

# Os deuses devem estar loucos:

linguagem cinematográfica na formação de conhecimento nas aulas de História

Por Caroline Dall'Agnol<sup>1</sup>

## Resumo

O artigo tem por objetivo traçar apontamentos pedagógicos sobre a utilização do cinema como ferramenta de apoio para a ampliação do conhecimento nas aulas de História e demonstrar o quanto a linguagem cinematográfica é capaz de despertar o interesse dos estudantes pelo conteúdo trabalhado na disciplina. Para alcançar o propósito, escolhemos como objeto de estudo o filme *Os Deus devem estar loucos*, de 1980. A opção tem por finalidade ilustrar o período histórico da Guerra Fria. Utilizamos a técnica de Marc Ferro (2010) que divide o filme em roteiro e conteúdo. Isso nos permite criar um paralelo entre a época que o filme foi produzido e a forma como o enredo aborda questões ligadas ao Capitalismo, por meio do simbolismo da garrafa da Coca-Cola – objeto representativo do mundo ocidental. Esse artigo faz um panorama do Cinema-História, com o intuito de assimilar como o cinema é utilizado em sala de aula a partir dos teóricos Barros (2012), Nóvoa (2012) e Ferro (2010).

Palavras-chave: Cinema-História; Ensino de História; Ideologia e Linguagem cinematográfica.

## Abstract

The article aims to draw pedagogical notes on the use of film as a support tool in the expansion of knowledge in history lessons and show how the language of film is able to arouse the interest of students for the content worked in the discipline. To achieve the purpose, we have chosen as subject matter the film *The God Must Be Crazy* (1980). The option is intended to illustrate the historical period of the Cold War. Marc Ferro (2010) used the technique which divides the film script and content. This allows us to create a parallel between the time the film was produced and how the plot deals with issues related to Capitalism, through the symbolism of the Coke bottle – representantivo object of the Western world. This article is an overview of Cinema History, in order to assimilate how film is used in the classroom from the theoretical Barros (2012), Nóvoa (2012) and Ferro (2010).

Keywords: Indigenous school history - Identity - Difference – Inclusion.

<sup>1</sup> Mestranda do Mestrado Profissional em História da Universidade de Caxias do Sul, graduada em Comunicação Social, Habilitação em Jornalismo, pela mesma universidade. E-mail: carolineagnol@gmail.com

O poder que o cinema carrega em si, e que hoje é compreendido com mais clareza, só ganhou espaço após superar as muitas resistências de sua aceitação pelos críticos, entre eles, os historiadores. A partir do século XX a história da História começou a ser pensada de um jeito diferente. Nesse período, surgiram novas fontes de pesquisas e ampliação do olhar sobre o tempo e o espaço. O contar histórias ganhou vida através das representações da realidade nas imagens em movimento.

O filme intriga o historiador desde seu surgimento. Aceitá-lo como fonte/documento histórico é uma das discussões que permanecem até hoje. A subjetividade que as imagens cinematográficas carregam dá margem para possibilidades diversas, inclusive, a da manipulação da realidade, ponto esse, muito criticado pelos profissionais da história.

Com a continuidade das pesquisas o conhecimento sobre o uso do cinema para o ensino de História avançou ao longo dos anos com os teóricos. Nesse artigo, propomos um diálogo do Ensino de História e o uso do cinema como tecnologia de apoio para a compreensão do conteúdo didático na visão dos teóricos Marc Ferro (2010), José d'Assunção Barros (2012) e Jorge Nóvoa (2012). Para isso, optamos fazer o recorte a partir do filme *Os Deus devem estar loucos*, 1980, *The Gods Must Be Crazy*, no título original, escrito e dirigido por Jamie Uys. Através da linguagem, imagem e som, os estudantes desenvolvem a criticidade necessária para compreender o mundo que o cerca. Potencializam sua capacidade de comparação das relações sociais permeadas pelo capital e aprimoram o entendimento sobre ideologia de dominação presente até os dias de hoje. Durante o processo de pesquisa sobre a escolha do filme, percebemos que esse sempre fora utilizado para trabalhar aspectos antropológicos como linguagem e cultura. Porém, da pesquisa realizada nada foi encontrado relacionando-o a conteúdos históricos, principalmente, questões econômicas, políticas e sociais presentes no enredo. Isso nos motivou mais ainda a trabalhar *Os Deus devem estar loucos* como material de apoio para as aulas de História sobre o período da Guerra Fria. Além disso, nos apropriamos dos conceitos com o intuito de discutir como o cinema pode ser utilizado como recurso didático para a aprendizagem e, como tem superado os resquícios de resistência dos historiadores do início do século XX.

## Pensar Cinema

No final do século XIX, a imagem parada, fotografia, começa a ganhar ação, movimento, vida. Surge o ci-

nema. O cinematógrafo – equipamento de projeção das fotografias animadas, criado pelos engenheiros franceses Auguste e Louis Lumière – consegue se aproximar da realidade por meio de uma lente.

