

# O SABER HISTÓRICO NA SALA DE AULA

Circe Bittencourt (org.) – Adriana Mortara Almeida  
Antonia Terra – Camilo de Mello Vasconcellos  
Carlos Alberto Vesentini – Elias Thomé Saliba – Kátia Abud  
Marcos Napolitano – Maria Auxiliadora Schmidt  
Maria de Lourdes Monaco Janotti – Ricardo Oriá



CONTEXTO

Copyright© 2004 dos autores

Todos os direitos desta edição reservados à  
Editora Contexto (Editora Pinsky Ltda.)

Preparação : Rose Zuanetti

Diagramação : Niluze Aparecida Rosa

Revisão : Sandra Brasil

Projeto gráfico de capa : Jaime Pinsky

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

O saber histórico na sala de aula / Circe Bittencourt (org.). 9.ed. –  
São Paulo : Contexto, 2004. – (Repensando o Ensino).

Vários autores  
Bibliografia  
ISBN 85-7244-071-2

1. História : Estudo e ensino I. Bittencourt, Circe. II. Série.

97-2603

CDD-907

Índices para catálogo sistemático:

1. História : Estudo e ensino 907

EDITORA CONTEXTO

Diretor editorial: *Jaime Pinsky*

Rua Acopiara, 199 – Alto da Lapa

05083-110 – São Paulo – SP

PABX: (11) 3832 5838

contexto@editoracontexto.com.br

www.editoracontexto.com.br

2004

Proibida a reprodução total ou parcial.  
Os infratores serão processados na forma da lei.

## SUMÁRIO

Apresentação .....	7
<b>I - Propostas curriculares</b>	
Capitalismo e cidadania nas atuais propostas curriculares de História – <i>Circe Bittencourt</i> .....	11
Currículos de História e políticas públicas: os programas de História do Brasil na escola secundária – <i>Kátia Abud</i> ....	28
História, política e ensino – <i>Maria de Lourdes Monaco Janotti</i>	42
A formação do professor de História e o cotidiano da sala de aula – <i>Maria Auxiliadora Schmidt</i> .....	54
<b>II - Linguagem e ensino</b>	
Livros didáticos entre textos e imagens – <i>Circe Bittencourt</i>	69
História e dialogismo – <i>Antonia Terra</i> .....	91
Por que visitar museus – <i>Adriana Mortara Almeida e Camilo de Mello Vasconcellos</i> .....	104
Experiências e representações sociais: reflexões sobre o uso e o consumo das imagens – <i>Elias Thomé Saliba</i> .....	117
Memória e ensino de História – <i>Ricardo Oriá</i> .....	128
A televisão como documento – <i>Marcos Napolitano</i> .....	149
História e ensino: o tema do sistema de fábrica visto através de filmes – <i>Carlos Alberto Vesentini</i> .....	163

12. Na década de 30, as coleções de zoologia passaram a fazer parte do Museu de Zoologia, reafirmando o perfil histórico do Museu Paulista.
13. É importante ressaltar que, anualmente, pesquisadores do Museu Paulista ministram cursos de extensão abordando questões específicas vinculadas a museus de História.
14. Assim, é de fundamental importância a leitura dos textos do material produzido pelo próprio Museu Paulista: *Como explorar um museu histórico?*
15. Esse trecho foi retirado, com adaptações, do texto introdutório que apresenta a proposta do *salão nobre* do Museu Paulista.

