



Cinema: uma técnica, uma representação e um simulacro¹

FACCHINELLO, Bruna.²

LEBEDEFF, Tatiana.³

Universidade Federal de Pelotas - UFPel

Resumo

O presente artigo reflete sobre algumas das capacidades que tem o cinema ao se relacionar com âmbitos como o da memória e da história. Fazendo uso dos estudos de Santos (1996) entendemos o desenvolver da técnica cinematográfica enquanto algo que não pode mais ser dissociada da sociedade. Discutiu-se o cinema enquanto simulacro da realidade. De acordo com Baudrillard (1991), o cinema se converteu em algo hiper-real. A imagem é o “simulacro” legítimo e a realidade retribui ao mundo do virtual. Por ultimo, foi elencada a relação entre cinema e consumo, Bauman (2008), já que, ao se discutir as interferências que o vídeo tem sobre a humanidade é necessário ter com clareza que o cinema não se restringe mais a um produto de entretenimento. Ele é hoje material pedagógico, fonte histórica, instrumento de informação e tudo o que ele representa torna-se objeto de anseio e consumo.

Palavras-chave: Cinema. Técnicas. Simulacro. Memória. Representação.

Introdução

O ano era 1895, um grupo de pessoas reuniu-se no Grand Café em Paris para prestigiar um novo engenho de dois irmãos, os Lumière⁴. Uma exibição curta com dez filmes de menos de um minuto cada, cujo maior destaque foi o *A Chegada do trem a Estação Ciotat* que retratava precisamente isto. Esta foi à primeira exibição publica de cinema que se tem relato e deste momento em diante a humanidade não pode esquecer as maravilhas da imagem em movimento e tratou de encontrar variados usos para o invento.

A principio era fascinante preservar nas películas momentos comuns ao dia, a saída de operários das fabricas, os passeios aos domingos. Mas, logo se percebeu a capacidade que o filme tinha de capturar e exhibir o que era incomum a sociedade da época. Tão

¹Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação Audiovisual do XVI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, realizado de 4 a 6 de junho de 2015.

² Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Memória e Patrimônio, UFPel. brunacine@yahoo.com.br

³ Doutora em Psicologia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, professora adjunta da UFPel. tblebedeff@gmail.com

⁴ Popularmente conhecidos como os pais do cinema, Auguste Marie Louis Nicholas e Louis Jean Lumière foram os inventores do cinematógrafo.



logo o cinematografo ficou conhecido deu-se inicio a fabricação de câmeras filmadoras que a cada novo lote vinham com melhorias. Pode-se dizer que o cinema é, dentre as artes, uma das que em menor tempo avançou tecnicamente.

Este fator pode ser explicado por distintos véis entre eles o argumento de que o cinema fora desde o principio objeto de fascínio publico. Deter a maquina capaz de capturar as imagens da vida para sempre e mantê-las em movimento era o desejo de muitos. Além disso, o cinema não surgiu como arte propriamente dita, mas sim como um invento para lazer que logo ganhou caráter funcional.

Este artigo buscará trazer ao entendimento os fatores de fundamentação deste fascínio público pelo cinema. Perpassando deste seu pioneiro e rápido avanço técnico as produções atuais que possibilitam o consumo exacerbado de imagens e as relações que cercam os âmbitos de cinema, história e memória entendendo o cinema como um simulacro da humanidade.

O Avanço Técnico Cinematográfico

O cinema é, antes de tudo, uma invenção técnica onde a filosofia tem sua razão de ser. Todavia, não devemos exagerar, afirmando que essa filosofia provém do cinema e o traduz no terreno das ideias. Pois o cinema pode ser mal utilizado e o instrumento técnico, uma vez inventado, tem que ser retomado por uma vontade artística e tornar-se como que inventado uma segunda vez, antes que se chegue a construir filmes de verdade (PONTY, 1983, p. 117).

Antes mesmo do aniversário de um ano da estreia dos irmãos Lumière, em Paris, chega ao Rio Grande do Sul o cinematografo exibindo algumas “vistas animadas”. Os pioneiros da cinematografia não nomearam suas imagens em movimento como “filmes”, mas sim “vistas” já que, em sua maioria, retratavam paisagens rurais e urbanas. O cinema adentrou o estado com agilidade. As salas de cinema se multiplicaram, sendo as primeiras em Porto Alegre, Pelotas e Rio Grande. Logo o fenômeno do cinema atingiu o grande público gaúcho e tornou-se o novo entretenimento das massas trabalhadoras e das elites sociais.

