

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO (UFRJ)
CENTRO DE CIÊNCIAS JURÍDICAS E ECONÔMICAS (CCJE)
FACULDADE DE ADMINISTRAÇÃO E CIÊNCIAS CONTÁBEIS (FACC)
CURSO DE BIBLIOTECONOMIA E GESTÃO DE UNIDADE DE INFORMAÇÃO (CBG)

ALICE MARTINS COELHO FERNANDES

MINARI E O FENÔMENO DA ACULTURAÇÃO: A UTILIZAÇÃO DO FILME
CINEMATOGRAFICO COMO DOCUMENTO INFORMACIONAL NAS PESQUISAS
SOBRE ACULTURAÇÃO

Rio de Janeiro

2022

ALICE MARTINS COELHO FERNANDES

**MINARI E O FENÔMENO DA ACULTURAÇÃO: A UTILIZAÇÃO DO FILME
CINEMATOGRAFICO COMO DOCUMENTO INFORMACIONAL NAS
PESQUISAS SOBRE ACULTURAÇÃO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Biblioteconomia e Gestão de Unidades de Informação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de bacharel em Biblioteconomia e Gestão de Unidades de Informação.

Orientador: Prof. Dr. Robson Santos Costa

Rio de Janeiro

2022

Ficha Catalográfica

ALICE MARTINS COELHO FERNANDES

**MINARI E O FENÔMENO DA ACULTURAÇÃO: A UTILIZAÇÃO DO FILME
CINEMATOGRAFICO COMO DOCUMENTO INFORMACIONAL NAS PESQUISAS
SOBRE ACULTURAÇÃO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Biblioteconomia e Gestão de Unidades de Informação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de bacharel em Biblioteconomia e Gestão de Unidades de Informação.

Rio de Janeiro, 19 de dezembro de 2022.

Prof. Dr. Robson Santos Costa
Orientador (a)

Profa. Dra. Nysia Oliveira de Sá
Membro interno

Profa. Dra. Ana Paula Simonaci
Membro externo

Dedico à minha família e amigos, é o amor e apoio de vocês que me dá forças para continuar.

AGRADECIMENTOS

A realização deste trabalho foi possível graças à colaboração de algumas pessoas, bem como da instituição da qual faço parte. Por essa razão, primeiro gostaria de agradecer à UFRJ e os docentes do curso de Biblioteconomia e Gestão de Unidades de Informação, o conhecimento e formação que obtive ao longo desses anos de graduação, foi devido ao profissionalismo, a generosidade e o conhecimento que os(as) professores(as) compartilharam comigo e com os demais alunos do curso. Faço um agradecimento especial ao Dr. Prof. Robson Santos Costa, sua orientação – e contribuição – foi essencial para a elaboração deste trabalho.

Gostaria de agradecer aos meus amigos, tanto os que fiz durante a graduação como os amigos que fiz ao longo da vida, o companheirismo e a amizade deles tornaram tudo mais leve durante esses quatro anos.

Por último, gostaria de agradecer à minha família, sobretudo aos meus pais, é por causa do amor, esforço e do incentivo deles que hoje estou aqui. Gostaria também de agradecer a tia Márcia, que cedeu sua casa para que eu pudesse cursar a faculdade. Amo imensamente todos vocês.

RESUMO

Este trabalho analisa a capacidade dos filmes cinematográficos como documentos a serem utilizados como fontes para pesquisas científicas no campo dos estudos sobre aculturação. Em virtude disso, o referencial teórico discorre sobre os conceitos de cultura, aculturação e cultura popular – e sua ligação com o cinema. Apresenta uma breve história e desenvolvimento do cinema e da linguagem cinematográfica. Averigua o filme cinematográfico como documento, discutindo este a partir do que foi exposto por Buckland (1991) que o entende como todo objeto informativo. A metodologia escolhida para atingir o objetivo foi a da análise fílmica de Vanoye e Goliot-Lété (2006), que trabalha a obra cinematográfica por meio de seus fragmentos. Nosso corpus de análise é o filme *Minari* (2020), cuja narrativa aborda o fenômeno da aculturação a partir de uma família de imigrantes sul coreanos vivendo nos Estados Unidos. Concluímos que o filme cinematográfico tem a capacidade de agregar valor como fonte na pesquisa científica, uma vez que é um instrumento de transmissão informacional por meio dos elementos que compõem a linguagem cinematográfica.

Palavras-chave: Cinema. Filme cinematográfico. Aculturação. Documento.

ABSTRACT

This work analyzes the capacity of cinematographic movies as documents to be used as sources for scientific researches in the study field about acculturation. By reason of such, the theoretical reference discusses about the concepts of culture, acculturation and popular culture — and their connection to the cinema. It presents a brief history and development of cinema and of the cinematographic language. It examines the cinematographic movie as a document, weighing up from what it was exposed by Buckland (1991) that understands it as every informative object. The chosen methodology to fulfill the goal was the film analysis from Vanoye and Goliot-Lété (2006), who works the cinematography movie by its fragments. Our analysis corpus is the movie *Minari* (2020), whose narrative approaches the acculturation phenomenon from the perspective of a South Korean immigrant family living in the United States. We concluded that the cinematographic movie has the capacity to add value as a source in the scientific research, once it's an instrument of informational transmission through the elements that compose the cinematographic language.

Keywords: Cinema. Cinematographic movie. Acculturation. Document.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 -	Capa da edição de 1718 do <i>Dicionário da Academia Francesa</i>	16
Figura 2 -	Os antropólogos fundadores do comitê estadunidense de estudos sobre aculturação: Herskovits, Redfield, Linton	23
Figura 3 -	Placa na Universidade de Birmingham assinala a fundação do CCCS	26
Figura 4 -	Pôster de Henri Brispot criado para divulgar a exibição dos irmãos Lumière no GrandCafe em 1895	28
Figura 5 -	Vaudeville localizado na cidade de Nova Iorque, Estados Unidos	30
Figura 6 -	Propaganda que faz referência ao filme <i>Kill Bill</i>	34
Figura 7 -	Poster oficial do filme <i>Kill Bill</i>	35
Figura 8 -	Plano geral que mostra Jacob escavando a terra de sua fazenda ao lado de seu filho	46
Figura 9 -	Os filhos do casal, David e Anne, brincando na fazenda da família	47
Figura 10 -	Exemplos em que a imagem fílmica destaca ainda mais o conflito dos personagens criando uma separação visual entre eles	48
Figura 11 -	<i>Minari</i> traz figurinos que harmonizam com os cenários	49
Figura 12 -	Jacob comendo com <i>cheot-garak</i>	50
Figura 13 -	Planos do filme que destacam a comida tradicional coreana	51
Figura 14 -	As crianças consumindo café da manhã típico dos Estados Unidos	51
Figura 15 -	David e seu amigo jogando <i>hwatu</i> e mascando tabaco	52
Figura 16 -	Uma das cenas em que David diz que sua avó não é uma avó de verdade	53
Figura 17 -	Visita da família Yi à igreja local	54
Figura 18 -	Soonja colhendo <i>minari</i> na companhia de David	55
Figura 19 -	Jacob e David colhendo <i>minari</i>	55