#### BIBLIOGRAFIA

- ALMEIDA, A. M. et al. Grupo de trabalho. Relação Museu/Escola: Realidades e Perspectivas. *Anais do 2º Encontro de Ensino de História*, 1996.
- CHAGAS, M. S. *Museu: coisa velha, coisa antiga*. Rio de Janeiro: UNIRio, 1987.
- ESTATUTOS do Comitê Brasileiro do ICOM, Rio de Janeiro, s.d.
- LOPES, M. M. A favor da desescolarização dos museus. *Educação e Sociedade*, n. 40, dez. 1991.
- MENESES, U. B. de. A História, cativa da Memória? Para um mapeamento da memória no campo das ciências sociais. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 34, 1992, pp. 9-24.
- \_\_\_\_\_. Museus Históricos: da celebração à consciência histórica; Para que serve um museu histórico?; O Salão Nobre do Museu Paulista e o Teatro da História. In: *Como explorar um museu histórico*. São Paulo: Museu Paulista/USP, 1992.
- \_\_\_\_\_. As Margens do Ipiranga: Museu e Teatro da História. *Diário Oficial de São Paulo*, 1991. Leitura, p. 5.
- SANTOS, M. C. *Repensando a ação cultural e educativa dos museus*. Bahia: UFBA, 1990.

---

### EXPERIÊNCIAS E REPRESENTAÇÕES SOCIAIS: REFLEXÕES SOBRE O USO E O CONSUMO DAS IMAGENS

---

Elias Thomé Saliba\*

Houve um episódio curioso ocorrido no ano de 1971, num pequeno e longínquo povoado amazônico, durante a inauguração de um trecho da Rodovia Transamazônica. Sabemos que a própria rodovia é, hoje, uma imensa ficção, mas isto é um “detalhe”. A tal inauguração coincidiu com a exibição, no único cinema do povoado, de um filme sobre vampiros que causou grande impressão sobre todos os habitantes. No dia da inauguração foram vistos automóveis pretos, em grande número, certamente ligados à comitiva presidencial. Imediatamente espalhou-se a notícia por todo o povoado de que os vampiros estavam chegando à região, que já tinham atacado outros lugares oferecendo bombons às crianças para, a seguir, agarrá-las e chuparem o seu sangue. Como consequência desses boatos, estabeleceu-se um pânico generalizado no povoado: homens agarrando suas armas, gente rezando e mães desesperadas buscando seus filhos.

O episódio, apesar de bizarro, ocorreu num período anterior à penetração maciça da televisão, do chamado “paraíso via-Embratel”, das redes de comunicação e todos os seus desdobramentos.

Isso pode servir-nos de ponto de partida para algumas reflexões. Em primeiro lugar, algo que nos parece elementar mas não menos importante: nunca se deve subestimar a experiência pessoal e social das pessoas e dos grupos humanos, quaisquer que elas sejam. É certo que vivemos cada vez mais num universo midiático, permeado pelas imagens, num universo onde cada vez mais substituímos nossas experiên-

\*Professor do Departamento de História da FFLCH da USP.

cias reais pelas representações dessas experiências. Um bombardeio contínuo de imagens em velocidade afasta-nos cada vez mais do mundo real e tende a diminuir o espaço temporal de nossas experiências: é comum encontrarmos pessoas que conhecem melhor os personagens das novelas televisivas do que os seus próprios vizinhos. A indústria cultural chega até a incorporar algumas experiências sociais, promovendo, não raro, desdobramentos e repercussões; mas, depois, pelo seu próprio metabolismo e iconização e repetição infinita, a representação destrói, esvazia ou banaliza essas experiências.

Isto não significa que as representações suprimiram completamente nossas experiências, homogeneizando nossas reações ou inibindo nossas expectativas, embora seja necessário reconhecer que nossas experiências e nossas práticas tenham se alterado drasticamente. É certo que a tão decantada *globalização* atingiu também a *mídia* forjando, em ritmos rápidos e alucinantes, um renovado espaço de circulação internacional das imagens e das informações. Contudo, como vários analistas têm apontado, também está em curso um processo de maior especialização da produção cultural – aquilo que os profissionais da *mídia* chamam, em linguagem técnica, de “segmentação”. Esta “segmentação” vem favorecendo a multiplicação dos usos e a diversificação das práticas de recepção – como se observa, não raro, nas adaptações ou reelaborações locais dos programas e conteúdos, muitas vezes produzidos sob a égide da *globalização* (MIRA, pp. 131-149).

