 1970 que o cinema atingiu o status de “novo objeto” da história, com a chamada História Nova. O filme passou a ser tratado como documento histórico, como uma forma de expressar uma determinada visão de mundo em contraposição a outras visões de mundo. O uso do filme como documento não deve excluir outras fontes históricas, mas unir-se a elas.

Um filme está intrinsecamente ligado à realidade em que foi produzido. Como produção coletiva, não sofre influências apenas do diretor e roteirista, mas de todos os envolvidos em seu processo, incluindo os atores. Nem sempre a visão do diretor é a mesma dos atores. E, justamente por isso, por conter visões diferenciadas, o filme se torna uma fonte histórica bastante rica. O projeto do diretor nem sempre é seguido *pari passu* por roteiristas, câmeras, fotógrafos, atores etc. Existe o imponderável no cinema; nem sempre é possível controlar tudo. Muitas vezes, um gesto, um objeto, um comportamento é transmitido sem que o diretor queira, por exemplo. Nas palavras de Ferro,

[...] analisar no filme principalmente a narrativa, o cenário, o texto, as relações do filme com o que não é o filme: o autor, a produção, o público, a crítica, o regime. Pode-se assim esperar compreender não somente a obra como também a realidade que representa. (1995, p.203).

O cinema é uma construção polifônica; nele cantam inevitavelmente todas as vozes sociais, por meio de discursos, de sons e imagens. Seguindo este mesmo raciocínio, sustenta Rossini:

É impossível examinar, por exemplo, apenas o aspecto verbal do cinema – o texto, as falas dos personagens -, sem ver sua inserção na cena, o modo como esse texto é proferido, as relações e as interações

que estabelece com os outros elementos cênicos e dramáticos, pois isso significa analisar o filme pela metade, seccionar seu significado e, assim, deixar de apreendê-lo na sua totalidade. (2008, p.124)

Num filme, o modo como o personagem aparece enquadrado – sozinho ou acompanhado no plano, com a câmera abaixo ou acima da altura dos olhos, com mais ou menos luz, com mais ou menos profundidade de campo – faz parte do sentido produzido sobre ele. Ou seja, o personagem cinematográfico não é apenas diálogo; ele é um compósito de elementos visuais e sonoros que fazem parte da sua construção. E a esses elementos também se agregam todos os aspectos pessoais e de carreira artística trazidos pelo ator que o interpreta. (2008, p.133-134)

Também de acordo com Barros (2008), na análise fílmica, o historiador não se deve prender apenas ao discurso falado. Para ele, deve-se analisar outros tipos de discursos como

[...] a visualidade, a música, o cenário, a iluminação, a cultura material implícita, a ação cênica – sem contar as mensagens subliminares que podem estar escondidas em cada um destes níveis e tipos discursivos, para além do subliminar que frequentemente se esconde na própria mensagem falada e passível de ser traduzida em componentes escritos. (p.63)

Filmes documentários e filmes de ficção são ambos documentários da época presente. Todo filme é tanto fonte quando objeto de conhecimento histórico. O historiador deve ser crítico com suas fontes escritas como também com suas fontes imagéticas. Todo discurso, verbal ou imagético, está sujeito às determinações do real.

A crítica analítica de uma obra cinematográfica de ficção deve se ater: à sociedade que a produz; à própria obra; à relação entre autor, filme e sociedade; à sua história (as várias versões que teve, as suas recepções por parte da crítica, do público etc.). (MORETTIN, 2011, p.53)

História e cinema e história e sociedade são temas inseparáveis. Todo filme pode ser tomado como documento histórico de uma época, a época que o produziu. Documentário ou ficção, o filme é sempre história: história do passado e do presente, da sociedade retratada e da sociedade que retrata. Por isso, é preciso ir além daquilo que ele revela; deve-se buscar também o que ele omite.

O intencional e o não-intencional devem ser tratados com atenção na análise fílmica. Inicialmente, deve-se tentar descobrir a intencionalidade original do autor ao produzir aquela obra cinematográfica. Isso requer pesquisar o contexto histórico da época da produção do filme e a biografia do diretor e dos roteiristas. Diante disso, é importante

também verificar as manifestações não intencionais, pois uma obra sempre escapa à intencionalidade. Pois “[...] o cinema é história, imagem ou não da realidade, documento ou ficção. [...] As crenças, as intenções, ou seja, o imaginário humano, tudo faz parte da história.” (NÓVOA, 2008, p.30).

Por mais fantasiosa que obra fílmica seja, ela sempre carrega ideologias, relações de poder, padrões culturais, servindo de meio para decifrar a sociedade que o produziu. Toda ficção está sempre impregnada da realidade concreta, seja com ou sem a intenção de seus autores.