Duarte (2002) observa que, embora os irmãos Lumière sejam considerados os inventores do cinema, no mesmo período outros cientistas também trabalhavam na descoberta do processo capaz de projetar as fotografias animadas. Na França, o *Praxinoscópio* reunia milhares de pessoas no teatro Grévin. Já nos Estados Unidos, Thomas Edison experienciava na tentativa de determinar o *Kinetoscópio*. Porém, desses, o único que teve grande sucesso foi o Cinematógrafo, apresentado pelos irmãos, que desenvolvia, projetava películas e filmava. A primeira projeção pública ocorreu em 1895 no Salão Indiano do Grand Café, em Paris, com a obra *La sortie des usines Lumière* (*A saída das indústrias Lumière*). Os filmes projetados eram curtos, “com cerca de 50 segundos cada, que retratavam cenas do cotidiano da cidade.” (DUARTE, 2002, p. 23).

Com o surgimento do cinema, o olhar muda, o significado e a comunicação ganham mais força por meio das imagens. A apropriação do cinema falado e do rádio, a criação da TV, transformaram a sociedade em sociedade do espetáculo<sup>2</sup>. Ferro (2010) analisa que “a imagem televisual vem se juntar à imagem fílmica: ela é por sua vez documento histórico e agente da História numa sociedade que recebe, mas que também – e não se pode esquecer disso – a produz.” (p. 14).

A partir desse momento, a ferramenta – o audiovisual, imagem em movimento mais áudio – que fora por muito tempo distante, tornou-se poder de construção de imaginário e acessível com a revolução tecnológica. Cumpre o papel da aproximação do público com ele mesmo, além de incentivar a autonomia nos indivíduos de contar histórias, inclusive, as próprias.

Segundo Bourdieu (1979), o contato das pessoas com o cinema ajudou a desenvolver a “competência para ver”, isto é, um olhar que compreende e analisa qualquer história contada a partir da linguagem do cinema. No entanto, o autor faz uma ressalva afirmando que essa “competência” não se deve apenas ao mérito de assistir filmes, mas sim, às experiências culturais, ideológicas e ao contato com as outras artes, permitindo, assim, o desenvolvimento das habilidades de ‘ler’ (*nosso grifo*) os produtos culturais, entre eles, o cinema.

O historiador Eric Hobsbawm (1995), na obra *A Era dos Extremos*, analisou o cinema como centralidade do

<sup>2</sup> Entende-se *Sociedade do Espetáculo* como uma teoria crítica de Guy Debord (1997), em que “toda a vida das sociedades nas quais reinam as modernas condições de produção se apresenta como uma imensa acumulação de *espetáculos*. Tudo o que era vivido diretamente tornou-se uma representação.” (p. 13). Segundo o autor não são as imagens que criam o espetáculo, “mas uma relação social entre pessoas, mediadas por imagens.” (p. 14)

século, pois ele compreendeu que, quando as obras podem ser reproduzidas – como é o caso da técnica do cinema – não transformam apenas o modo da criação, mas também, o modo como o ser humano enxerga sua realidade.

Para Duarte (2002), muito do que compreendemos da história da humanidade está pautado pelo contato das imagens cinematográficas. Segundo ela, o cinema está atrelado à educação, quando assume um papel tão importante para formação dos indivíduos. “O mundo do cinema é um espaço privilegiado de produção de relações de sociabilidade [...]” (p. 17). Analisa que “ver filmes, é uma prática tão importante, do ponto de vista de formação cultural e educacional das pessoas, quanto a leitura de obras literárias, filosóficas, sociológicas e tantas mais.” (p. 17).

A “competência de ver”, citada por Bourdieu (1979), e a transformação de enxergar a própria realidade, observada pelo historiador Hobsbawm (1995), são reflexos da função que o cinema exerce desde seu surgimento.

Do mesmo modo que o cinema surge em um momento de fenômeno ideológico da luta para a consciência de classe dos dominados – período da Revolução Industrial – ele acaba assumindo o mesmo papel: ferramenta crítica de consciência. Segundo Hennebelle (1978), o cinema, desde sua criação, motivou uma guerra ideológica entre o proletariado e a burguesia, entre os oprimidos e os opressores.

Ferro (2010) afirma que o Cinema é uma ferramenta que desperta interesse pelo poder que exerce de manipular e propagar ideologias. Serve para os dois lados: a ideologia dos dominantes e a dos dominados, sendo palco para disseminar e representar a sociedade da época.

Essa disseminação se dá de acordo com as obras e o público destinado. Canclini (1984) na obra *A socialização da Arte: teoria e prática na América Latina*, afirma que a produção artística se distribui em três áreas no sistema estético burguês: “a arte de elites, a arte para as massas e a arte popular.” (p. 48). O autor (1984) destaca a função que a arte popular possui.

[...] produzida pela classe trabalhadora ou por artistas que representam seus interesses e objetivos, põe toda a sua tônica no **consumo** não mercantil, na utilidade prazerosa e produtiva dos objetos que cria, não em sua originalidade ou no lucro que resulte da venda; a qualidade da produção e a amplitude de sua difusão estão subordinadas ao uso, à satisfação de necessidades do conjunto do povo. Seu valor supremo é a **representação** e a **satisfação solidária de desejos coletivos**. Levada as suas últimas conseqüências, a arte popular é uma **arte de libertação**. (p. 50, grifo do autor).

Embora a arte libertária fosse legítima, o cinema demorou muito tempo para ter reconhecimento, principalmente, para algumas áreas que rejeitavam essa arte como produção de conhecimento.