Claro que a televisão, este tubo catódico, quebrou o imemorial dispositivo comum ao teatro, à lanterna mágica e ao cinema, opondo uma sala escura à uma revelação luminosa. Já se escreveu que a imagem da TV revela-se a si mesma, tem a sua luz incorporada, é a sua própria fonte e aparece aos nossos olhos ansiosos como causa de si mesma. Eventos *enfaticamente televisivos*, como o morticínio generalizado na Romênia em 1989 ou a Guerra do Golfo, acentuaram a idéia de uma televisão que não produz mais propriamente *imagens*, mas sim uma espécie de buraco negro, onde o referente é aniquilado pela informação – uma *caixa-preta* onde se opera a auto-referência mortífera, que nos impede de colocar a questão da verdade e da realidade do acontecimento histórico (PARENTE). O que também não quer dizer que esta caixa-preta aniquile completamente o telespectador, transformando-o naquele feliz e ingênuo zumbi, predestinado à impotência e à passividade.

Marguerite Duras, escreveu que “talvez se leia sempre no escuro. A leitura depende da escuridão da noite. Mesmo que se leia em pleno dia, fora, faz-se noite ao redor do livro”. Assim, mais do que mera submissão ao mecanismo textual do livro, do espetáculo ou de qualquer outro produto cultural, o assistir é, como disse Michel De Certeau, um *ato de espreitamento*, uma viagem de nômade, sem paradas obrigatórias. O telespectador lê a paisagem de sua infância na reportagem de atualidade; por menos que se queira, o espectador cria uma espécie de cena secreta, lugar onde se entra e se sai à vontade: é ele quem cria, afinal, cantos de sombra e de noite para uma existência submetida à transparência tecnocrática (DE CERTEAU). Além do mais, o leitor, qualquer leitor, tem a tendência de estabelecer conexões e de procurar, até mesmo na mais espessa sopa de letrinhas, algum tipo de significado.

Jean Mitry, numa afirmação que se tornou clássica, dizia que o mais importante no cinema é o fato de as imagens da tela terem sido colocadas lá por alguém... Com isso, ele queria fazer referência à necessidade que temos de deslindar, em quaisquer situações e sob os mais variados ângulos ou suportes técnicos, *como os filmes (ou as imagens) são produzidos* (MITRY).

Nesse sentido, é certo que hoje se admite que a imagem não ilustra e nem reproduz a realidade, ela a constrói a partir de uma linguagem própria que é produzida num dado contexto histórico. Todas as definições, mesmo as mais notáveis, tendem a retirar o filme do terreno das evidências – ele passa a ser visto como uma construção que, como tal, altera a realidade através de uma articulação entre a imagem, a palavra, o som e o movimento. Os vários elementos da confecção de um filme – a montagem, o enquadramento, os movimentos de câmera, a iluminação, a utilização ou não da cor – são elementos estéticos que formam o que chamamos de linguagem cinematográfica. Para Pierre Sorlin, que tomamos aqui como exemplo dessa preocupação, a análise do filme não se resume nem à intenção do diretor nem à análise do conteúdo do filme a partir do seu roteiro. Ao contrário, ele deve ser examinado como um trabalho acabado – na sua combinação de elementos visuais e sonoros – e pelos efeitos que produz.

Ao utilizar-se do filme no processo de ensino, ainda acredito que todo o esforço do professor de humanidades deve ser no sentido de mostrar à maneira do conhecimento histórico – *o filme também é produ-*

zido, também ele irradia um processo de pluralização de sentidos ou de verdades – e, da mesma forma que na História, o filme *é uma construção imaginativa que necessita ser pensada e trabalhada interminavelmente*. A construção da história nos documentários ou na ficção fílmica é mais do que uma interpretação da História, pois o ato de engendrar significados para o presente lança o realizador (ou os realizadores) da ficção cinematográfica em possíveis ideológicos que ele não domina em sua totalidade. Portanto, construir a história na narrativa fílmica pode implicar, inclusive, destruir significados estáveis, desmontar sentidos estabelecidos, desmistificar ilusões ou mitos já cristalizados. Porque ressaltar o aspecto de construção subjetiva da História na narrativa fílmica significa reconhecer a *memória coletiva* como terreno comum da ficção e da historiografia (SALIBA, 1993, pp. 87-118). Hoje já temos, felizmente, um conjunto de trabalhos importantes realizados em torno dessa dimensão central que é a produção das imagens.