[...] o filme, pretenda ele ser imagem ou não da realidade, e enquadre-se dentro de um dos gêneros documentários ou dentro de um dos gêneros de ficção, é em todos estes casos *História*. Não importa se o filme pretende ser um retrato, uma intriga autêntica, ou pura invenção, sempre ele estará sendo produzido dentro da História e sujeito às dimensões sociais e culturais que decorrem da História – isto independente da vontade dos que contribuíram e interferiram para a sua elaboração. (BARROS, 2008, p.56, grifo do autor).

Usar a produção fílmica como recurso didático nas aulas de história não deve se limitar a procurar no filme aquilo que se encontrou na sociedade ou nos livros de história; não deve se limitar a repetir o já dito. O filme não deve ser usado apenas de forma ilustrativa, negando ou confirmando a história escrita. Ao invés do uso da analogia – comparar o filme com os discursos já existentes -, a dialética permite vislumbrar as relações sociais para que se possa reconstituir a realidade, estabelecendo as contradições entre o filme, a sociedade e os responsáveis pela produção fílmica.

No ensino de história, podem-se utilizar, de modo geral, dois tipos de filmes: documentários e ficção histórica. Ambos tratam, em diferentes níveis, da reconstituição e da compreensão dos fatos históricos, sem, no entanto, dispensar a importância de consulta a outras fontes. Em ambos também os diversos discursos não devem ser encarados como expressão da verdade histórica, como algo inquestionável. Como afirma Napolitano (2010), “[...] dos mais comerciais e descomprometidos aos mais sofisticados e ‘difíceis’, os filmes têm sempre alguma possibilidade para o trabalho escolar”. (p.12). O professor de história precisa ter a clareza de que tanto os documentários quanto os filmes de ficção são construções subjetivas, crivadas de valores, sentimentos, interesses, sempre influenciados pelo momento histórico. Os filmes são “[...] documentos que trazem suas próprias versões da história”. (ABUD; SILVA; ALVES, 2010, p.175).

Segundo Marc Ferro (2010), é possível compreender a relação entre cinema e história a partir de três prismas: o cinema como agente da história; a leitura cinematográfica da história; a leitura histórica do cinema. O **cinema como agente da história** pode ser ilustrado quando o cinema se torna instrumento de propaganda política, como ocorreu no nazismo alemão e no stalinismo na Rússia. Trata-se do cinema intervindo no processo histórico, repassando valores, concepções, sentimentos e até mesmo provocando mobilizações (funcionando como um contrapoder). Nas palavras de Ferro, “[...] desde que o cinema se tornou uma arte, seus pioneiros passaram a intervir na história com filmes, documentários ou de ficção, que, desde sua origem, sob a aparência de representação, doutrinam e glorificam.” (2010, p.15). Pelo prisma da **leitura cinematográfica da história**, Ferro defende a ideia que os cineastas produzem uma visão de mundo inédita, uma leitura do passado ainda não realizada. Cita como exemplo os cineastas René Clair, Jean Vigo, Jean-Luc Godard, Louis Malle e Alain Resnais. Já a **leitura histórica do cinema**, segundo Ferro, permite atingir zonas não visíveis do passado; trata o cinema como documento histórico, útil para os historiadores que os consultam juntamente a outras fontes.

Viana (2009) tece várias críticas à concepção de Ferro quanto à relação entre história e cinema. Primeiramente, afirma que a análise de Ferro é muito limitada no sentido teórico-metodológico. Para Viana, as obras cinematográficas não são apenas a criação individual do cineasta, mas também expressam a visão de mundo de sua equipe e de quem financia estas obras. Uma produção fílmica é uma produção coletiva; por isso, não está dissociada das relações sociais. Além disso, Viana defende que o cineasta não expressa uma visão inédita do mundo, mas sim uma visão já existente, mas expressa artisticamente de outra forma. Muitas vezes, o cineasta apenas acompanha modas ou tendências do momento. Além disso, segundo Viana, atingir zonas invisíveis do passado é algo que depende do filme e do historiador. De modo geral, Viana afirma que Ferro tem uma visão fetichizada do cinema. Ele se limita a descrever cenas, apresenta uma linguagem muitas vezes técnica e superficial, não apresenta profundidade teórico-metodológica, enfim, é partidário de uma visão elitista do cinema.