## A Fascinação e a Desconfiança: História e Cinema

A fascinação que o cinema despertava intrigava os historiadores já no início do século. Cativava estes, ao mesmo tempo que lhe trazia a desconfiança. Tamanha era, que as imagens do cinema demoraram um bom tempo para ser inseridas como documentos históricos de validade científica. Os defensores do cinema como peça fundamental da historiografia enfrentaram a resistência da tradição da academia conservadora dos historiadores. Tradição essa que considerava o documento escrito como o único portador legítimo da verdade. A imagem, que pertencia ao mundo da cultura e do poder, representada apenas nas pinturas, coleções e museus, agora ganhava movimento e ação, e a partir disso, começava a ser contestada. Dentre muitos historiadores que defendiam o cinema destaca-se Marc Ferro (1992), considerado o primeiro a afirmar que “cinema é história”.

[...] quando se cogitou, no início da década de 1960, a ideia de estudar os filmes como documentos, e de se proceder, assim, a uma contra-análise da sociedade, o mundo universitário se agitou [...] hoje, o filme tem direito de cidadania, tanto nos arquivos, quanto nas pesquisas. (p. 9).<sup>3</sup>

Enquanto a História deixava de lado o filme e não o reconhecia, as outras áreas o faziam. A antropologia apropriou-se do cinema e soube utilizá-lo. Quando o vídeo recebeu a instrumentalização para a construção de documentários, um novo fenômeno modificou o modo de pensar a História. Os filmes começaram a assumir o papel de guardadores de memórias e de testemunhos orais, deconstruindo a história oficial escrita apenas pelas instituições. Ferro (2010) afirma que a partir daí o filme recebe uma função de ação, em que “se torna um agente da História pelo fato de contribuir para uma conscientização” (p. 11).

Nóvoa (2012) também questiona a relação Cinema e História. Compreende que o estudar cinema vai muito além do poder estético que os signos (imagens e seus sig-

<sup>3</sup> Prólogo, O império da imagem, do livro *Cinema e História* de Marc Ferro, 2010.

nificados) possuem, sem negar, é claro, a importância do domínio das linguagens, efeitos de montagens e construção de enquadramentos. Porém, sabe que o papel do profissional de história não é ser um cineasta, mas sim, usar o filme como ferramenta para expandir o conhecimento.

[...] o cinema, documentário ou ficção ensina, explica, documenta a história, constrói memória e discursa sobre a história desde que foi inventado, sem conseguir, mesmo nas fórmulas mais estetizantes, criar uma estética de formas puras, “vazias” de vida, de modo absoluto [...] onde há vida, há história. (2012, p. 22).

Nóvoa (2012, p. 25) afirma que “as novas tecnologias audioimaginéticas, em especial as de suporte digital” possibilitaram a abertura de potencial “para a criação de novas representações do real e do imaginário sócio-histórico” (p. 25). Uma produção cinematográfica que avança ao ritmo da produção de novas tecnologias. A era da informação – caracterizada pela propagação instantânea das informações, das imagens e dos áudios produzidos em segundos e em qualquer lugar – modifica o modo de produzir conhecimento e de se conscientizar sobre o mesmo.

## O poder da linguagem cinematográfica

O cinema, forma de expressão artística, possui uma linguagem própria e uma indústria específica, assim como as demais artes – música, teatro, literatura, áreas que envolvem as artes visuais. Interferiu no contexto do seu tempo, mas também modificou-se na história contemporânea inserida. Contou a história a qual pertencia, representou a sociedade, os hábitos, a tradição. Por isso Barros (2012) afirma com ênfase que o cinema poder ser considerado, nos dias de hoje “uma fonte primordial e inesgotável para o trabalho historiográfico” (p. 55), pois a partir das análises dos discursos e práticas cinematográficas associadas ao contexto de cada época, os historiadores “podem apreender de uma nova perspectiva a própria história do século XX e da contemporaneidade” (p. 56).

O cinema, além de ser uma expressão cultural, exerce a tarefa de levantar significados para os estudos históricos sobre a própria época em que foi produzido, podendo assim, servir para a compreensão da sociedade ali representada.

O cinema não é apenas uma forma de expressão cultural, mas também um “meio de representação”. Por meio de

um filme, representa-se algo, seja uma realidade percebida e interpretada, seja um mundo imaginário livremente criado pelos autores de um filme. (BARROS, 2012, p. 56).

É importante ressaltar que muito já foi discutido sobre a essência do cinema. Sabe-se hoje, que os filmes podem ser divididos em documentário, filme, ficção. Porém, a legitimidade das imagens projetadas já foi questão polêmica e tornou-se a resistência em alguns momentos para sua própria aceitação. Barros (2012) afirma que a discussão está no “realismo (fonte para retração da realidade) ou a arte como ‘representação’ (no sentido de recriação da realidade ou criação de uma realidade inteiramente nova)” (p. 56). Isto é, a discussão gira em torno do real e da ficção. Quando os irmãos Lumière alcançaram a possibilidade da projeção das imagens, o cinema ali, era visto como a retratação da realidade, sendo filmadas apenas cenas do cotidiano (ex.: A chegada de um trem; saída da fábrica). Anos mais tarde, em 1902, os filmes de George Méliès, ganhavam destaque pela “ficção” da obra. O cinema tornou-se fonte para o ilusionismo, representando a distorção da realidade. “[...] o cinema converteu-se em um mundo com suas próprias leis, e não como tentativa de retratar a realidade” (BARROS, 2012, p. 56).