#### ANÁLISE CULTURAL

Encaminharemos agora a reflexão sob um ângulo analítico diferente, embora complementar. O episódio da Transamazônica veio bem a propósito para mostrar as mais recentes preocupações da análise cultural. Talvez amargurada com o elitismo de uma razão técnica e produtivista, a análise cultural busca não apenas o ângulo da produção, mas, sobretudo, o da recepção cultural; procura investigar e desvelar – sempre com dificuldades heurísticas – a esfera do consumo e da recepção como um conjunto de práticas que produzem sentido, e não apenas assimilam a cultura hegemônica. Afinal, por que, na cultura, a eficácia da produção teria que produzir necessariamente uma eficácia no consumo?

Para além de certa vertigem populista, a História Cultural procura hoje revisitar o lado mais fraco da produção da cultura: o da recepção anônima da cultura ordinária da criatividade (ou passividade) das pessoas comuns. O que temos então é o deslocamento do foco da análise cultural do campo da produção para o campo da recepção, do consumo ou dos chamados usos sociais da imagem. O foco analítico se desloca para acompanhar como as inovações tecnológicas da mídia (rádio, tele-

visão, videocassete, multimídia etc.) se inserem no cotidiano improvisado dos grupos sociais, como se dá a relação dos receptores com essas formas culturais eletrônicas ou como interagem “textos” e “leitores”. Desviando-se de uma derivação excessivamente formalista da “teoria da recepção”, o foco de análise procura ter sempre presente a dimensão do *social* e os circuitos de poder dos quais emergem, sob quaisquer formas, as *representações* (Cf. NEIVA *et al.*). Grande parte dessa análise vem sendo feita para a história do livro, dos impressos ou mesmo de gravuras e aquarelas de viajantes, mas a agenda metodológica proposta para esses temas pode, com as devidas atenções aos códigos visuais, ser estendida à análise das imagens. Não por acaso, o próprio Chartier também chegou a estender suas análises às fronteiras das relações, historicamente dadas, entre textos e imagens (CHARTIER).

Chama a atenção, nesse passo, a ênfase colocada em dois pontos importantes: a análise das práticas de recepção nos circuitos de difusão da cultura e a análise das chamadas *apropriações* – que, em última análise, lançam o foco sobre o *poder* como ponto nevrálgico na produção e difusão das imagens. Aqui, temos talvez um traço essencial daquilo que Régis Debray chamou de “a desigualdade da democracia midiática”: o contraste aberto e profundo entre os novos ricos que fabricam, difundem, selecionam e descartam as imagens, e os novos pobres que apenas e tão-somente recebem as imagens (DEBRAY). O critério nestas, ainda e sempre, sociedades de classes é paradoxalmente a visibilidade: de um lado os visíveis, que são os novos nobres, emissores de opiniões autorizadas; de outro, os ignóbeis, a massa dos ignotos, os não-conhecidos, que não ascendem ao *status* da tela. Porque mostrar um fato ou um homem é fazer com que isto tenha existência, mas o reverso é o apagamento dos outros, o aniquilamento social daquilo que se escolhe não mostrar. O problema é que tudo isto é convencionalmente – e apoiando-se num ilusório “efeito de realidade” – chamado muitas vezes de “objetividade jornalística”. Mas, sobre o “efeito de realidade” falaremos mais adiante.