Com a propagação de câmeras filmadoras cada vez menores e mais fáceis de manusear, os primeiros ditos cineastas ao redor do globo começaram a experimentar com veemência o invento do cinematografo. Desta forma, foram realizadas as primeiras obras ficcionais. Repletas de magia, com personagens aparecendo e desaparecendo



diante da câmera, os alienígenas e naves espaciais de Georges Méliès⁵ expuseram o imaginário de um indivíduo ao conhecimento social, episódios que até então só haviam sido contados e ilustrados pela literatura. No Rio Grande do Sul, Eduardo Hirtz iniciou, em 1909, a produção do primeiro filme de enredo do RS, *Ranchinho do Sertão*, cujo tema era a vida campeira tendo como plano de fundo a Revolução Farroupilha.

Santos (1996) articula que cada nova técnica desenvolvida pelo homem, não apenas conduz a uma nova percepção do tempo, mas também obriga a se fazer um novo uso do tempo. Percebe-se este fenômeno ao se estudar as primeiras obras da cinematografia francesa. Se os pioneiros da captura de imagens se satisfaziam em retratar cenas do dia-a-dia, com a câmera parada em um plano que permite ver com calma os acontecimentos (que são poucos) da cena, os cineastas que vieram a seguir já não se contentaram com este pouco.

Assim, desenvolveram a técnica do “corte”, a primeira e hoje a mais básica das ferramentas de edição cinematográfica. Com o corte os cineastas puderam brincar com o tempo, encurtá-lo, acelerá-lo, viajar nele. A princípio houve estranhamento por parte do público que precisava ver ações completas para compreender o que acontecia na cena, mas não demorou muito para que estes espectadores entrassem no novo ritmo instaurado pelo cinema.

Assim, os planos tornaram-se cada vez mais curtos, menos explicativos e os filmes mais saturados de uma variedade cada vez maior de imagens. Santos (1996) coloca que a influência das técnicas sobre o comportamento humano afeta as maneiras de pensar, sugerindo uma economia de pensamentos adaptado à lógica do instrumento. Pode-se dizer então que o cinema foi tornando-se lógico.

O cinema assim como várias outras técnicas modernas são desenvolvidas, elaboradas, difundidas e aceitas pelas sociedades com uma velocidade cada vez maior. “Vivemos a era da inovação galopante” (Kende, 1971, p.118). Com relação a esta tecnologia cada vez mais rápida e desenfreada, Santos (1996) declara que as novas técnicas e tecnologias, uma vez inseridas no meio, tornam-se irreversíveis e que é impossível fazer com que uma sociedade abdique delas para viver.

Neste sentido elas são irreversíveis, na medida em que, em um primeiro momento, são um produto da história e, em um segundo momento, elas são produtoras da história, já que diretamente participam deste processo (SANTOS, 1996, p. 181).

⁵ Marie-Georges-Jean-Méliès, de 1861 à 1938, ilusionista francês e precursor do cinema, usava efeitos fotográficos para criar mundos fantásticos.



É possível enquadrar o desenvolvimento das técnicas cinematográficas de forma exemplar neste conceito de Santos já que, além de irreversível, o cinema produz largamente a história nos dois sentidos. Primeiro por seu desenvolvimento fazer parte da historiografia do último século e segundo por sua capacidade de registrar a história, conta-la e reconta-la ao bel prazer da sociedade produtora por trás da câmera.

Enquanto Santos se refere às técnicas de forma geral, Barros (2012) vai mais especificamente à área de estudos do cinema e entende que ele, além de intervir na história, também sobre intervenção por parte dela. Para o autor, o que o caracteriza enquanto produto são as possibilidades que encontramos no cinema para transmitir certos aspectos que compunham a época de produção do filme. É possível interpretar o filme, entender as posições políticas e sociais por trás dele, de sua equipe e de seu país de origem.