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
1.1	<i>Problema</i>	11
1.2	<i>Objetivos</i>	12
<u>1.2.1</u>	<u><i>Objetivos gerais</i></u>	12
<u>1.2.2</u>	<u><i>Objetivos específicos</i></u>	12
1.3	<i>Justificativa</i>	12
2	REFERENCIAL TEÓRICO	14
2.1	<i>O Homem, um animal cultural</i>	14
<u>2.1.1</u>	<u><i>Evolução histórica do conceito de cultura</i></u>	15
3	FATOS INICIAIS SOBRE ACULTURAÇÃO	22
3.1	<i>Os estudos sobre aculturação</i>	22
4	OS ESTUDOS CULTURAIS E A CULTURA POPULAR	26
4.1	<i>Uma breve elucidação sobre a origem popular do cinema</i>	28
5	LINGUAGEM	33
5.1	<i>Linguagem cinematográfica</i>	33
5.2	<i>Elementos da linguagem cinematográfica</i>	37
6	A INFORMAÇÃO A PARTIR DE SEUS USOS	41
6.1	<i>Informação-como-coisa e o documento</i>	41
7	METODOLOGIA	45
7.1	<i>Análise fílmica</i>	45
8	CONSIDERAÇÕES FINAIS	56
	REFERÊNCIAS	58

1 INTRODUÇÃO

Todos os homens fazem parte de uma única espécie, isto é, todos são *homo sapiens*, contudo, isso não significa que há entre eles uma homogeneidade de comportamento, ao contrário, cada grupo humano possui características comportamentais distintas. Essa diversidade que observamos nos grupos humanos é ocasionada pelo que chamamos de cultura, a responsável por moldar a forma como o homem concebe sua realidade e, conseqüentemente, atua nela. Sendo o homem o único animal capaz de construir cultura, White (2009) estabelece a premissa de que não existe homem sem cultura nem cultura sem homem. Logo, o homem constrói cultura na mesma medida em que a cultura constrói o homem.

Mas, por que o homem é o único animal que produz cultura? Para White (2009), o homem tem uma capacidade única que nenhum outro animal possui, nomeada pelo autor como simbologização. A cultura seria então consequência deste processo de simbologização, ou seja, da capacidade humana de olhar para sua realidade e atribuir significados simbólicos a ela.

Embora as particularidades de cada grupo humano tenha sempre despertado a curiosidade do homem, a cultura, no ocidente, vira objeto de estudo científico somente no século XIX, período em que surge o primeiro conceito científico de cultura. No decorrer do século, o conceito de cultura se expande e se torna mais complexo, à medida que crescem os estudos sobre o tema. No entanto, ainda prevalecia nos estudos – bem como em seus conceitos – uma concepção de cultura que negligenciava os contatos culturais. É com o crescimento das pesquisas sobre aculturação, no início do século XX, que as definições de cultura ganham novos contornos e os contatos culturais passam a ser considerados.

A aculturação é um fenômeno caracterizado pelo contato direto e contínuo de grupos culturais distintos, em que o modelo cultural desses grupos sofre alterações. Os estudos sobre aculturação mostraram, portanto, que o fenômeno é sempre corrente quando se estudam culturas, em especial quando se analisa suas formações e transformações. Sendo por isso, um fenômeno cultural constante, que sempre ocorreu, mas que no contexto atual se intensifica, uma vez que os contatos culturais acontecem de forma mais dinâmica do que nunca.

Enquanto os estudos sobre aculturação trouxeram uma nova perspectiva sobre cultura, o movimento dos Estudos Culturais, iniciado na década de 50, teve grande importância na promoção de estudos científicos sobre cultura popular e suas produções, que deixaram de ser

vistas como cópias da cultura hegemônica e passaram a ser reconhecidas por sua complexidade e relevância. Dentre as produções da cultura popular, destacamos o cinema.

Hoje o cinema está em um patamar de grande expressividade, mas, em seus primórdios, não possuía tal respeitabilidade, justamente porque surgiu em meio à cultura popular. O cinema é na realidade um produto que passou por grandes modificações, deixando de lado sua origem popular e adquirindo características de arte burguesa; além disso, sua linguagem evoluiu a ponto de produzir e comunicar informação.

A complexidade da linguagem cinematográfica nos leva a compreender o cinema, ou melhor, os filmes cinematográficos, como fontes de informação, já que garantem a eles a capacidade de transmitirem informação. Mas os filmes cinematográficos, mesmo tendo um caráter informativo, ainda encontram dificuldade de serem vistas como documentos relevantes a serem utilizados como fonte nas pesquisas científicas.

A literatura do campo da Biblioteconomia e Documentação admite outros tipos de documento além do documento textual. Buckland (1991) coloca o documento como sendo *informação-como-coisa*; que seria toda informação expressa em um suporte físico e com capacidade para torna-se conhecimento, quando assimilada pelo usuário da informação. Apesar da literatura do campo admitir outros tipos de documento, na prática, esses documentos não são tão aceitos, ainda há uma preferência pelo material textual, que tem maior predominância em sistemas de informação, como as bibliotecas.

Considerando a importância do tema, isto é, os documentos não-textuais não sendo utilizados como fontes nos estudos científicos, o presente trabalho analisou o assunto a partir do seguinte recorte: a capacidade dos filmes cinematográficos enquanto documentos serem utilizados como fontes para pesquisas científicas no campo dos estudos sobre cultura, mais especificamente nos estudos sobre o fenômeno da aculturação. Com o propósito de buscar respostas para o problema apresentado, o desenvolvimento deste trabalho é dividido em cinco seções principais, que formam o referencial teórico, orientado e organizado para a melhor explicação dos conceitos e informações que permeiam este trabalho. Como metodologia, utilizamos a análise fílmica elaborada por Vanoye e Goliot-Lété (2006), sendo o intuito do uso da análise fílmica averiguar a capacidade da obra cinematográfica em abordar o fenômeno da aculturação como uma fonte de informação. A obra escolhida para a análise foi o filme *Minari* (2020), que aborda a aculturação a partir de uma família de imigrantes sul-coreanos.

1.1 Problema

Os filmes cinematográficos podem ser compreendidos como documentos aptos a serem utilizados como fonte nas pesquisas científicas sobre o fenômeno da aculturação?