Barros (2012, p. 57) categoriza os filmes em “filmes históricos”; “filmes épicos”; “filmes de ambientação histórica”; e “documentos históricos”, a fim de que a obra possa ser utilizada como uma representação ou um meio para interpretação dos contextos históricos específicos. Desta forma, os filmes históricos e os filmes épicos podem ser analisados como aqueles que buscam representar os processos históricos, marcados por uma visão romanceada dos personagens da história, criando um “apelo comercial” (grifo nosso). Os filmes de ambientação histórica são aqueles que criam o enredo sem desprezar o contexto histórico. Já os documentos históricos podem ser considerados “trabalhos de representação historiográfica por meio de filmes” (p. 57) deixando o apelo estético como segundo plano.

Sintetizando, o filme pode ser 1) ficção, 2) conteúdo e 3) histórico, podendo ser utilizado na respectiva ordem com a função de representação (sensibilização); de objeto de estudo; ou de fonte histórica, quando o mesmo é de uma determinada época e produzido na época. Barros (2010) dá ênfase nas possibilidades do filme ser uma ferramenta de apoio, na observação da linguagem e da imaginação, na pesquisa, na interpretação da representação e como instrumento para o ensino de História.

As várias funções que o filme exerce na construção do conhecimento fizeram com que a expressão “cinema-história” (NÓVOA, 2012, P. 32) fosse possível. “[...] Des-

de que a história foi fundada por Heródoto e seus seguidores, nunca nenhum elemento ou agente histórico foi tão importante a ponto de ter sua designação à palavra história” (p. 33 – 34). O cinema, além de ser um laboratório para o divertimento, a arte, e o documentário, também foi peça fundante para propagação de ideologia, principalmente das maiores guerras já vividas (I e II Guerra Mundial), “[...] veículo de ideologias formadoras das grandes massas da população e que pode ser utilizado, com plena consciência de causa, como meio de propaganada” (2012. p. 35).

O autor (2012) observa que da mesma forma que as demais artes são utilizadas como documentos de investigação historiográfica, o cinema assume uma dimensão e possibilidades de representação da história com a mesma legitimidade, ou até maior, se compararmos a produção e difusão em massa de alcance infundável. Todo e qualquer material audiovisual pode trazer mensagens ideológicas, ou, pode se tornar um recurso-didático para compreender as relações de dominação, que são sustentadas por uma ideologia. Mas afinal, o que é ideologia?

## As ideologias veladas

Quando pensamos em trabalhar o conceito de ideologia neste artigo, tivemos como foco a compreensão das relações de dominação que o filme *Os Deuses devem estar loucos* traz como mensagem: a dominação do Capitalismo demonstrado pela metáfora da garrafa de *Coca-Cola*. Embora saibamos que os filmes carregam mensagens ideológicas, observado por Barros (2012), quando esses assumem o caráter de serem “veículos de ideologias formadoras das grandes massas” (p. 35), o conceito, aqui trabalhado, tem como objetivo principal à compreensão de dominação, conteúdo descrito no enredo.

Quando se pensa em ideologia, variáveis sobre o significado surgem. Eagleton (1997) lista as possíveis definições que estão em circulação:

- a) o processo de produção de significados, signos e valores na vida social;
- b) um corpo de ideias características de um determinado grupo ou classe social;
- c) ideias que ajudam a legitimar um poder político dominante;
- d) ideias falsas que ajudam a legitimar um poder político dominante;
- e) comunicação sistemática distorcida;



- f) aquilo que confere certa posição a um sujeito;
- g) formas de pensamento motivadas por interesses sociais;
- h) pensamento de identidade;
- i) ilusão socialmente necessária;
- j) a conjuntura de discurso e poder;
- k) o veículo pelo qual atores sociais conscientes entendem o seu mundo;
- l) conjunto de crenças orientadas para a ação;
- m) a confusão entre realidade lingüística e realidade fenomenal;
- n) oclusão semiótica;
- o) o meio pelo qual os indivíduos vivenciam suas relações com uma estrutura social;
- p) o processo pelo qual a vida é convertida em uma realidade natural. (EAGLETON, p. 15-16).

Mas, ele (1997) percebe que essas possibilidades de significação do conceito de ideologia, embora citadas e estudadas por autores, são incompatíveis, em alguns casos, entre si. Eagleton (1997) destaca que “a crença de que a ideologia é uma forma esquemática e inflexível de se ver o mundo, em oposição a alguma sabedoria mais simples, gradual e pragmática, foi elevada, no pós-guerra” (p. 17) passando de elemento de sabedoria popular para condição de teoria sociológica.

Eagleton (1997) observa que o que faz o oprimido tolerar a sua própria condição são as pequenas compensações, como os salários, salientado por Althusser (1996). Isso se deve também à eficiência do opressor “que persuade seus subalternos a amar, desejar e identificar-se com seu poder; e qualquer prática de emancipação política envolve portanto a mais difícil de todas as formas de libertação, o libertar-nos de nós mesmos.” (EAGLETON, 1997, p. 13). Porém, o autor (1997) ressalva que, quando a dominação não é eficaz na gratificação de suas vítimas, essas irão se revoltar.