A História em sua forma “Objectiva”

O próprio cinema contribui para o desaparecimento da história e para o aparecimento do arquivo. A fotografia e o cinema contribuíram largamente para secularizar a história, para fixar na sua forma visível, “objectiva” à custa dos mitos que a percorriam. (BAUDRILLARD, 1991, p. 1991)

Recordemos a famosa frase de George Orwell “A história é escrita pelos vencedores”. Obtemos sempre mais informações, documentos, discursos orais dos colonizadores do que dos colonizados, dos dominadores do que dos dominados. Seria então o cinema mais uma forma de enfatizar um lado de interesse da história e fazer com que a humanidade esqueça o outro?

Elenco para o estudo a questão do uso pedagógico de produtos audiovisuais. O avanço tecnológico ingressou nas salas de aula com a intenção de diversificar os recursos de estudo, o acompanhando estavam as iniciativas pedagógicas de aumentar o interesse dos alunos sobre os assuntos tratados. Estes fatores acarretaram no ingresso do cinema associado ao ensino se tornando a cada ano mais corriqueiro as disciplinas, sobretudo as que o propiciam como ensino de História, Artes e Literatura.

A inserção do cinema enquanto instrumento pedagógico foi reforçado entre as décadas de setenta e oitenta com *Os Annales*⁶ que possibilitaram uma nova reflexão sobre o ensino de história e deram abertura às ideias inovadoras. Ainda, colaborando com este

⁶Movimento historiográfico constituído em através do periódico francês *Annales d'histoire économique et sociale*. Se destacou por incorporar técnicas das Ciências Sociais à História.



mesmo movimento, é criada a Escola Nova cujo principal fundamento se baseia no conceito de que cabe ao aluno a construção de seu conhecimento e estimula o uso de suportes imagéticos enquanto instrumentos de aprendizagem.

O filme histórico permite uma leitura do acontecimento, não uma representação absoluta. Desta forma, é necessário que haja interpretação, por parte do estudante, desta leitura cabendo a ele a diferenciação entre embasamento histórico e ficcional. Baudrilard destaca que o cinema tem “poder cinematográfico igual e superior ao das máquinas industriais e militares, igual ou superior ao do Pentágono e dos governos” (Baudrilard, 1991, p.79). Ou seja, o cinema detém a capacidade de controlar os pensamentos do público sobre determinados assuntos podendo agir de acordo com o interesse de quem o produz.

Por sua fácil aceitação pelo corpo discente e docente, o cinema é hoje uma das ferramentas mais utilizadas para ilustrar conteúdos no ambiente acadêmico. O filme facilita com que o aluno se oriente no espaço/tempo histórico com maior eficácia e permite que compreenda o contexto, as dificuldades e ambições de cada época através dos elementos cinematográficos que compõem a imagem como cenário, vestuário, ambientação e enredo das personagens. Embora sua eficácia enquanto instrumento de aprendizagem seja evidente, é importante ressaltar que o cinema não substitui o ensino pedagógico de história realizado através das bibliografias, mas sim as acompanha como suplemento do saber.

Além do já mencionado, o cinema também contribui para que o aluno desenvolva suas habilidades de aceitação de novas e distintas culturas ainda distantes de sua realidade. Ao assistir um filme, é possível que o estudante compreenda que civilizações coexistiram em distantes espaços do globo, desenvolveram suas técnicas e com elas sua história sem ter contato umas com as outras. O filme então facilita o entendimento do jovem aprendiz sobre o território, às formas de apropriação deste e o processo de desenvolvimento da vida nestes espaços.

Para Jean Peyrot (1983) através dos fatores acima elencados, o cinema se torna responsável pela transmissão da memória coletiva destas gerações. É necessário evidenciar que o cinema não é criador desta memória, mas sim capaz de transmiti-la, reproduzi-la e até mesmo imortalizada através de seu suporte. Se outrora a escrita permitiu a socialização da memória e sua preservação, hoje o cinema a auxilia neste resguardo podendo mais do que preservar palavras, salvar imagens, vozes, cantos, danças, ritmos.



Finley (1989) coloca que a memória coletiva é basicamente a transmissão de conhecimentos de alguns homens a um grande número de pessoas por repetidas vezes. Desta forma, sendo o cinema um aparato audiovisual capaz de ser traduzido para diversas línguas e ultrapassar fronteiras de diversas naturezas atingindo um número de pessoas que, talvez, nenhuma outra ferramenta consiga, é possível considerarem-no um hábil transmissor de memória coletiva.