1.2 Objetivos

Nesta seção serão expostos os objetivos da pesquisa, tanto geral quanto específicos. O objetivo geral busca responder ao problema desta pesquisa. Em seguida, serão descritos os objetivos específicos, que são os pontos necessários para alcançar o objetivo principal.

1.2.1 Objetivo geral

Demonstrar como o filme cinematográfico pode ser compreendido como um documento informacional relevante para pesquisas sobre o fenômeno da aculturação.

1.2.2 Objetivos específicos

- a) Analisar o conceito de cultura.
- b) Explorar o conceito de aculturação evidenciando sua importância para a renovação do conceito de cultura dentro do campo das Ciências Sociais.
- c) Discorrer sobre cultura popular e sua ligação a história do cinema.
- d) Abordar a linguagem cinematográfica.
- e) Investigar a informação a partir de seus usos, relacionando-a com os diferentes tipos de documentos.
- f) Realizar uma análise fílmica do fenômeno da aculturação no filme *Minari*.

1.3 Justificativa

Esta pesquisa começou a partir de um trabalho que elaborei para a disciplina de Extensão Cultural – disciplina essa ministrada pelo Dr. Pro. Robson Costa –, do curso de Biblioteconomia e Gestão de Unidades de Informação. Neste trabalho tracei paralelos entre conceitos de aculturação com uma análise fílmica da obra cinematográfica *Minari* (2020), evidenciando como o fenômeno em questão era apresentado no filme. Contudo, meu interesse pelo tema, bem como o apoio que recebi do Dr. Pro. Robson Costa – que posteriormente se

tornaria meu orientador –, fez com que eu desenvolvesse este trabalho para além da disciplina, tornando-o assim a pesquisa do meu trabalho de conclusão de curso.

Por sua vez, a pesquisa desenvolvida neste trabalho se mostra relevante na medida em que reflete como outros tipos de documentos, além daqueles de caráter textual, podem agregar valor às pesquisas científicas, entendendo que o documento é um dos objetos de estudo da Biblioteconomia. A literatura científica da área, desde Otlet e Briet, isto é, desde o surgimento da Documentação, reconhece como documento outros tipos de materiais informacionais além do bibliográfico, contudo, como apontou Buckland (1990), ainda existe certa relutância em aceitar tais materiais, a preferência ainda é pelo textual. A questão torna-se ainda mais significativa quando refletimos o papel que os sistemas de informação cumprem na promoção de quais documentos serão utilizados nas pesquisas e estudos científicos, pois os pesquisadores e estudantes voltam-se para esses espaços em sua busca por informação.

À vista disso, o trabalho em questão, busca discutir a capacidade que outros tipos de documentos têm de agregar nas pesquisas científicas, como forma de ampliar a discussão dentro da área de Biblioteconomia. Tendo em conta a abrangência do tema, este trabalho selecionou para investigação, os estudos sobre aculturação. A atualidade desse fenômeno, cada vez mais recorrente, faz com que as pesquisas sobre o tema da aculturação não se esgotem ou se tornem defasadas. Já a escolha pelo filme cinematográfico como documento a ser analisado neste trabalho, se dá por duas razões: o fato de o cinema ser um produto cultural, despertou nosso interesse em utilizá-lo para tratar sobre os estudos científicos voltados para a cultura. A outra razão, é que o cinema tem grande valor, não somente como arte, mas também como meio de comunicação, de informação e de propaganda (MARTIN, 2005). E como colocou Machado (2005), o papel do cinema na organização de imagens e sons, influencia a maneira como a sociedade atual concebe e representa o mundo, vivencia experiências, armazena conhecimentos e transmite informações.

2 REFERENCIAL TEÓRICO

O referencial teórico a seguir disserta sobre as referências com o intuito de fundamentar essa pesquisa. Expondo conceitos e relacionando-os com os objetos do trabalho.

2.1 *O Homem, um animal cultural*

O fato de cada grupo humano possuir características distintas é uma consequência direta da cultura. As diferenças que encontramos entre os povos não são resultados de fatores biológicos porque essencialmente todos os seres humanos possuem a mesma estrutura biológica. Como afirma Cuche (1999), a cultura oferece a explicação mais viável para as diferenças que vemos nos grupos humanos, uma vez que os avanços científicos na área da genética refutaram as respostas raciais que no passado buscaram explicar tais diferenças.

A cultura é algo inerente ao homem sendo ele o único animal capaz de produzi-la. De acordo com White (2009), não existe homem sem cultura nem cultura sem homem. Tornando, desta forma, o homem um animal cultural. E diferente dos outros animais, cuja evolução ocorreu de forma orgânica – isto é, a evolução que possibilitou sua sobrevivência se deu a partir da perda ou modificação de seus aspectos físicos –, o ser humano, segundo Laraia (2009), conseguiu sobreviver e evoluir sem precisar de modificações biológicas radicais. O autor também evidenciou que “O processo de desenvolvimento da civilização é claramente acumulativo: conserva-se o antigo, apesar da aquisição do novo.” (LARAIA, 2009, p. 40). Desta forma, Laraia mostrou como o ser humano evoluiu graças a uma estrutura de aprendizado acumulativo, em que cada geração produz e transmite conhecimento para novas gerações que, por sua vez, usam desses conhecimentos para produzir novos conhecimentos, permitindo assim a sobrevivência humana. O homem, portanto, utiliza conhecimentos que vão muito além de uma adaptação genética ao meio ambiente, como ocorre com outros animais.

Por meio desse conhecimento acumulativo, o ser humano não apenas garantiu sua sobrevivência na natureza como também garantiu um domínio sobre ela que nenhum outro animal obteve. Isso ocorre pelo que intitulamos de cultura, a responsável pelo modo como o homem interage e compreende seu ambiente.

O longo processo de hominização, começado há mais ou menos 15 milhões de anos, consistiu fundamentalmente na passagem de uma adaptação genética ao meio ambiente natural a uma adaptação cultural. Ao longo desta evolução, que resulta no *Homo Sapiens sapiens*, o primeiro homem, houve uma formidável regressão dos instintos, ‘substituídos’ progressivamente pela cultura, isto é, por esta adaptação imaginada e controlada pelo homem que se revela muito mais funcional que a

adaptação genética por ser muito mais flexível, mais fácil e rapidamente transmissível. A cultura permite ao homem não somente adaptar-se a seu meio, mas também adaptar este meio ao próprio homem, a suas necessidades e seus projetos. Em suma, a cultura torna possível a transformação da natureza. (CUCHE, 1999, p.10).

Para White (2009), o homem é capaz de produzir cultura porque tem uma capacidade única não observada em nenhum outro animal, nomeada pelo autor como simbologização. White, entende simbologizar como a capacidade de criar, definir e atribuir significado a coisas e acontecimentos, de forma livre e arbitrária. Sendo a cultura uma consequência da simbologização, isto é, desta maneira de olhar para sua realidade e atribuir (e compreender) significados simbólicos para suas experiências e vivências.