Guareschi (2011) apropria-se do conceito de ideologia no sentido de “ideias erradas, incompletas, distorcidas, falsas sobre fatos e a realidade” (p. 18) e analisa que a ideologia está relacionada diretamente à formação do indivíduo. “[...] você começa a ver que nós somos, em grande parte, o que os outros nos dizem, ou acham que somos. E na medida em que nós vamos incorporando e aceitando o que os outros pensam e acham a nosso respeito, nós vamos formando nossa identidade” (p. 18).

Compreendemos que o termo está impregnado de complexidade e amplitude. Sua definição etimológica: estudo das ideias. Designa um conjunto de ideias, valores e maneiras de pensar. Entretanto, o conceito é muito mais

amplo, definido a partir da força e do poder intrínseco ao seu significado. Definimos o conceito de ideologia pela linha de alguns autores que discorreram sobre o assunto, para conseguirmos relacionar com as relações de dominação.

Segundo Chauí (2001), a ideologia se estabelece nas relações sociais, principalmente, nas relações de poder de um grupo sobre outro. A autora (2001) observa que a ideologia oculta a realidade, assumindo uma forma “de assegurar e manter a exploração econômica, a desigualdade social e a dominação política.” (p. 7). É visto que a exploração mantém o capital. Não há como acumular e, muito menos, reproduzir capital sem que haja a exploração do trabalho. Para a autora (2001), as sociedades que exploram e dominam outras, conseguem criar representações e explicações para o mundo de forma que legitimam e asseguram seu poder econômico, político e social. Por isso

[...] essas idéias (sic) ou representações tenderão a esconder dos homens o modo real como suas relações sociais foram produzidas e a origem das formas sociais de exploração econômica e de dominação política. Esse ocultamento da realidade social chama-se ideologia. Por seu intermédio, os dominantes legitimam as condições sociais de exploração e de dominação, fazendo com que pareçam verdadeiras e justas. (p. 23-24).

Do mesmo modo que a ideologia se mantém, ela também se faz vulnerável de acordo com as ações do homem, podendo reproduzi-la ou transformá-la. Segundo Chauí (2001), as transformações podem se dar de maneira radical “quando fazem uma revolução”, ou de maneira parcial “quando fazem reformas” (p. 24). Assim, “uma ideologia não possui um poder absoluto que não possa ser quebrado e destruído. Quando uma classe social compreende sua própria realidade, pode organizar-se para quebrar uma ideologia e transformar a sociedade” (p. 24).

A ideologia da exploração da classe se sustenta, pois há uma alienação do trabalho. Segundo Chauí (2001), o alienado – o produtor – não se reconhece no produto de seu trabalho pois as finalidades desse trabalho, valores reais, não dependem do trabalhador, mas, sim do proprietário dos bens de produção. “[...] o fato de que o produtor não se reconheça no seu próprio produto, não o veja como resultado de seu trabalho, faz com que o produto surja como um poder separado do produtor e como um poder que o domina e ameaça” (p. 54).

Marx (1867) em sua obra clássica, *O Capital*, explica a alienação materialista no modo de produção capitalista. A mercadoria é o trabalho humano concentrado

que não é pago, tornando assim, uma realidade social em que Marx vai definir como “fetichismo da mercadoria”. Tanto o trabalhador quanto a sociedade capitalista não se dão conta de que a mercadoria, sendo um produto do trabalho, está imbuída de relações sociais predeterminadas. Chauí (2001) compreende que a mercadoria é percebida como “coisa dotada de valor de uso (utilidade) e valor de troca (preço)” (p. 54). Dessa forma, ela é vista e “consumida como uma simples coisa.” (p. 54). É como se não dependesse de qualquer relação, vale por si mesma e em si mesma, sendo apenas um bem que é comprado e é consumido como algo banal. Chauí (2001) ironiza essa relação banal e diz que basta entrar em um supermercado para compreender o espetáculo “de pessoas tirando de prateleiras mercadorias como se estivessem apanhando frutas numa árvore, para entendermos como a mercadoria desapareceu enquanto trabalho concentrado e não-pago.”(p. 54).

A autora (2001) explica que o fetichismo se divide em dois momentos: “a mercadoria é um fetiche (no sentido religioso da palavra), uma coisa que existe em si por si” (p. 55); e no segundo momento, “assim como o fetiche religioso (deuses, objetos, símbolos, gestos) tem poder sobre seus crentes ou adoradores, domina-os como uma força estranha, assim também age a mercadoria” (CHAUI, 2001, p. 55).

Para Chauí (2001) a aparência social é a própria realidade social, isto é, “no modo de produção capitalista os homens realmente são transformados em coisas e as coisas são realmente transformadas em ‘gente’” (p. 56).

[...] o trabalhador passa a ser uma coisa denominada força do trabalho, que recebe uma outra coisa chamada salário. O produto trabalho passa a ser uma coisa chamada mercadoria, que possui uma outra coisa, isto é, um preço. O proprietário das condições de trabalho e dos produtos do trabalho passa a ser uma coisa chamada capital, que possui uma outra coisa, a capacidade de ter lucros. Desaparecem os seres humanos, ou melhor, eles existem sob a forma de coisas [...] em contrapartida, as coisas produzidas e as relações entre elas (produção, distribuição, circulação, consumo) humanizam-se e passam a ter relações sociais. (CHAUI, 2001, p. 56).