Viana (2009) critica o fetichismo do cinema, praticado inclusive por historiadores que se dizem marxistas. Muitos destes pseudo-marxistas defendem a ideia que cinema comercial é ruim porque é comercial, porque é produto da indústria cultural voltada para o consumo das massas. Não há, portanto, na obra fílmica comercial, qualquer

possibilidade de análise crítica. E as massas, por sua vez, seriam incapazes de desenvolver uma consciência crítica por conta própria. Elas ficam no mundo burguês, da aparência, à espera dos intelectuais as tirem desta caverna platônica e as conduzi-las ao mundo da verdade. Os intelectuais, estes sim, que assistem filmes dos grandes cineastas, possuem uma visão reflexiva e crítica do cinema, são os pertencentes a um universo restrito e seletivo, destinado apenas aos poucos membros que dominam a linguagem técnica e teórica da cinematografia.

Os filmes comerciais podem ser objetos de reflexão crítica e ativa tanto quanto qualquer outro. Isso não depende do filme em si, mas sim do espectador e da problematização que ele pode fazer em torno do material que se coloca diante dele. (VIANA, 2009, p.48-49).

O cinema possui uma historicidade dependente da história da sociedade. Assim, o processo de produção social do filme também deve ser levado em conta. Não se pode analisar o filme tomando por base apenas a sua forma, a tecnologia empregada, sua mensagem; o filme é tudo isso, mas é também resultado de relações sociais que contribuíram para a sua realização. Todos aqueles que participaram do filme são seres históricos e sociais, portadores de valores, sentimentos, ideologias. “Os filmes são criações coletivas que são *manifestação social e do social*.” (VIANA, 2009, p.70, grifo do autor).

A escolha do tema do filme não é uma atitude neutra. O cinema estadunidense tem sido a grande matriz audiovisual produtora de imagens do “outro” para o mundo ocidental. O filme “Guerra contra o Terror”, que apresenta uma associação entre iraquiano, islâmico e terrorista, pode ser usado nas aulas de história como instrumento para a desconstrução da imagem do povo islâmico.

“Guerra contra o terror”, dirigido pela estadunidense Kathryn Bigelow, baseado no livro homônimo de Mark Boal, responsável pelo roteiro, apresenta as dificuldades dos soldados estadunidenses em desarmar bombas na cidade de Bagdá, em plena guerra do Iraque, em 2003. Enquanto tentam desarmar essas bombas em plena zona urbana, são observados por cidadãos comuns que assistem ao seu trabalho. Os soldados estadunidenses os veem como potenciais inimigos; acreditam que um destes observadores irá acionar via controle remoto, a qualquer momento, o mecanismo que levará tudo pelos ares.

O filme retrata o dia a dia dos soldados, os desafios diários, os riscos constantes, o medo da morte e até mesmo a capacidade que a guerra tem de viciar. Estes soldados trabalham em um sistema de rodízio, e o filme mostra a ansiedade que eles estão pelo dia da volta para casa. Reforça a ideia de que o árabe é um potencial terrorista, justificando desta forma a existência da guerra. Em nenhum momento, os soldados questionam a razão da guerra e por que estão colocando suas vidas em risco. Esta reflexão pode ser proposta pelo professor aos alunos, de forma a estimulá-los na formulação de outros questionamentos.

O filme mostra cenas da cidade de Bagdá e de sua população, destacando a miséria e as precárias condições de vida. Apresenta também uma cena em que meninos iraquianos atiram pedras no veículo de guerra dos soldados estadunidenses, evidenciando que estes não eram bem-vindos. No entanto, o filme sugere que a miséria daquele povo é devido ao governo ditatorial que possui, e que aqueles soldados só estão lá para desarmar as bombas e proteger a população local. De alguma forma, o filme serve para lembrar aos estadunidenses quem são seus verdadeiros inimigos, e exalta a coragem dos soldados em nome da pátria.

Talvez a única crítica à invasão do Iraque em 2003 pelos Estados Unidos presente no filme esteja na trilha sonora. Foram utilizadas três músicas da banda Ministry – Khyber Pass, (Fear) Is Big Business e Palestina, cujas letras apresentam críticas à guerra e ao governo Bush. Estas letras poderão ser trabalhadas em sala de aula, e questionadas se poderão ou não fazer parte de uma manifestação não intencional da direção do filme.

Valendo-se deste filme, o professor de história poderá levantar uma série de questões e propor uma reflexão crítica aos seus alunos (especialmente, aos alunos de ensino médio, que apresentam maior maturidade), discutindo: quais as razões para a guerra; quais relações pode-se estabelecer entre a economia dos Estados Unidos e a guerra; quais interesses políticos e econômicos estão por trás da guerra do Iraque; em que medida o filme deturpa a imagem do povo islâmico.