White ainda evidencia o importante papel da cultura na sobrevivência e evolução humana ao declarar:

Tendo discutido a origem da cultura como uma consequência do exercício da capacidade de simbologizar, vamos olhar para o papel da cultura. O que ela faz? A resposta é simples. O papel da cultura é tornar a vida segura e duradoura para a espécie humana. (WHITE, 2009, p. 29).

Apesar do importante papel que a cultura exerce na vida humana como um todo, o conceito de cultura não é algo fácil de definir, isto ocorre devido às divergências sobre o conceito do termo dentro da Antropologia – campo que estuda a cultura – ao longo dos anos. Essas divergências ocorrem principalmente porque: “O uso da noção de cultura leva diretamente à ordem simbólica, ao que se refere ao sentido, isto é, ao ponto sobre o qual é mais difícil de entrar em acordo.” (CUCHE, 1999, p. 12). Por essa razão, o entendimento sobre o que é cultura passa por uma análise de seu desenvolvimento dentro da Antropologia, tornando assim possível entender as várias noções sobre cultura no ocidente, especialmente na Europa.

2.1.1 Evolução histórica do estudo sobre cultura

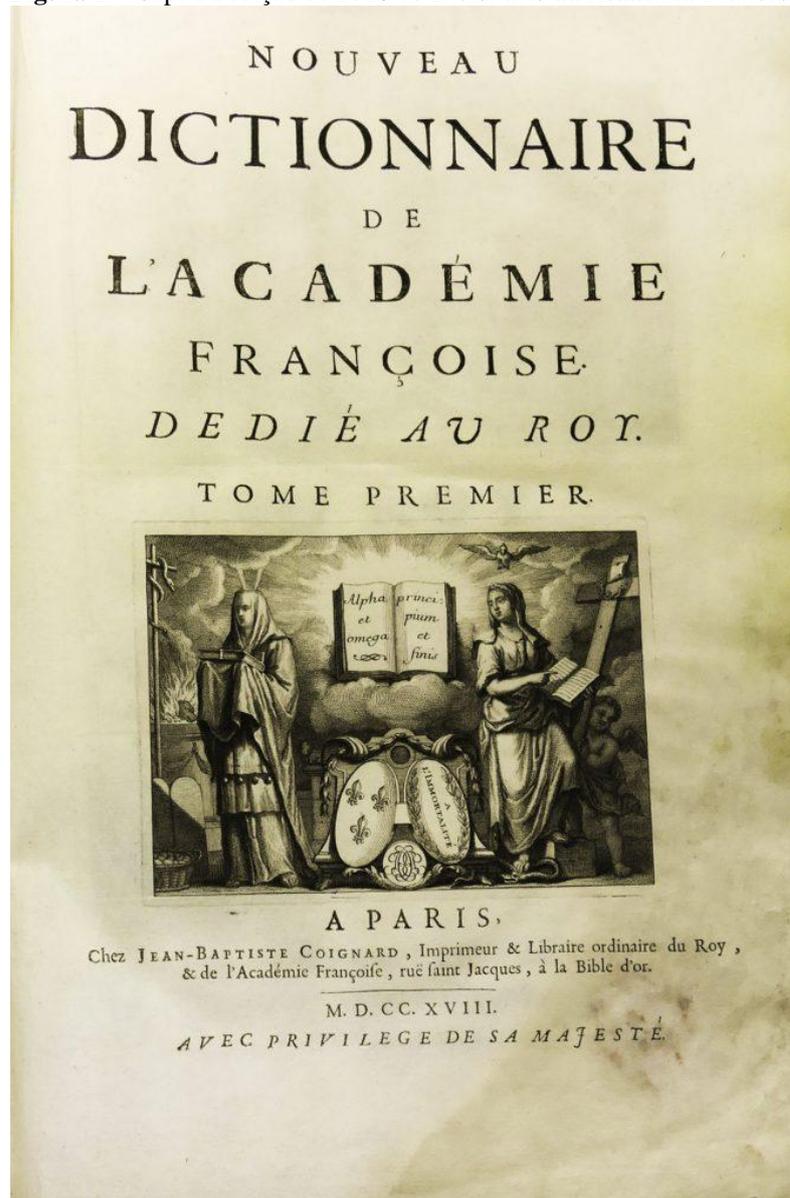
O homem sempre sentiu curiosidade sobre os modos de vida distintos daquele visto em seu grupo, como mostrou Laraia a partir de um texto de Heródoto, em que o historiador grego discorre sobre o sistema social dos lícios, diferente do sistema social grego patrilinear.

Eles têm um costume singular pelo qual diferem de todas as outras nações do mundo. Tomam o nome da mãe, e não o do pai. Pergunte-se a um lício quem é, e ele responde dando o seu próprio nome e o de sua mãe, e assim por diante, na linha feminina. Além disso, se uma mulher livre desposa um homem escravo, seus filhos são cidadãos integrais; mas se um homem livre desposa uma mulher estrangeira, ou vive com uma concubina [...] os filhos não terão qualquer direito à cidadania (LARAIA, 2009, p.10).

Embora a constante curiosidade do homem acerca do outro, o primeiro conceito científico de cultura é estabelecido na Europa somente no século XIX, pelo antropólogo

britânico Edward Tylor. A concepção de cultura de Tylor não surgiu de repente, ao contrário, ela é fruto de uma longa construção, iniciada a partir da adoção da palavra cultura no vocabulário europeu. De acordo com Cuche (1999), *cultura* vem do latim e significa o cuidado dispensado ao campo ou ao gado. Mas é apenas na metade do século XVI, na França, que a palavra começa a ter uma acepção figurativa, representando cultura como aquilo que se pretende cultivar intelectualmente. Ela foi assim citada pela primeira vez no *Dicionário da Academia Francesa*, na edição de 1718 – a figura 1 traz a capa dessa edição.

Figura 1 – Capa da edição de 1718 do *Dicionário da Academia Francesa*



Fonte: Gallica (2022).

Na França, a palavra cultura vai estabelecer proximidade com a palavra civilização, entretanto, enquanto a palavra cultura refere-se ao progresso individual, a palavra civilização refere-se ao progresso coletivo. Durante o Iluminismo, ambas as palavras eram utilizadas

apenas no singular e refletiam o universalismo e humanismo da época, que enxergava o homem como o centro de tudo. As duas palavras ainda representavam uma visão progressista, ligando-se à ideia de melhoria da sociedade e das instituições que a compõem. É neste período que surge a etnologia, criada por Alexandre Chavannes, em 1787, “(...) ele define como a disciplina que estuda a história do progresso dos povos em direção à civilização”. (CUCHE, 1999, p.23).