Althusser (1996) analisa como se assegura a reprodução da força de trabalho, em que mantém o trabalhador na lógica da exploração sem que tenha consciência, ou seja, a alienação. Segundo ele (1996), a força de trabalho nos meios materiais que mantém sua reprodução se dá por meio dos salários. “Os salários aparecem na contabilidade de cada empresa, mas como

‘capital aplicado em mão de obra’, e não como uma condição da reprodução material da força de trabalho” (p. 107). Althusser (1996) compreende que é justamente assim que ele funciona, pois os salários representam somente uma porcentagem do valor produzido a partir da força de trabalho, no entanto, se torna indispensável para o trabalhador assalariado.

[...] os meios para pagar a moradia, a alimentação e o vestuário, em suma, para permitir que o assalariado torne a se apresentar no portão da fábrica no dia seguinte – e em todos os outros dias que Deus lhe conceder [...] indispensável para criar e educar os filhos em quem o proletário se reproduz [...] como força de trabalho. (p. 107).

Além de manter a reprodução da força de trabalho, Althusser (1996) salienta que a lógica capitalista exige qualificação dessa mão de obra. E onde se aprende essa qualificação que assegura a ordem do sistema capitalista? Na escola, que é um dos aparelhos ideológicos de Estado, que o indivíduo vai aprender a ler, escrever e contar, técnicas que serão úteis nos diferentes cargos da produção: desde conhecimentos para os trabalhadores manuais, para os técnicos, até chegar nos engenheiros e administradores. “É assim que se aprende o *savoir-faire*” (p. 108. Grifo do autor).

Além das técnicas e conhecimentos que mantêm a máquina capitalista, a escola também ensina as “‘normas’ do bom comportamento” (ALTHUSSER, 1996, p. 108), regras e atitudes a serem seguidas “por cada agente na divisão do trabalho, conforme o emprego para o qual ele esteja ‘destinado’”(p. 108). Regras que legitimam a ordem, a moral, o respeito e a consciência cívica e profissional – que nada mais são do que o respeito à hierarquia da divisão técnica e social do trabalho – e por último, o respeito pela ordem da dominação de classe. O autor (1996) analisa que a eficiência do aparelho ideológico permite que a engrenagem do sistema capitalista nunca falhe

[...] a reprodução da força de trabalho requer não apenas uma reprodução de sua qualificação, mas também, ao mesmo tempo, uma reprodução de sua submissão às regras da ordem estabelecida, isto é, uma reprodução de sua submissão à ideologia vigente, para os trabalhadores, e uma reprodução da capacidade de manipular corretamente a ideologia dominante, para os agentes da exploração e da repressão, a fim de que também eles assegurem “com palavras” a dominação da classe dominante. [...] a escola (além de outras instituições do Estado, como a Igreja, ou outros aparelhos, como o

Exército) ensina a “habilidade”, mas sob formas que assegurem a *sujeição à ideologia dominante* ou o domínio de sua “prática”. Todos os agentes da produção, da exploração e da repressão, para não falar dos “profissionais da ideologia” (Marx), devem, de um modo ou de outro, estar “impregnados” dessa ideologia, a fim de cumprir “conscientiosamente” suas tarefas – as tarefas dos explorados (os proletários), dos exploradores (os capitalistas), dos auxiliares da exploração (os administradores) ou dos sacerdotes da ideologia dominante (seus “funcionários”) etc. (ALTHUSSER, 1996, p.108, grifo do autor).

Althusser (1996) complementa afirmando que é “nas formas e sob as formas da sujeição ideológica que se assegura a reprodução da qualificação da força de trabalho” (p. 109).

Chauí (2001) salienta que a alienação acaba por se tornar o processo no qual as atividades humanas se tornam independentes e autônomas dos seres humanos, elas coexistem, e tornam-se controle da própria vida dos indivíduos. Dessa forma, a autora (2001) questiona

[...] por que os homens conservam essa realidade? Como se explica que não percebem a reificação? Como entender que o trabalhador não se revolte contra uma situação na qual não só lhe foi roubada a condição humana, mas ainda é explorado naquilo que faz, pois seu trabalho não-pago (a mais-valia) é o que mantém a existência do capital e do capitalista? Como explicar que essa realidade nos apareça como natural, normal, racional, aceitável? De onde vem o obscurecimento da existência das contradições e dos antagonismos sociais? De onde vem a não percepção da existência das classes sociais, uma das quais vive da exploração e dominação das outras? A resposta a essas questões nos conduz diretamente ao fenômeno da ideologia. (p. 57).

## **Hora de aplicar tudo isso em sala de aula**

Até aqui já podemos compreender as linguagens e funções que o cinema carrega em si. Mas como trazer todo esse conhecimento pra dentro da sala de aula? Pesquisadores como Ferro, Barros, Napolitano dão pistas. Ferro (2010) é contra recortes de filmes. Para ele o filme deve ser exibido por completo para não perder o sentido. Napolitano (2003) e Barros (2012) não compartilham da mesma ideia e sugerem como solução os filmes em recortes.