Com os devidos descontos, esta agenda metodológica também pode ser incorporada ao tratamento que o professor dá às imagens. Além dos mais, não custa lembrar o quanto o estatuto do conhecimento histórico (para não falar de todo o espectro cognitivo) foi extremamente afetado. Todo o dilema da historiografia contemporânea em torno do conceito e

do estatuto da representação histórica tem muito a ver com esta penetração maciça, forte e abrangente da imagem analógica em todos os aspectos da sociedade.

Os historiadores se deparam hoje com este fenômeno histórico inusitado: *a transformação do acontecimento em imagem*. Não mais a imagem alegórica que narra, mas a imagem analógica que apenas mostra – as representações se remetem a representações multiplicando-se quase ao infinito. Não se busca mais tornar politicamente inteligíveis uma situação ou um acontecimento, mas apenas mostrar sua imagem. Conhecer se reduz a ver ou, mais ainda, a “pegar no ar”, já que a mensagem da mídia é efêmera. Não custa lembrar que, recentemente, o professor Pierre Sorlin, um especialista na análise do cinema histórico, tentando encontrar um mínimo comum para definir o acontecimento histórico, perdeu a paciência e definiu: “Um fato é o que vemos na televisão, e mais nada” (SORLIN, pp. 81-95).

Sorlin, naturalmente, conhece bem o seu ofício para exagerar. Mas, fabricando o acontecimento ao mesmo tempo que a sua informação, a TV revela às claras que *é a informação que faz o acontecimento e não o inverso*. O acontecimento não é o fato em si mesmo, mas o fato no momento em que é conhecido. Portanto, a condição do acontecimento não é o fato, abstração não-pertinente, mas a sua *divulgação*.

O prestígio cada vez maior das imagens coloca em jogo o próprio estatuto das representações utilizadas pelo conhecimento histórico. Artífice da palavra num mundo que a despreza, o historiador se vê ameaçado pela pecha de antiquário. Mesmo na figura do professor, profissional treinado na *grafosfera*, vê-se desqualificado e desconfortável neste mundo permeado pela *videoesfera*. Assistimos, no caso da História, a uma espécie de regressão aos procedimentos internos da obra historiográfica, reduzindo, assim, toda a questão da síntese histórica às vicissitudes da prática discursiva do historiador, seja ela, narrativa, hermenêutica ou analítica.

Falar de imagens em movimento é falar, inicialmente, algo que já é até centenário, o cinema. Mas, o cinema, em si mesmo, está em crise. Aliás, a acreditar nos seus próprios historiadores, ele já está em crise desde os tempos de Lumière; sobrevive sobre outros suportes e outras formas que não são mais a sala escura e a telinha imaculada... Ele ainda existe sob as inumeráveis formas dos “telemídias” – os “videocassetes”,

os videodiscos”, os “videotextos”, enfim, uma espécie de vingança tardia de Thomas Edison sobre Lumière.

Paul Virilio já anunciava em 1980 nossa entrada (nada triunfal) numa nova Era: a “Era Paradoxal”, na qual a produção das imagens, permeadas pela videografia, pela holografia e pela infografia, teria atingido, enfim, o nível da *alta definição* – não apenas tecnicamente, mas como substituição do real. Nesse caso, a imagem, depois de passar pela Era da Lógica Formal – definida pela *representação da realidade* na pintura, na gravura ou na arquitetura –, e pela Era da Lógica Dialética – definida pela *representação da atualidade* na fotografia e no cinema – apareceria, finalmente, na nossa época, como *representação na virtualidade* (VIRILIO). Assim, mesmo sem a periodização um tanto linear de Virilio, nem é preciso insistir muito nas diferenças perceptivas, estéticas e até sociológicas entre o cinema e a mídia, pois muitos professores já sabem que numerosos alunos só viram a maioria dos filmes pela televisão.