Enquanto na França existia uma correlação entre a palavra cultura e civilização; na Alemanha, devido a uma questão social, as palavras tiveram uma relação de oposição. A causa disso é o distanciamento entre a aristocracia e a burguesia – algo que não ocorria na sociedade francesa neste período. A burguesia alemã na época era a responsável pela produção intelectual e, devido às divergências desta classe com a aristocracia, a palavra civilização – bastante usada pela aristocracia alemã que utilizava a língua francesa, vista como a língua das classes superiores – passou a significar tudo aquilo que era superficial e leviano, já a palavra cultura passou a significar tudo que era autêntico e que contribuía para o enriquecimento intelectual e religioso. As palavras refletiam a oposição dos sistemas de valores burgueses e aristocráticos, segundo a visão burguesa do contexto social da época. “A cultura se opõe então à civilização como a profundidade se opõe à superficialidade.” (CUCHE, 1999, p. 25).

No século XIX, por consequência do nacionalismo, o significado de cultura na Alemanha se liga ao conceito de nação.

A cultura vem da alma, do gênio de um povo. A nação cultural precede e chama a nação política. A cultura aparece como um conjunto de conquistas artísticas, intelectuais e morais que constituem o patrimônio de uma nação, considerado como adquirido definitivamente e fundador de sua unidade. (CUCHE, 1999, p.28).

Já na França do século XIX, por influência da filosofia alemã, a noção de cultura expande-se. Há então um reconhecimento de culturas particulares, da diversidade cultural, porém ainda prevalece uma noção de unidade, por mais que cada grupo tenha uma cultura específica, todas elas são parte da cultura humana. Sendo assim, imperava na França a ideia universalista de cultura.

O intuito de explicar as diferentes noções de cultura na Alemanha e França – sendo, respectivamente, uma particularista e outra universalista – é devido à influência que ambas tiveram na construção do conceito de cultura nas ciências sociais contemporâneas (CUCHE, 1999). As diferentes noções resultam em dois modos de se estudar cultura: uma universalista, que estuda a cultura enquanto unidade fundamental da humanidade e utiliza o termo no

singular – se estuda, nesse caso, a Cultura. E a particularista, que privilegia em seus estudos a diversidade cultural e utiliza o termo no plural – nesse caso, estudam-se as culturas.

Como citado anteriormente, o inglês Edward Tylor, em 1871, no seu livro *Primitive Culture*, trouxe a primeira definição científica de cultura – definição essa que trazia tanto a concepção francesa de cultura quanto a concepção alemã.

Cultura e civilização, tomadas em seu sentido etnológico mais vasto, são um conjunto complexo que inclui o conhecimento, as crenças, a arte, a moral, o direito, os costumes e as outras capacidades ou hábitos adquiridos pelo homem enquanto membro da sociedade (CUCHE, 1999, p. 35 apud TYLOR, 1871, p. 1).

Laraia ainda destaca que:

Com esta definição Tylor abrangia em uma só palavra todas as possibilidades de realização humana, além de marcar fortemente o caráter de aprendizado da cultura em oposição à idéia de aquisição inata, transmitida por mecanismos biológicos. (LARAIA, 2009, p 25).

É importante ressaltar que, apesar do consenso de que Tylor trouxe à primeira definição de cultura para o campo da Antropologia, ele não foi o primeiro a utilizar o termo, que já havia sido utilizado antes pelo alemão Gustave Klemm, e também por outros etnólogos.

Edward Tylor elaborou sua definição de cultura em um momento importante, em que a etnologia ganhava status de ciência autônoma. O trabalho de Tylor também proporcionou uma nova perspectiva ao enxergar a cultura por um viés sistemático e independente de traços biológicos. “Ele foi também o primeiro a se dedicar ao estudo da cultura em todos os tipos de sociedade e sob todos os aspectos, materiais, simbólicos e até corporais.” (CUCHE, 1999, p.37).

O interesse de Tylor em estudar os mecanismos da evolução cultural o fez formular a teoria de que a cultura possuía estágios; os povos primitivos estariam nos estágios iniciais e, por isso, teriam a capacidade de representar a cultura original da humanidade. Para Tylor o estudo das culturas não poderia ser feito sem uma comparação entre elas, porque a comparação permitiria observar o progresso cultural. O antropólogo buscava mostrar a continuidade entre a cultura primitiva e cultura avançada, contrariando a ideia de ruptura entre o homem selvagem/ pagão e o homem civilizado/monoteísta que perdurava na época. O estudo comparativo de culturas trouxe para a etnologia o método comparativo. Tylor e seus discípulos formaram a *Escola Evolucionista*.

No século XIX alguns antropólogos estavam interessados em explicar a similaridade entre culturas particulares; como era possível culturas distantes geograficamente possuírem, por exemplo, produções semelhantes – como as pirâmides do Egito e as pirâmides do México. Para esse grupo de estudiosos a explicação estava na difusão, nome dado ao fenômeno em que

um sistema cultural constrói suas produções tomando emprestado características de outros sistemas culturais.

Existiram duas correntes difusionistas nas primeiras décadas do século XX, uma inglesa e outra alemã. Os difusionistas, entretanto, foram bastante criticados em virtude de superestimar o processo de difusão, e a maior parte de sua produção foi refutada posteriormente pelos antropólogos, especialmente pela *Escola Cultural Americana*.

Enquanto Tylor é creditado como o primeiro antropólogo a formular um conceito científico para cultura, Franz Boas é creditado como o inventor da etnografia, porque foi o primeiro antropólogo a fazer pesquisa *in situ*. Ele defendia a observação direta no estudo de culturas. Para Cuche (1999), Boas, diferente de Tylor, não acreditava no estudo “da Cultura” e sim “das culturas”. Como consequência, Boas foi um crítico à escola evolucionista e ao método comparativo; rejeitando qualquer teoria que pretendesse explicar tudo.

(...)insistiu na necessidade de ser comprovada, antes de tudo, a possibilidade de os dados serem comparados. E propôs, em lugar do método comparativo puro e simples, a comparação dos resultados obtidos através dos estudos históricos das culturas simples e da compreensão dos efeitos das condições psicológicas e dos meios ambientes. (LARAIA, 2009, p. 36).

Boas também era um forte crítico às teorias que buscavam explicar as diferenças entre os povos por meio da concepção de raça. Grande parte de seu trabalho foi dedicado a refutar tais teorias, mostrando que a diversidade humana era uma consequência direta da cultura e não de fatores raciais.

Embora não tenha sido o primeiro a pensar sobre relativismo cultural, Franz Boas ficou reconhecido por essa concepção que lhe rendeu o crédito de criador do *particularismo histórico*, ou a chamada *Escola Cultural Americana*. Para ele, o relativismo cultural era fundamental para escapar do etnocentrismo¹, além de evidenciar como cada cultura percorre um caminho próprio de acordo com seus eventos históricos. Em vista disso, o antropólogo defendeu a individualidade de cada cultura, enxergando cada uma como única e específica.