Ferro (2010) faz apontamentos importantes sobre como usar o filme diferenciando o roteiro do conteúdo. Assim, é possível olhar um filme histórico e compreender a sociedade contemporânea e não a sociedade retratada pelo filme, como Barros (2012) evidencia.

Para exibir um filme dentro da sala de aula é necessário um propósito. É importante que o professor domine o conteúdo do filme para poder fazer as relações necessárias; consultar se o filme escolhido já foi assistido por muitos alunos; dar explicações iniciais sobre a produção do filme e qual a relação com o conteúdo didático.

O filme que sugerimos para utilizar dentro da sala de aula é *Os Deus devem estar loucos*, produção sul-africana de 1980. Foi escrito e dirigido por Jamie Uys. É uma película do gênero comédia, que tem como cenário o deserto do Kalahari, junto à África do Sul, onde vive a tribo dos bosquímanos.

A exibição deste filme busca refletir sobre a expansão do Capitalismo e sua interrelação com sociedades tribais isoladas. Por se tratar de um filme dos 1980 é possível traçar relações com o período da Guerra Fria, analisando a sociedade capitalista, com suas características consumistas em contra-ponto à simplicidade do comunismo primitivo presentes nas sociedades dos povos do Kalahari. É possível também criar um paralelo analítico com a sociedade atual, que vive na dominação do consumo: as relações mantidas pela ideologia.

Não é um “filme histórico” ou com “enredo histórico” sobre a guerra, mas pode ser utilizado para simbolizar a ideologia da Guerra Fria, a divisão do mundo entre sociedades consumistas e coletivistas. Por se tratar de um filme que traz uma crítica ao Capitalismo, nos 14 minutos iniciais - quando uma garrafa de Coca-Cola, importante símbolo do consumismo ocidental, chega dos céus trazendo a discórdia para a pacífica comunidade tribal - sugerimos a exibição do filme em recortes,

1’15’’- Atraentes, peculiares, pequenos e graciosos: Os bosquímanos<sup>4</sup>! Onde qualquer ser humano morreria de sede em poucos dias, eles vivem felizes neste deserto, que não parece deserto.

2’41 – Deve ser o povo mais feliz do mundo. /Eles não têm crime, punição, nem violência. Não têm leis, nem polícia, nem juiz e nem chefes. // Acham que os deuses só põem coisas úteis na terra para eles usarem. // Nesse mundo deles não há nada ruim e nem maldade.

4’03’’- É um povo muito meigo. / Não castigam nem fa-

<sup>4</sup> Boximanes, ou Bosquímanos, é a designação atribuída pelos holandeses aos membros da cultura Koisian ou San da África Meridional, significando originariamente “homens do mato” ou *bosjesmannen* (Cf. CAMPBELL, B. - *Ecologia Humana*, Lisboa: Ed. 70, 1983, pp.160 e ss).

lam asperamente com uma criança./ Assim, naturalmente elas se comportam bem.// E seus jogos são inteligentes e inventivos.//

4'56''- A característica que torna um bosquímano diferente das outras raças é o fato de não terem o senso de posse.// Onde vivem não há nada que se possa possuir.//

5'20''- Vivem em um mundo amado onde nada é duro como rocha ou concreto.//

Em vários momentos o filme traz uma reflexes críticas ao mundo dos bens materiais. O filme possibilita trabalhar além do conteúdo da Guerra Fria, as ideologias dominantes, quando mostra a sociedade do povo de Kalahari em relação a sociedade urbana, também abordada no filme. Quando se refere aos homens da cidade, define eles como “civilizados”. Aqui vale lembrar a observação de Chaui quando analisa a alienação dos povos, pois “De onde vem o obscurecimento da existência das contradições e dos antagonismos sociais? De onde vem a não percepção da existência das classes sociais, uma das quais vive da exploração e dominação das outras? A resposta a essas questões nos conduz diretamente ao fenômeno da ideologia.” (p. 57).

5'59''- o homem civilizado recusou-se a se adaptar a seu meio./ Adaptou seu meio para servi-lo.// Assim ele construiu cidades, estradas, veículos, máquinas e redes elétricas para realizar seus projetos racionais. // Mas// não soube quando parar.// Quanto mais melhorava o meio para facilitar a vida, mais a complicava. // e agora, seus filhos ficam de 10 a 15 anos na escola para aprender a sobreviver nesse perigoso habitat onde nasceram. // o homem civilizado que se negou a se adaptar ao meio natural, tem agora que se adaptar e readaptar a cada instante ao meio criado por ele. //

O trecho acima também pode ser uma análise da sociedade pós-industrial: Sociedade do Consumo. É possível propor uma discussão na sala de aula sobre as duas sociedades representadas no filme. O trecho mais simbólico para elaboração da proposta pedagógica está logo no início do filme, quando uma garrafa de Coca-Cola é atirada de um avião pelo piloto enquanto sobrevoa o deserto Kalahari.