Também é desnecessário dizer que, tanto do ângulo da produção quanto do ângulo da difusão e da recepção, é preciso um esforço analítico (e até pedagógico) no sentido de retirar a produção das imagens do terreno das evidências... Evitar tratá-las, por exemplo, e sem mais mediações, como documentos históricos... A expressão, pelos equívocos que provoca, deve mesmo ser evitada. As imagens são estratégias para o conhecimento da realidade, mas não constituem sucedâneos para nenhum suporte escrito. Ao contrário do que se diz freqüentemente a imagem não fala. Sem comentários uma imagem não significa rigorosamente nada. Sabemos disso a propósito, por exemplo, de arquivos audiovisuais, uma imagem sem data, sem menção de local ou de autor é uma imagem inutilizável.

Falar de imagens em movimento é falar, sobretudo, não mais da imagem alegórica mas da imagem analógica. A imagem analógica não é produzida pela mão ou espírito dos homens, mas por uma mecânica; embora a imagem analógica seja produzida, ela, em si mesma, não faz mais do que produzir um reflexo do homem. A imagem analógica não passa de um reflexo – mas todo o nosso problema é que nossa vida inteira foi invadida por esses reflexos –, passamos todo o tempo vendo esses simulacros de nossa própria existência nas paredes, cartazes, *outdoors*, jornais. De certa forma, a imagem analógica nos coloca numa espécie de solipsismo permanente.

Vivemos uma espécie de intoxicação visual, na qual o conhecer se reduziu ao ver, o *estou vivendo* substituiu o *eu compreendo* – e, quando não há nada a acrescentar, as pessoas dizem: *está tudo visto*. *Acredito nisto, já que foi o que eu vi na TV*, diz alguém – provavelmente uma vítima de algum curandeiro televisual. Mas lembremos que um filósofo como Jean-Jacques Rousseau, que não viveu na era midiática, dizia simplesmente que “talvez vendo menos será possível imaginar mais”. Contudo, este paradigma do saber se alterou radicalmente: a invisibilidade do real, postulado antigo, cedeu lugar à sua visibilidade. Talvez o futuro de um trabalho crítico sobre as imagens em movimento esteja no resgate desse invisível, que estaria na fusão entre a recepção e a produção e na emergência de uma recepção criadora (ENZENSBERGER).

Michel de Certeau, que realizou uma reflexão pioneira sobre os usos cotidianos da cultura, gostava de ilustrar seus exemplos com os filmes de Chaplin. E eu confesso também que até hoje as imagens do cinema de Chaplin são, como sentido da previsão e das “artes de fazer”, notáveis. As atitudes de Carlitos são sempre cômicas, talvez pela sua total falta de obstinação face à dura oposição do mundo dos objetos ou das engrenagens mecânicas. Vigas que despencam sobre a sua cabeça, cadeiras e mesas que se quebram, engrenagens e ferramentas que se movimentam – a matéria, para Carlitos, parece possuída de uma animosidade hostil. A reação é sempre pelo lado da improvisação ou da imaginação sem limites, mesmo quando os objetos parecem ameaçá-lo: o lubrificador amassado vira uma pá, o frango vira um funil para alimentar o operário preso nas engrenagens, o queijo é “perfurado” para ser servido etc.

Carlitos rejeita toda mecanização, procura sempre contornar a dificuldade em vez de resolvê-la e, nesta sua não aderência às coisas e aos acontecimentos, parece revelar-nos que os objetos se inscrevem no vazio, não têm qualquer futuro, a não ser fora do sentido que a sociedade lhes atribui. Pode resvalar por um materialismo um tanto ingênuo, mas também desmistificar algumas das grandes “máquinas” sociais de produzir o futuro: máquinas morais, religiosas, culturais ou políticas. Talvez a força representativa desse marco das “imagens em movimento”, que é *Tempos Modernos*, esteja na ambigüidade em atribuir ao “proletário” as características do “pobre”. Carlitos parece representar o proletariado bruto, alijado das condições revolucionárias, ainda cego e mistifi-