A guerra no Iraque não foi um evento isolado. Pouco tempo depois do 11 de setembro de 2001, o governo Bush estudava a invasão do Iraque, alegando que possuía armas de destruição em massa. Atualmente, o Iraque é um país banhado em sangue e destruído pelas bombas fabricadas pelas grandes corporações transnacionais do complexo militar-industrial estadunidense.

Segundo levantamento divulgado em novembro de 2003 pelo Centro para a Integridade Pública (Center for Public Integrity), de Washington,

[...] entre mais de 70 empresas e indivíduos até então contemplados com cerca de US\$ 8 bilhões em contratos no Iraque e no Afeganistão, figuravam alguns dos principais doadores da campanha presidencial de Bush e do Partido Republicano. O favorecimento é facilitado pela dispensa de licitação. Alegando urgência, o Pentágono dispensa a concorrência que seria exigida em situações normais e, assim, está, em princípio, livre para proceder como quiser à distribuição de tarefas e de verbas. Guerras são uma excelente oportunidade para transformar verbas públicas em lucros privados. (GUERRA lucrativa, Folha de S. Paulo, 2004)

Na Guerra do Iraque (2003-2011), inúmeras empresas (todas privadas) lucraram imensamente, prestando diversos serviços como operações militares a construção de infraestruturas e a alimentação das tropas.

A análise do Financial Times demonstra que duas empresas ganharam com o conflito bélico contratos de pelo menos 72 bilhões de dólares, e a que mais ganhos obteve foi a Kellogg Brown & Root, a filial da Halliburton dirigida pelo então vice-presidente dos Estados Unidos, Dick Cheney, com 39.500 milhões de dólares. [...]. O insólito é que todas essas despesas foram feitas a encargo do Estado, isto é, dos contribuintes, mas os lucros foram para as grandes empresas privadas. Significativamente, a dívida pública dos Estados Unidos passou de 6 para 16 bilhões de dólares nestes dez anos, enquanto as empresas que participaram na guerra enriqueceram. (DICK Cheney ganhou contratos de 39,5 bilhões de dólares com guerra do Iraque, Portal Fórum, 2013)

Verifica-se, então, a promíscua relação entre políticos estadunidenses e a lucrativa economia da guerra, envolvendo desde as indústrias do ramo bélico até as demais empresas prestadoras de serviços fundamentais numa guerra. É questionável, portanto, se existe interesse na paz por parte do governo dos Estados Unidos.

É importante que o professor de história também lembre que a invasão do Iraque por tropas estadunidenses destruiu o patrimônio histórico e cultural de um dos berços da nossa civilização. Muitas obras foram saqueadas e vendidas no mercado negro e outras simplesmente destruídas em bombardeios. (GLUGOSKI, 2003).

Saliba (2011) adverte sobre a importância do professor de história no processo de desmistificação das imagens canônicas presentes nos filmes.

Ícones canônicos seriam aquelas imagens-padrão ligadas a conceitos-chaves de nossa vida social e intelectual. Tais imagens constituem pontos de referência inconscientes, sendo, portanto, decisivas em seus

efeitos subliminares de identificação coletiva. São imagens de tal forma incorporadas em nosso imaginário coletivo, que as identificamos rapidamente. (p.88, grifos do autor)

No filme “Guerra contra o terror”, a imagem canônica que podemos citar é a do iraquiano, entendido como muçulmano e terrorista, integrante do “eixo do mal”. Como explica Saliba (2011), a imagem canônica é coercitiva, pois impõe uma visão do outro de forma tão repetitiva, que já não causa nenhuma estranheza a quem a vê, não produz nenhum choque cognitivo. Naturaliza-se o iraquiano como sinônimo de islâmico e terrorista. Cabe ao professor de história questionar que necessidades estas imagens atendem e por que as imagens alternativas são raramente veiculadas.

Em “Guerra contra o Terror”, percebe-se a intenção de monumentalizar algumas cenas. Ao utilizar o filme, o importante não é saber se tais fatos ocorreram ou não. O professor de história não deve buscar nos discursos presentes no filme apenas a confirmação ou não de outras fontes, como a fonte escrita. Fundamental é compreender como se dá o processo de monumentalização dos Estados Unidos como pátria da democracia e da liberdade e a ocultação de suas contradições por meio do cinema. Assim sendo, não se trata de avaliar o filme pelo seu grau de fidelidade aos eventos representados, mas de capturar o processo de monumentalização e de construção da imagem do “nós” e do “outro”, entender o sentido que esses monumentos adquirem nas telas. O que transforma o documento em monumento é a utilização deste pelas instituições de poder (as instituições que produzem, editam, difundem, manipulam, selecionam e descartam imagens).