Contudo, pensando no fato de o cinema não ser a história em si, mas sim uma representação dela, uma leitura, esta memória coletiva de que se fala não seria então uma memória deturpada? Se formos por esta linha de pensamento podemos chegar à conclusão de que nossas memórias unificadoras, as coletivas são irreais por não existirem no mundo verdadeiramente, mas também reais por se tratarem de simulacros da realidade e, como veremos a seguir, o simulacro é verdadeiro.

Cinema: um Simulacro da Vida Real

O cerne dos estudos de Baudrillard em *Simulacros e Simulações* (1991) diz que “a simulação parte, ao contrário da utopia, do princípio de equivalência, parte da negação radical do signo como valor, do signo como reversão e aniquilamento de toda a referência (...). A simulação envolve todo o próprio edifício da representação como simulacro” (Baudrillard, 1991, p.13).

De forma simplista pode-se declarar, para evidenciar a diferenciação, que simulacro representa informações que nunca existiram ou que já deixaram de existir na realidade. Enquanto simulação é uma imitação de elementos existentes no mundo real. No entanto, Baudrillard (1991) deixa claro, ao concordar com a afirmação de Eclesiastes citada no início de sua obra, “O Simulacro é verdadeiro”, que o modelo real já não mais existe e que vivemos hoje em um mundo de simulacros. Para o autor, esta perda de realidade é o que caracteriza o hiper-real.

Uma vez extinta a realidade, nunca mais poderá se reconstituir. Assim o hiper-real, assume seu papel dali por diante, vivendo no imaginário e abrindo espaço apenas para a ocorrência orbital dos modelos e a criação simulada de diferenças.

Para dar sequência, Baudrillard (1991) faz uma distinção entre simular e dissimular. Simular é “fingir ter o que não se tem”. Dissimular é “fingir não ter o que se tem”. Assim, simular representa ausência enquanto dissimular representa presença. Ao dissimular não alteramos a essência da realidade. Já ao simularmos abrimos brechas



para indagações sobre verdades ou mentiras, imaginação ou realidade e com isso alteramos a concepção do que é realidade.

O referido autor coloca ainda, ao tratar de simulacros, que existem quatro estágios da imagem: primeiro – é “o reflexo de uma realidade profunda”, segundo – “a imagem mascara e deforma essa realidade profunda”, terceiro – “mascara a ausência de realidade profunda”, quarto – “não tem relação com qualquer realidade: ela é o seu simulacro puro”. (Baudrillard, 1991, p.13).

Desta forma, podemos considerar o filme como um simulacro da realidade que provem da ideia de negação das reais representações da vida, já que é (neste caso compreendido como) um simulacro e os simulacros são considerados pelo autor como a própria realidade. Assim, o cinema pode ser defendido como o simulacro da realidade que se converteu em hiper-realidade. A imagem é o seu simulacro puro e a realidade satisfaz ao mundo do virtual.

Tomaremos como exemplo o filme *O Triunfo da Vontade*⁷, filme que antecede a 2º Guerra Mundial e retrata a lealdade do povo alemão aos seus líderes e, sobretudo à Adolf Hitler. O documentário em questão faz parte da campanha do partido nazista e mostra a face humana dos soldados, o trabalho em grupo, o dia-a-dia em prol de uma Alemanha melhor.

É fato que o filme fora lançado quando Hitler estava soberano, o que fez com que a obra o tornasse ainda mais adorada pelos simpatizantes do partido e pelo povo alemão. Aqui, Hitler era o vencedor.

Três anos após o lançamento do filme, estes mesmos soldados, liderados por Hitler, invadiram a Polônia e se deu início a maior guerra da história. Para onde teria ido o líder humanista e adorado por todos de *O Triunfo da Vontade*? É possível que o cinema tenha colocado um lobo sob pele de cordeiro aos espectadores, um simulacro capaz de carregar um mito e destruir a história como exposto por Baudrillard (1991).