8'44''- um dia caiu uma coisa do céu.// Xee (nome do personagem) nunca tinha visto nada igual antes.// perguntava-se: por que os deuses teriam mandado isso à Terra?// Era a coisa mais estranha e bonita que já tinham visto. E queriam saber por que os deuses a mandaram?// 9'45''- primeiro Xee tentou usá-la para trabalhar o couro.// tinha o tamanho certo e o peso exato.// era também lisinha e

ideal para trabalhar pele de cobra.// e Xaboo (nome do personagem) descobriu que servia para fazer música.// e cada dia descobriam um novo uso para ela. // era lisinha e dura e eles nunca tinham visto nada assim. // Era o mais lindo presente que os deuses já haviam dado/ um utensílio realmente prático.// Mas os deuses foram relápsos./ Só tinham mandado uma.// e pela primeira vez em suas vidas algo não podia ser dividido.// pois só havia uma.// De repente todos precisavam dela o tempo todo.// algo que nunca tinham tido tornara-se algo indispensável.// emoções nada comuns começaram a surgir.// um sentimento egoísta de não querer dividir.// e outras coisas surgiram: raiva, ciúmes, ódio e violência.//

12'23''- Naquela noite não houve risos e conversas ao redor da fogueira.// 12'40''- Xee falou: enterrei a coisa. Não nos deixará mais tristes! 14'20''- Começaram a falar da tal coisa que tinha aparecido.// Não tinham nome para ela, então começaram a chamar de coisa maligna.

O símbolo universal da moderna civilização de consumo, a Coca-Cola, é retratado no filme de uma forma a causar sensibilidade ao telespectador. Lembrando que a Coca-Cola foi um ícone marcante durante a Guerra Fria, especialmente no período da queda da Cortina de Ferro, quando as sociedades ocidentais, lideradas pelos EUA, levaram o produto para dentro do antigo território soviético como ferramenta de propaganda do capitalismo. Após os 14 minutos iniciais do filme, Xee segue sua jornada para jogar a “coisa maligna” no fim da Terra, o que ocorre ao longo dos 90 minutos. Sugerimos usar apenas os 14 minutos iniciais, os quais enfatizam o choque entre sociedades e seus diferentes estilos de vida, as relações de dominação de um sistema de consumo sobre um sistema que prioriza as relações coletivas.

A estratégia para o uso deste filme é criar uma roda de discussão sobre as sociedades, as ideologias presentes correlacionando com o conteúdo sobre História da Guerra Fria.

## Considerações Finais

O cinema consegue, por meio da subjetividade, se aproximar do público, seja pela estética, pelo enredo ou pela ideologia. A partir da abordagem que o filme traz é possível pensar a sociedade de um modo diferente.

O que o cinema faz é traduzir com clareza as informações e aproximar o público delas. É certo que filmes históricos, como Barros (2012) afirmou, apelam para o romance e por histórias que fogem da História. No entanto, se pensarmos no filme como uma representação da socie-



dade atual e não da sociedade retratada no filme, a obra pode ser utilizada como fonte histórica para análise da História Contemporânea, tornando-se desta forma, documento histórico.

Trabalhar a questão das ideologias dentro da sala de aula; correlacionar os contra-pontos entre as diferentes sociedades; levantar questionamentos sobre a sociedade do consumo, tudo isso através da acessível linguagem cinematográfica, faz com que o conhecimento se aproxime cada vez mais do estudante e que esse possa enxergar o mundo com criticidade e que saiba distinguir e compreender as informações, as relações de poder, as ideologias presentes na sociedade Capitalista. O Cinema, como ferramenta de apoio, leva o aluno a mergulhar no universo do conhecimento de maneira mais clara. Para que o estudante consiga humanizar a realidade ele precisa compreendê-la em sua totalidade, todos os pontos de vista e enxergar a dominação empregada pela ideologia. É isso que o Ensino História faz, é isso que o Cinema faz.

## Referências Bibliográficas

ALTHUSSER, Louis. Ideologia e Aparelhos Ideológicos de Estado: notas para uma investigação. In: ADORNO, Theodor W. [et.al] ZIZEK, Slavoj (org.), tradução de Vera Ribeiro. *Um mapa da Ideologia*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

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*. 3 ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012, p. 55-105.

CANCLINI, Néstor García. *A socialização da Arte: teoria e prática na América Latina*. Tradução de Maria Helena Ribeiro da Cunha e Maria Cecília Queiroz Moraes Pinto. 2. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1984.

CHAUÍ, Marilena. *O que é ideologia?* 2. ed. rev. e amp. São Paulo: Brasiliense, 2001. (Coleção Primeiros Passos, 13).

DEBORD, Guy. *A Sociedade do espetáculo*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DUARTE, Rosália. *Cinema & Educação*. 2. ed. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2002.

EAGLETON, Terry. *Ideologia: uma introdução*. Tradução de Silvana Vieira e Luís Carlos Borges. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista; Boitempo,

1997.

GUARESCHI, Pedrinho A. *Sociologia Crítica: alternativas de mudança*. 63 ed. rev. e ampl. . Porto Alegre: EDIPUCRS, 2011.

HENNEBELLE, Guy. *Os cinemas nacionais contra Hollywood*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

HOBSBAWM, Eric. *Era dos Extremos: o breve século XX 1914-1991*. Tradução de Marcos Santarrita. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

NÓVOA, Jorge. Apologia da relação cinema-história. In.: \_\_\_\_\_.; BARROS, José D'Assunção (orgs.). *Cinema-história: teoria e representações sociais no cinema*. 3 ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012. p. 19-53.