Cada cultura é dotada de um ‘estilo’ particular que se exprime através da língua, das crenças, dos costumes, também da arte, mas não apenas desta maneira. Este estilo, este ‘espírito’ próprio a cada cultura influi sobre o comportamento dos indivíduos. Boas pensava que a tarefa do etnólogo era também elucidar o vínculo que liga o indivíduo à sua cultura. (CUCHE, 1999, p.45).

A concepção do Franz Boas modificou a forma como o campo da etnologia passou a olhar as culturas, trazendo assim uma concepção relativista da cultura.

No fim da sua vida, Boas insistia em outro aspecto do relativismo cultural. Um aspecto que poderia talvez ser um princípio ético que afirma a dignidade de cada

¹ Termo cunhado por Willian G. Summer e que refere-se à prática de um grupo em considerar sua cultura como superior à cultura de outros grupos. Como consequência, a avaliação de outros grupos culturais é sempre feita tomando como base a cultura de seu próprio grupo e o que ela determina como correta e legítima (CUCHE, 1999).

cultura e exalta o respeito e a tolerância em relação a culturas diferentes. Na medida em que cada cultura exprime um modo único de ser homem, ela tem o direito à estima e à proteção, se estiver ameaçada. (CUCHE, 1999, p.46).

Os estudos de Franz Boas foram bem acolhidos, principalmente nos Estados Unidos, resultado do contexto histórico e social do país caracterizado pela pluralidade cultural. A questão da dimensão histórica dos fenômenos culturais levantada por Boas foi prontamente retomada por antropólogos estadunidenses, destacando-se entre eles Alfred Kroeber e Clark Wissler. Os estudos desses antropólogos concentram-se em explicar a distribuição de elementos culturais no espaço (CUCHE, 1999).

Alfred Kroeber ainda buscou evidenciar em seus trabalhos a diferença entre orgânico e cultural. Seu principal interesse era esclarecer que, embora as necessidades vitais e fisiológicas sejam comuns a todos os humanos, a forma como elas são supridas é diferente em cada grupo porque são determinadas pela cultura. Logo, mesmo que dormir, comer, copular, defecar e urinar sejam necessidades presentes em toda espécie humana, a forma como cada um encara esses atos, bem como os realiza, varia devido a cultura (LARAIA, 2009).

De acordo com Cuche (1999), a antropologia americana a partir de 1930 seguiu um novo caminho, consequência do interesse em estudar as diferenças culturais entre os grupos humanos. O maior interesse desses antropólogos era estudar a ligação entre cultura e indivíduos, sobretudo em como os indivíduos incorporam e vivem suas culturas. O enfoque em estudar o comportamento cultural dos indivíduos fez surgir a *Escola Cultura e Personalidade*.

Na França as ideias da antropologia americana não foram tão bem recebidas, ainda prevalecia a preferência pelo uso de civilização no lugar de cultura. Ademais, a França não se via como um país de imigrantes, logo a questão da diversidade cultural não era tão presente como nos Estados Unidos, que já era um país marcado pela imigração. O francês Claude Lévi-Strauss é um dos responsáveis por levar as ideias norte-americanas para a Europa. Ele explorou algumas concepções da *Escola Cultura e Personalidade* em seus trabalhos.

Lévi-Strauss tomaria emprestado quatro idéias essenciais de Ruth Benedict. Primeiramente, as diferenças culturais são definidas por um certo modelo (pattern). Em segundo lugar, os tipos de culturas possíveis existem em número limitado. Em terceiro lugar, o estudo das sociedades "primitivas" é o melhor método para determinar as combinações possíveis entre os elementos culturais. Finalmente, estas combinações podem ser estudadas em si mesmas, independentemente dos indivíduos que pertencem ao grupo, para quem estas combinações permanecem inconscientes. (CUCHE, 1999, p.96)

Claude Lévi-Strauss não se ateu à abordagem particularista das culturas – apesar da influência dos antropólogos estadunidenses –, e buscou analisar a invariabilidade da Cultura. Em suma, seu foco era estudar os paralelismos culturais ocasionados por regras produzidas de forma inconsciente pelos grupos culturais cujo intuito é organizar a vida social. O exemplo

mais notório usado por Lévi-Strauss foi o incesto. A proibição do relacionamento amoroso entre familiares imediatos é comum na maior parte das culturas. Apesar de toda questão moral que envolve o assunto nessas culturas, Lévi-Strauss acreditava que a proibição do incesto é na verdade uma forma de promover a troca social, algo essencial para a sobrevivência humana.

Os estudos da Escola de Personalidade e Cultura tiveram um importante papel, a noção de cultura passou a ser utilizada por grande parte dos sociólogos estadunidenses, sobretudo pela Escola de Chicago², principalmente nos estudos sobre relações sociais. O maior interesse desses sociólogos era analisar a relação da cultura de origem dos imigrantes com a sociedade que os acolhia. Esses estudos foram importantes para se pensar na influência que uma cultura exerce sobre outra a partir das relações entre os indivíduos – pesquisas que posteriormente contribuíram nos estudos sobre aculturação.

A trajetória dos estudos culturais expostos até aqui evidencia como o entendimento sobre cultura foi tornando-se mais complexo à medida que os estudos antropológicos foram evoluindo, não havendo por isso uma única forma de se entender e conceituar cultura. Contudo a questão do contato cultural e sua atuação nas culturas pouco foi abordada por esses estudiosos e suas correntes de pensamento. Os difusionistas até aludiram o contato cultural, mas seu interesse principal era estudar os traços culturais e o “lar” cultural que os originaram. É apenas com os estudos sobre aculturação que o contato cultural será abordado com maior profundidade.

² Nome dado ao grupo de professores e pesquisadores da Universidade de Chicago que estudaram os centros urbanos a partir de conceitos etnográficos.

3 FATOS INICIAIS SOBRE ACULTURAÇÃO

Os estudos sobre contato cultural ocorreram de forma tardia dentro da Antropologia. Isto ocorreu devido a fixação dos antropólogos com as chamadas culturas primitivas e o que elas representavam. Até então os antropólogos enxergavam nas culturas primitivas uma originalidade que remeteria à própria origem da cultura, algo que não enxergavam nas culturas tidas como mais desenvolvidas, consideradas mais complexas e “contaminadas” pela “mestiçagem”. Quando falavam em mestiçagem referiam-se à cultura que não era “pura”, ou seja, que possuía em sua constituição traços de outras culturas. Por essa razão, a mestiçagem era vista como um empecilho para se estudar a origem de cada cultura, bem como o aspecto único e original contido em cada uma delas.