cado, definido pela natureza imediata de suas necessidades e preso ao prático-inerte de sua condição humana. Há uma representação chapliniana da *fome*, grandiosa, quase épica: sanduíches enormes, bananas gigantes, frutos abundantes, a vaca robusta fornecendo leite; paradoxalmente, a máquina alimentadora, testada no assustado operário-cobaia, fornece apenas alimentos frugais, parcelados e insípidos. Por isso, para ele a greve é dramática, pois ameaça um homem realmente obcecado pela fome. Assim, Carlitos assume, historicamente, a condição de trabalhador revoltado contra a máquina, desamparado pela greve, mas incapaz ainda de aceder ao conhecimento das causas políticas ou às exigências de uma estratégia coletiva. Com o domínio competente das artes da pantomima, Carlitos ostenta a sua cegueira e sua alienação ao espectador de tal modo que este vê, simultaneamente, o cego e o seu espetáculo, como no teatro de marionetes. “Ver alguém não vendo é a melhor maneira de ver intensamente o que ele não vê”, escreveu Roland Barthes, chamando a atenção para este recurso que está na base da estratégia representativa de Carlitos (BARTHES).

O que, literalmente, salta aos olhos aqui, e sempre, é o que foi chamado corretamente de “efeito de realidade” que, sem maiores sofisticções semióticas, pode ser definido como a aptidão ou capacidade que a imagem tem para não aparecer como tal. O cinema, este nosso tataravô centenário, apresentou-nos exemplos brilhantes de subversão e crítica do famoso “efeito de realidade”. Os filmes do cineasta Luis Buñuel – como *Anjo exterminador*, *Charme discreto da burguesia*, *Fantasma da liberdade* – constituem autênticos torpedos contra a nostalgia que nossas sociedades têm dos sentidos estáveis e das narrativas heróicas. Em lugar da lenta evolução para mais, para melhor e para mais distante, vemos o sincopado da contingência, do acaso e do incidental. Buñuel sabia, obviamente, como todos nós, que uma das funções do ilusionismo das imagens é dissolver as diferenças, ocultar a prática e encobrir a realidade através de um sentimento de identidade social: valores, símbolos, gestos e estigmas culturais são apresentados como naturais, universais e usuais.

Uma das formas de desmistificar esse imaginário é mostrar como tais valores e traços culturais foram construídos ou constituem partes de uma realidade (mal) criada. No caso particular de um imaginário burguês, essa desmistificação pode ser feita pela simples introdução de elementos históricos, mostrando, por exemplo, que a burguesia não exis-

tiu sempre, que o aparentemente universal é um artifício, que o usual é um engodo e o universal é transitório e passageiro.

Claro que Buñuel nunca fez isto nos seus filmes porque sabia que filme não é tese acadêmica, nem aula de História ou de Ciências Sociais. Antilusionista por excelência, ele é bem mais sutil, pois se recusa obstinadamente a adotar uma narrativa com encadeamento, continuidade ou quaisquer encantos dramáticos. Uma das conseqüências mais notáveis em subverter a continuidade deste efeito ilusionista, desse “efeito do real” constitutivo do próprio cinema, é aquela do jantar no qual as cortinas se abrem e os pobres burgueses, boquiabertos, descobrem estar num palco, diante de um público que espera ansiosamente o início do drama. Bertold Brecht chamava isto de “técnica de distanciamento”, pois ela mobilizava a consciência crítica do espectador contra a suave continuidade do ilusionismo.

Concordando ou não com Brecht, poderíamos dizer que nos filmes de Buñuel o próprio discurso visual é questionado, assumindo assim uma profusão anárquica de inúmeros significados. É uma espécie de contradiscurso que luta contra a coisificação do homem e das relações sociais. E é, afinal, um contradiscurso alegre, pois não dá para negar que os filmes de Buñuel sejam divertidos. Já que não dá para mudar a ordem, só nos resta rir. E o riso é a expressão confusa, mas sempre catártica e libertadora, da própria condição humana.