Vivemos em uma sociedade imagética, com informações transmitidas por imagens, sobretudo pela televisão. Os telejornais, de modo geral, quando se referem aos islâmicos, transmitem uma imagem canônica dos mesmos, constroem e reafirmam uma narrativa acerca do “outro”. Por isso, o uso do filme em sala de aula deve ser usado no sentido de desconstruir e problematizar essas imagens e discursos. Saliba (2011) adverte que o professor de história não deve fazer uso contínuo do filme em sala de aula, pois, segundo ele, já vivemos numa sociedade intoxicada por imagens. Produtivo seria articular imagens não canônicas com as imagens canônicas e os textos escritos, estabelecendo entre eles uma relação dialética.

O professor como mediador deve propor uma leitura mais crítica do filme, incentivando o aluno a se tornar um espectador mais exigente, de forma que este possa identificar as interferências ideológicas e os interesses daqueles que o produziram.

Este texto não teve a preocupação de fornecer um roteiro de como o filme deve ser utilizado nas aulas de história, estipulando o número de aulas, a elaboração de questões etc. Entende-se que cada profissional conhece a melhor maneira de desenvolver o seu trabalho, tendo assim todo o direito de utilizar à sua maneira os procedimentos de apresentação do filme. O papel do professor será o de estimular a criticidade dos alunos, tornando-os também sujeitos da produção de seu próprio conhecimento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABUD, Kátia Maria; SILVA, André Chaves de Melo; ALVES, Ronaldo Cardoso. **Ensino de história**. São Paulo: Cengage Learning, 2010.

BARROS, José D'Assunção. Cinema e história: entre expressões e representações. In: NÓVOA, Jorge; BARROS, José D'Assunção (Orgs.). **Cinema-história: teoria e representações sociais no cinema**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008, p.43 – 83.

CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (Orgs.). **Domínios da história**. Rio de Janeiro: Elsevier/Campus, 1997.

DICK Cheney ganhou contratos de 39,5 bilhões de dólares com guerra do Iraque. **Portal Fórum**, 1 set. 2013. Disponível em: <<http://www.revistaforum.com.br/blog/2013/09/dick-cheney-ganhou-com-guerra-do-iraque/>> Acesso em: 29 abr. 2014

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010.

FERRO, Marc. O filme. Uma contra-análise da sociedade? In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. **História: novos objetos**. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1995, p.199-215.

GUERRA contra o terror. Produção de Kathryn Bigelow. EUA: Imagem Distribuidora, 2008. 1 DVD (131 min): color, legendado Port.

GUERRA lucrativa. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 19 de jul. 2004. Opinião. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniao/fz1907200403.htm>> Acesso em: 27 abr. 2014.

HOBBSBAWN, Eric. **Globalização, democracia e terrorismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1990.

GLUGOSKI, Miguel. Quem responde pelos danos à cultura? **Jornal da USP**, ano XVIII, n. 640, 5 a 11 de maio de 2003. Disponível em: <<http://www.usp.br/jorusp/arquivo/2003/jusp640/pag0607.htm>> Acesso em: 29 abr. 2014.

NAPOLITANO, Marcos. **Como usar o cinema na sala de aula**. São Paulo: Contexto, 2010.

NÓVOA, Jorge. Apologia da relação cinema-história. In: NÓVOA, Jorge; BARROS, José D'Assunção (Orgs.). **Cinema-história: teoria e representações sociais no cinema**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008, p.13-40.

ROSSINI, Miriam e Souza. O cinema e a história: ênfases e linguagens. In: _____. PESAVENTO, Sandra Jatahy (Org.) **Narrativas, imagens e práticas sociais**. Porto Alegre, RS: Asterisco, 2008, p.123-147.

SAID, Edward W. **Orientalismo**. O Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SALIBA, Elias Thomé. As imagens canônicas e a História. In: CAPELATO, Maria Helena et al. **História e Cinema**. São Paulo: Alameda, 2011, p.85-96.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.) **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

SUTTI, Paulo; RICARDO, Sílvia. **As diversas faces do terrorismo**. São Paulo: Harbra, 2009.

TRAGTENBERG, Maurício. Dialética do sionismo. Revista Espaço Acadêmico, ano II, n. 22, março, 2003. Disponível em: <http://www.espacoacademico.com.br/022/22mt_sion.htm> Acesso em: 27 abr. 2014.

VIANA, Nildo. **A concepção materialista da história do cinema**. Porto Alegre, RS: Asterisco, 2009.



História Cultural