Incidia ainda sobre a mestiçagem uma série de julgamentos de valor, evidenciado no seguinte trecho: “Um certo número de observadores considerava a mestiçagem cultural, a exemplo da mestiçagem biológica, como um fenômeno negativo e até mais ou menos patológico” (CUCHE, 1999, p.114).

A mestiçagem na verdade é consequência do processo de contato cultural entre culturas distintas. Este contato, por ser contínuo e direto, provoca mudanças nos modelos culturais (*patterns*) das culturas envolvidas no processo. Na Antropologia este tipo de contato cultural é chamado de aculturação.

O termo aculturação parece ter sido criado desde 1880 pelo antropólogo estadunidense J.W.Powell, cujo trabalho focou em estudar justamente os imigrantes norte-americanos e a mudança cultural observada neles (CUCHE,1999). As pesquisas sobre aculturação se fomentaram nos Estados Unidos, isto, claro, não é uma simples coincidência, o contexto do país marcado pela imigração favoreceu os estudos sobre contatos culturais. Além disso, o culturalismo norte-americano, ao abordar a dimensão histórica dos fenômenos culturais e defender a especificidade de cada cultura, exerceu uma importante influência para os estudos norte-americanos sobre aculturação. É por essa razão que a primeira definição científica de aculturação foi elaborada nos Estados Unidos.

3.1 Os estudos sobre aculturação

É somente com a ampliação dos estudos sobre aculturação que surge a primeira definição científica do conceito de aculturação. Com o intuito de organizar o crescente número de pesquisas sobre o referido tema, foi criado nos Estados Unidos um comitê,

composto pelos antropólogos Melville Herskovits, Robert Redfield e Ralph Linton – a figura 2, traz, respectivamente, as fotografias desses antropólogos. Este mesmo comitê elaborou um memorando intitulado *Memorando para o Estudo da Aculturação* de 1936, que traz a seguinte definição científica para aculturação:

A aculturação é o conjunto de fenômenos que resultam de um contato contínuo e direto entre grupos de indivíduos de culturas diferentes e que provocam mudanças nos modelos (patterns) culturais iniciais de um ou dos dois grupos. (CUCHE, 1999, p. 115, apud MEMORANDO PARA ESTUDO DA ACULTURAÇÃO, 1936).

Figura 2 – Os antropólogos fundadores do comitê estadunidense de estudos sobre aculturação: Herskovits, Redfield, Linton



Fonte: elaborado pela autora (2022).

Cuche (1999) destaca a importância do *Memorando para o Estudo da Aculturação* de 1936, que criou um campo de pesquisa específico e lhe concedeu instrumentos teóricos. O memorando também trouxe alguns esclarecimentos sobre aculturação, como por exemplo, o porquê de não ser correto usar o termo “mudança cultural” como sinônimo de aculturação – segundo o documento, “mudança cultural” é apenas um dos aspectos da aculturação, ressaltando que mudanças culturais podem ocorrer para além do contato cultural. O documento ainda esclarece que a aculturação não deve ser confundida com “assimilação”, pois “assimilação” trata-se da última fase da aculturação – fase que raramente é atingida, já que acarreta no desaparecimento por completo de uma das culturas presentes no contato cultural. A aculturação também não deve ser confundida com “difusão”, porque a difusão pode ocorrer sem aculturação; além do que a difusão é apenas um dos aspectos da aculturação, que é um processo bem mais complexo.

O Memorando também define a tipologia dos contatos culturais. Em suma, elucida os seguintes pontos (CUCHE, 1999):

- a) a forma como podem ocorrer, de forma hostil ou amigável;

- b) se ocorre entre grupos inteiros ou apenas numa parte;
- c) se ocorre entre culturas com o mesmo nível de complexidade;
- d) se o contato é consequência de colonização ou imigração.

O documento também mostra as dinâmicas de subordinação e dominação em que o fenômeno pode ocorrer, bem como os efeitos e possíveis reações que ela pode causar (CUCHE, 1999).

Um dos responsáveis por levar as discussões sobre aculturação realizada pelo comitê norte-americano para Europa foi o antropólogo e sociólogo francês Roger Bastide. Ele, no entanto, possuía algumas críticas às pesquisas americanas, por conta de sua formação como sociólogo, argumentava que a aculturação não deveria ser estudada sem levar em conta o contexto social, aspecto que sentia falta nos estudos norte-americanos. Bastide defendia que toda mudança cultural é influenciada por circunstâncias sociais e, da mesma forma, toda mudança cultural ocasiona mudanças sociais, mesmo que não perceptíveis inicialmente. Logo, não deveria haver uma separação do cultural com o social.

Bastide, propôs chamar o processo de aculturação de interpenetração ou entrecruzamento de culturas, já que é um processo que nunca acontece de forma unilateral; os grupos culturais em contato sempre sofrem influência um do outro, independente do grau de contato. Ao seu ver, o termo aculturação não evidencia esta reciprocidade entre os grupos, porém destaca que essa influência nunca deve ser vista de maneira simétrica, pois esses contatos são determinados pela hierarquia social (CUCHE, 1999).

Outra preocupação de Roger Bastide foi esclarecer as maneiras como a aculturação poderiam ocorrer, fazendo-as por meio da elaboração de uma tipologia. Sua intenção com isso era evitar percepções e generalizações errôneas sobre o fenômeno cultural, preocupação igualmente presente no *Memorando para o Estudo da Aculturação* de 1936, que também elaborou uma tipologia. Mas, enquanto a tipologia do Memorando concentrava-se no contato cultural, a tipologia de Bastide também abordou os quadros sociais em que o contato cultural pode ocorrer – de forma espontânea, forçada ou planejada.

Outra questão estudada pelo antropólogo foi o efeito da aculturação nos indivíduos envolvidos nesse fenômeno, com intuito de mostrar como a aculturação não é necessariamente nociva. O antropólogo elaborou um conceito que nomeou de princípio de corte. Este conceito discorre sobre como o indivíduo aculturado é capaz de dialogar com sua cultura original e com a cultura incorporada, até mesmo quando elas possuem aspectos morais divergentes. Isto ocorre graças à capacidade dos indivíduos em dividir seu universo social em categorias, em que sua participação ocorre de forma diferente, porém não excludente.

Desta forma, os estudos sobre aculturação refutaram ideias que se tinha até então sobre o fenômeno, comumente entendido como prejudicial pois era atrelado à ideia de desaparecimento da cultura de um grupo. Entretanto, a aculturação é um fenômeno complexo que compreende muitos fatores – tanto de ordem cultural como social. A transformação cultural que ocorre a partir do contato cultural se dá, na verdade, por meio da seleção de elementos culturais dos grupos envolvidos nos contatos

Esta seleção se faz por si mesma segundo a ‘tendência’ profunda da cultura que recebe. A aculturação não provoca necessariamente o desaparecimento da cultura que recebe, nem a modificação de sua lógica interna que pode permanecer dominante. (CUCHE, 1999, p. 118)

A aculturação não é sinônimo de assimilação. Na realidade, o desaparecimento de uma cultura é um evento raro, mesmo em uma situação em que um grupo é dominado por completo, a cultura deste grupo ainda vai buscar formas de resistência, além das trocas materiais e simbólicas que certamente ocorrem.