Buñuel viveu numa época ainda marcada pela imagem arcaica e clássica que funcionava segundo o princípio de realidade. Hoje o visual só parece funcionar segundo o princípio do prazer. Mas é falsa esta antinomia cerrada entre a imagem para arte e a imagem para diversão e entretenimento. Daí que o combate do cinema de Buñuel foi o combate contra a alucinação-limite da nossa era visual: a confusão entre o claro e a iluminação; entre o ver, que pavimenta o mundo, e o saber, que enxerga as diferenças.

Toda a atenção – não apenas do professor, mas de todo aquele que lida com as imagens – deve voltar-se para o lado mais invisível, frágil, onde talvez se encontrem os possíveis vestígios de um inconsciente visual de nossa época. E o episódio da Transamazônica, narrado no início do texto, deveria estimular nossa reflexão neste sentido. Afinal, naquela identificação simples dos carros oficiais com os vampiros do filme, hoje talvez seja possível perceber, mais do que mera alucinação, uma antevisão

da destruição predadora e, sem metáforas, “vampiresca” e do desenraizamento social que viria logo depois, e que persiste até o momento presente.

## BIBLIOGRAFIA

- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Trad. Rita Buogermينو. São Paulo: Difel, 1968.
- BOURGET, Jean-Loup. *L'Histoire au cinéma: le passé retrouvé*. Paris: Gallimard, 1992.
- CHARTIER. *Pratiques de la lecture*. Paris: Payot et Rivages, 1993.
- CHESNEAUX, Jean. *Modernidade – Mundo*. Trad. João da Cruz. Petrópolis: Vozes, 1995.
- CITTERIO, Raymond (org.). *Du cinema à l'école*. Paris: Hachette, 1995.
- DEBRAY, Régis. *Vue et mort de l'image; une histoire du regard en Occident*. Paris: Gallimard, 1992.
- DE CERTEAU, Michel. *Invenção do cotidiano*. Trad. Ephraim F. Alves. Petrópolis: Vozes, 1994.
- ENZENSBERGER, H. G. A mídia zero. In: *Mediocridade e loucura; e outros ensaios*. Trad. Rodolfo Krestan. São Paulo: Ática, 1995.
- MIRA, Maria Celeste. O global e o local: mídia, identidades e usos da cultura. *Margem*, 1994, n. 3. São Paulo: EDUC/FCS-PUC-SP.
- MITRY, Jean. *Esthétique du cinéma*. 2.ed. Paris: Alcan, 1966. t. I.
- NEIVA, Eduardo, et. al. Imagem, História e Semiótica. In: *Anais do Museu Paulista*. História e cultura material. Debate. São Paulo: Museu Paulista da USP, 1993 [Debate, nova série, 1].
- PARENTE, André (org.). *Imagem-Máquina; a Era das tecnologias do virtual*. Trad. de Rogério Luz et al. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.
- RAMOS, J. Mário O. Cultura de Massa. Novas tecnologias e pós-modernidade. *Revista de Cultura Vozes*, v. 89, n. 1, jan./fev.1995. pp. 14-22.
- SALIBA E. Th. História e Cinema: a narrativa utópica no mundo contemporâneo. *Lições com o Cinema*, n. 2. São Paulo: FDE, 1994. pp.61-82.
- \_\_\_\_\_. “A produção do conhecimento histórico e suas relações com a narrativa fílmica. *Lições com o cinema*, n. 1. São Paulo: FDE, 1993. pp. 87-108.
- \_\_\_\_\_. Robôs, dinos e outros simulacros: o limiar da utopia no cinema e na história. *Revista de Cultura Vozes*, v. 88, n. 1., jan./fev.1994, pp.52-64.
- SORLIN, Pierre. Indispensáveis e enganosas, as imagens, testemunhas da história. *Estudos Históricos*. v. 7, n. 13, 1994, Rio de Janeiro. pp.81-95.
- VIRILIO, Paul. *L'Esthétique de la disparition*. Paris: Galilée, 1980.
- WILLIAMS, Raymond. *Television, Technology and cultural form*. Nova York: Schocken Books, 1974.