Ao passar de alguns anos após o término da guerra, cessar do tempo de silêncio e esclarecimento dos fatos, vários filmes, de diversos gêneros, foram lançados mostrando a outra face de Hitler, o ditador. Assim, o lado humano de Hitler já não mais existia e sua imagem conservada no filme *O Triunfo da Vontade* tornou-se um simulacro da realidade. A obra foi banida da Alemanha por representar algo com o qual o povo

⁷ Triumph des Willens, nome na língua de origem, alemã. Sob direção da cineasta Leni Riefenstahl foi lançado em 28 de março de 1935 e trata-se de um documentário sobre 6º Congresso do Partido Nazista incluindo discursos de simpatizantes e do próprio Adolf Hitler.



alemão não mais se identificava, algo que não mais existia. A diretora do filme, Leni Riefenstahl, foi mantida em um campo de concentração francês por quatro anos. Acusada de ser simpatizante ao nazismo mesmo tendo sido contratada para realizar o documentário antes dos indícios de uma guerra iniciar e negando seu envolvimento com as causas do partido até o momento de sua morte, em 2003. Aqui Hitler era o vencido. Desta forma, é possível compreender a capacidade do cinema de contar e recontar a história ao sabor do momento e os interesses que ela, a história, tem em se aliar a este instrumento. Baudrillard (1991) afirma as capacidades do cinema em plagiar-se, em refazer o mundo como lhe parece mais perfeito e melhor. Tudo porque o cinema está maravilhado consigo mesmo e porque nós, espectadores, veneramos esta forma prática de tornar o mundo melhor, “estamos fascinados pelo real como real em dissipação”. (Baudrillard, 1991, p.64)

Este exemplo permite retomar a fala sobre o estudo do cinema enquanto transmissor da memória coletiva, já que este teve grande contribuição com a formação da imagem universal de um dos mais famosos ditadores da história mundial. É cabível associar a memória coletiva de uma nação ao seu imaginário comum já que através dela é possível transmitir mitos, tradições folclóricas, medos, credos. Assim, como descrito por Maffesoli (2001), o imaginário pode estabelecer vínculos, age como um “cimento social”, tornando-o incapaz de pertencer a um único indivíduo. É o imaginário compartilhado que também foi estudado por Silva.

Se o imaginário é uma fonte racional e não racional de impulsos para a ação, é também uma represa de sentidos, de emoções, de vestígios, de sentimentos, de afetos, de imagens, de símbolos e de valores. Pelo imaginário o ser constrói-se na cultura. (SILVA, 2003, p.14)

Le Goff (2003) coloca que a memória coletiva é mais do que uma conquista identitária de um povo, é uma ferramenta de poder. Desta forma, ao conseguir transmitir esta memória o cinema se torna também detentor deste poder.

Ainda que seja tecnicamente difícil ou impossível captar essas lembranças em objetos de memória confeccionados hoje, o filme é o melhor suporte para fazê-lo: donde seu papel crescente na formação e reorganização, e portanto no enquadramento da memória. Ele se dirige não apenas às capacidades cognitivas, mas capta as emoções. O filme-testemunho, e documentário tornou-se um instrumento poderoso para os rearranjos sucessivos da memória coletiva e, através da televisão, da memória nacional. (POLLACK, 1989, p.11)

O Consumo de Simulacros



Se hoje os aparatos audiovisuais nos cercam a todos os momentos, das notícias que assistimos com o café da manhã às televisões presentes no ônibus, aviões e metrô é porque esta técnica, como já descrita, está realmente indissociável da sociedade contemporânea. Consumimos imagens durante todo o nosso dia e estas imagens já chegaram ao ponto de que, por serem tantas, não são nem mais digeridas pelo pensamento humano. Elas simplesmente perpassam nossas mentes e vão unir-se as demais formando nossas experiências e nossas bagagens imagéticas.

Porem, como visto anteriormente, tais imagens não representa mais a realidade, pois esta já não existe. Se estas imagens que são despejadas em frente aos nossos olhos de forma incontrolável são simulacros da realidade, então o que estamos consumindo são também simulacros.

Baudrillard expõe em *A sociedade de Consumo* (2007) que a felicidade – ou busca dela - é o que gera a sociedade de consumo. A força e obstinação pela busca desta felicidade não é algo que podemos chamar de normal ou instintivo, já que segundo o autor, essa felicidade que é nos apresentada hoje, resulta de elementos externos, da evolução da sociedade moderna, a sociedade de consumo em sua forma mais crua e desumana.

O autor declara que hoje a felicidade deve ser mensurável, precisa de signos; artefatos que representem o bem estar, a felicidade transformada e colocada em algo palpável e crível para o indivíduo ao qual pertence, e que esteja longe do alcance de alguns. Em dura perspectiva, quanto mais longe ao alcance de muitos melhor. Assim, maior será o nível de felicidade e sentimento de conquista ao dono daquele signo.

Bauman em *Vida para Consumo* (2008) mantém a mesma linha de pensamento de Baudrillard ao declarar que a necessidade do consumo se dá pela busca pela felicidade e que está representa a salvação. Desta forma, ao pensar o cinema enquanto uma vitrine de itens de consumo deve-se entender que ele pode assim definir o que o indivíduo necessidade para ter a sua felicidade completa. Porem, se o cinema é um simulacro então a felicidade que ele divulga também pode ser.

Considerações Finais

Foi elucidado através deste trabalho o processo de desenvolvimento das técnicas cinematográficas que, graças a sua rápida evolução, possibilitou o ingresso do cinema em diversas sociedades ao redor do globo quase que ao mesmo tempo. De acordo com Santos (1996) a cada nova técnica se modifica a percepção e o uso do tempo. A cada



melhoramento técnico o tempo é acelerado. Pode-se perceber isso no tempo fílmico se analisado desde os primórdios até as obras contemporâneas. A cada nova geração de cineastas, o uso do tempo de filme foi se modificando, os planos foram ficando mais curtos, as cenas menos explicativas. Este fenômeno somente pode se consagrar pelas modificações ocorridas em seu público durante este avanço técnico.

Tornou-se claro também que o cinema, assim como as demais técnicas, uma vez inserido na sociedade não pode mais ser retirado dela. Santos (1996) declara que as sociedades, uma vez que conhecem uma nova técnica não conseguem mais viver sem ela.

Constituiu-se possível concluir que as extensas relações entre cinema e história permitem variadas formas de uso destas intersecções, entre elas o uso pedagógico. A facilidade em se trabalhar com filmografias em sala de aula possibilitou o rápido ingresso do cinema no aprendizado, no entanto é necessário compreender o cinema enquanto uma ferramenta pedagógica de ensino e não como um substituinte do ensino curricular padrão. As imagens trazidas pelo cinema fornecem entendimentos a cerca dos conteúdos trabalhados através das bibliografias que as palavras não são capazes de traduzir e é isto que o torna fascinante aos alunos.

O papel do cinema para a história é, portanto, enquanto produtor, o de ilustrar fatos do passado, com verossimilhança ou não, já documentada ou apenas hipotética e assim facilitar o entendimento histórico. Já enquanto produto da história, o papel do cinema é o de transparecer aspectos da sociedade que o produz e assim permitir aos historiadores novas leituras à respeito da contemporaneidade.

Portanto, pode-se entender, por tudo que já fora discutido, que o cinema é, portanto um manipulador da história podendo satisfazer necessidades políticas e sociais. Foi visto que o cinema é capaz de criar e derrubar mitos como já expresso por Ferro:

O filme tem a capacidade de desestruturar aquilo que diversas gerações de homens de Estado e pensadores conseguiram ordenar num belo equilíbrio. Ele destrói a imagem do duplo que cada instituição, cada indivíduo conseguiu construir diante da sociedade. A câmera (...) desvenda o segredo, apresenta o avesso da sociedade, seus lapsos. (FERRO, 1992, p. 86).

Trabalhou-se aqui com a aptidão do cinema em transmitir memórias coletivas através do uso pedagógico dos filmes. Quando se é trabalhado sobre 2º Guerra Mundial em sala de aula e, paralelamente ao conteúdo dos livros de história, é exibido um filme sobre o assunto, está se dando à este grupo de alunos uma transmissão de memórias coletivas.



Tais memórias foram criadas por historiadores, cineastas, roteiristas e fazem referência à imagem coletiva que estas gerações, produtoras do filme, têm da guerra. No entanto, cabe exaltar que o cinema, como já foi colocado é um transmissor destas memórias coletivas e não necessariamente seu criador.

Discutiu-se o cinema enquanto simulacro da realidade e foi conclusivo que, de acordo com Baudrillard (1991), o cinema se converteu em algo hiper-real. A imagem é o “simulacro” legítimo e a realidade retribui ao mundo do virtual. Se o simulacro é verdadeiro e o cinema é o simulacro da realidade, então o cinema mostra a realidade, mas é necessário entender que a realidade que se fala já não mais existe.

Por ultimo, foi elencada a relação entre cinema e consumo assunto pertinente já que ao se discutir as interferências que o vídeo tem sobre a humanidade é necessário ter com clareza que o cinema não se restringe mais a um mero produto de entretenimento. Ele é hoje material pedagógico, fonte histórica, instrumento de informação e tudo o que ele representa torna-se objeto de anseio e consumo. Bauman (2008) coloca que a necessidade de consumo é evocada pela busca da felicidade. Desta forma, entendeu-se que, se o cinema é um simulacro da realidade e o que ele mostra é objeto de consumo que por sua vez é o caminho para a felicidade, então a felicidade é um simulacro e pode ser que já não exista mais.

Referências Bibliográficas

- BAUDRILLARD, Jean. **A Sociedade de Consumo**. Lisboa: Edições 70, 2007.
- BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e Simulações**. Lisboa: Relógio D' Água, 1991.
- BAUMAN, Zygmunt. **Vida para Consumo. A transformação das pessoas em mercadorias**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- BERNADETT, Jean-Claude; RAMOS, Alcides F. **Cinema e História do Brasil**. São Paulo: Contexto, 1994.
- BERNADETT, Jean-Claude. **Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro**. 3. ed. São Paulo: Annablume, 2002.
- CANDAU, Joel. **Memória e Identidade**, Buenos Aires: Del Sol, 2001.
- CAPARRÓS LERA, José Maria. “Análisis histórico de los films de ficción”. **Cuadernos Cinematográficos**, nº 10, 1996.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. Petrópolis: Vozes; Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1994.
- CHARTIER, Roger. **A História Cultural Entre Práticas E Representações**. Lisboa: Difel, 1990.
- FERRO, Marc. **O Filme: Uma Contra-Análise Da Sociedade?** In GOFF, Jacques, Le; FERRO, M. **Société du XXe. siècle et histoire cinématographique**. *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 1968.
- FERRO, Marc, **Cinema et Histoire – 2**. Entretien avec. *Cahiers du Cinéma*, 1975.
- FERRO, M. (Dir). **Film et Histoire**. Paris: Éd. De l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1984.



- FINLEY, M. I. **Uso e abuso da História**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- FREY, B. et al. (Entr.). Marc Ferro – **Falsificações. M. Revista de Cinema**, Lisboa. 1977.
- FONSECA, Maria Cecília Londres, **O Patrimônio em Processo: trajetória da política federal de preservação do Brasil**. 2. ed. rev. ampl. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; MinC – Iphan, 2005.
- HALBWACHS, Maurice, **A Memória Coletiva**. São Paulo: Centauro, 2004
- LE GOFF, J.; NORA, P. (Orgs.). **História e Memória**. 5 ed. Campinas: Unicamp, 2003.
- MAFFESOLI, Michel. **A Transfiguração do Político: a tribalização do mundo**. Porto Alegre: Sulina, 2001.
- MORETTIN, E. V. **Os Limites De Um Projeto De Monumentalização Cinematográfica: Uma Análise Do Filme “Descobrimento Do Brasil” (1937)**, de Humberto Mauro. São Paulo, 2001. Tese (Doutorado) - Universidade de São Paulo, ECA.
- NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. 2. ed. Campinas: Papirus, 2005
- NORA, Pierre (Orgs.) **História: novos objetos**. 3º ed., Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1988.
- NÓVOA, Jorge. **Metamorfoses Do Cinema Brasileiro Na Era Da Mmundialização Neoliberal: Em Busca De Uma Identidade Estética?**. Araucária: Revista Iberoamericana da Filosofia, Política e Humanidades, nº 15, abril de 2006
- PEYROT, J. **Historiens et géographes**, décembre 1983, pp. 285-6. Apud: MONIOT, H. *Didactique de l’Histoire*. Paris: Nathan Pédagogie, 1993.
- POLLACK, Michel. **Memória , Esquecimento, Silêncio**. In.: *Revistas de Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v.2, n.3, 1989, p 3-15.
- RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos Fracos: cinema e história do Brasil**. Baura: Edusc, 2002
- RODRIGUES, J. H. **A pesquisa histórica no Brasil**. 4. ed. São Paulo: Nacional,1982.
- SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço. Técnica e tempo. Razão e emoção**. São Paulo: Hucitec, 1996.
- SILVA, Juremir Machado da. **As Tecnologias do Imaginário**. 2. Ed. Porto Alegre: Sulina, 2003.