Os estudos sobre o tema também refutaram a ideia de que o contato cultural atrapalharia as pesquisas sobre culturas específicas, já que impediria de observar a originalidade de cada uma delas. Os estudos tornaram evidente que o contato cultural é um fenômeno natural presente em todas as culturas, sendo fundamental não apenas para sua construção como também para sua desconstrução e reconstrução de culturas. É por isso que a aculturação trouxe uma nova visão sobre cultura, abolindo a ideia de cultura estática, isto é, de uma cultura pura e intocada por eventos culturais externos. Trouxe assim uma concepção mais dinâmica, ao entender que a aculturação é um fenômeno sempre corrente quando se fala de cultura.

4 OS ESTUDOS CULTURAIS E A CULTURA POPULAR

Se os estudos sobre aculturação trouxeram uma nova visão de cultura, o movimento dos Estudos Culturais foi determinante para a promoção de estudos e pesquisas sobre aspectos culturais da sociedade contemporânea que até então eram negligenciados, como a cultura popular e suas produções. Para Escoteguy (2014), Os Estudos Culturais não se configuram como uma disciplina, tratando-se na verdade de um campo onde diferentes disciplinas interagem para estudar esses aspectos culturais da sociedade atual. A autora também destaca que os Estudos Culturais devem ser vistos tanto sob uma perspectiva teórica, já que buscou construir um novo campo de estudo, quanto sob uma perspectiva política, devido a sua forte interação com movimentos sociais. Por essa razão, não é errado afirmar que se trata de um movimento teórico-político.

Embora tenha se tornado um movimento internacional – com proeminência na França, Estados Unidos, Canadá, Austrália e África do Sul –, os Estudos Culturais surgiram na Inglaterra. Iniciado a partir da criação de um centro de pesquisa de pós-graduação do departamento de língua inglesa da Universidade de Birmingham, o *The Centre of Contemporary Cultural Studies* (CCCS), na década de 1964 – como mostra a figura 3. O maior interesse era estudar as relações entre cultura contemporânea e sociedade, “isto é, suas formas culturais, instituições e práticas culturais, assim como suas relações com a sociedade e as mudanças sociais compõem seu eixo principal de pesquisa.” (ESCOSTEGUY, 2014, p.138-139).

Figura 3 – Placa na Universidade de Birmingham assinala a fundação do CCCS



Fonte: Google Imagens (2022).

Além disso, três textos são creditados por estabelecer as bases dos Estudos Culturais, sendo eles: *The uses of literacy* (1957) de Richard Hoggart, *Culture and Society* (1958) de Raymond Williams e *The making of the english working-class* (1963) de E. P. Thompson. Escoteguy (2014), os descreve da seguinte forma:

O primeiro é, em parte, autobiográfico e, em parte, história cultural do meio do século XX. O segundo constrói um histórico do conceito de cultura, culminando com a ideia de que a 'cultura comum ou ordinária' pode ser vista como um modo de vida em condições de igualdade de existência com qualquer outro. E o terceiro reconstrói uma parte da história da sociedade inglesa (ESCOSTEGUY, 2014, p. 139).

Portanto, o interesse dos Estudos Culturais esteve, desde seu início, concentrado em estudar a cultura contemporânea, sobretudo a cultura popular e suas produções, pois até então os estudos sobre o tema haviam sido negligenciados em detrimento de estudos sobre a cultura hegemônica³.

Antes dos estudos sobre cultura popular, a percepção que se tinha dela era negativa e elitista, entendendo-a como uma mera cópia da cultura hegemônica e tendo como único propósito a alienação. Essa percepção sobre cultura popular é consequência de sua origem que advém de grupos socialmente dominados. A cultura destes grupos, historicamente, sempre foi marginalizada por conta da hierarquia cultural, que é determinada pela hierarquia social. As culturas nascem de relações sociais que são sempre relações desiguais. “Desde o início, existe então uma hierarquia de fato entre as culturas que resulta da hierarquia social.” (CUCHE, 1999, p. 143). Nessa perspectiva, a cultura das classes dominantes foi colocada como oficial e original, enquanto a cultura de outras classes teve seu valor diminuído ou desconsiderado.

A cultura dominada, isto é, a cultura dos grupos dominados, não é necessariamente uma cultura sem valor, alienada e totalmente dependente da cultura dominante. “É uma cultura que, em sua evolução, não pode desconsiderar a cultura dominante (a recíproca também é verdadeira, ainda que em um grau menor), mas que pode resistir em maior ou menor escala à imposição da cultura dominante” (CUCHE, 1999, p.145). Cuche (1999) define inclusive a cultura popular como sendo a cultura dos grupos subalternos que são construídas em uma situação de dominação como forma de resistência.

Escosteguy (2014) diz, no entanto, que apesar da dinâmica de dominação e resistência, não existe um confronto rígido e bipolar entre a cultura popular e a cultura hegemônica.

Na prática, o que acontece é um sutil jogo de intercâmbio entre elas. Elas não são vistas como exteriores entre si, mas comportando cruzamentos, transações, interseções. Em determinado momento, a cultura popular resiste e impugna a cultura hegemônica; em outras, reproduz a concepção de mundo e de vidas das classes hegemônicas. (ESCOSTEGUY, 2014, p.147).

Os Estudos Culturais ainda exerceram um importante papel ao estudar as produções da cultura popular, dentre elas, o cinema. Apesar de hoje o cinema ter adquirido relevância como produto da cultura hegemônica, ele tem sua origem na cultura popular, nas feiras rurais e

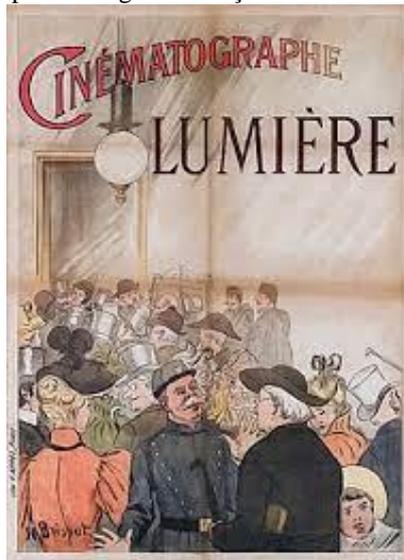
³ A cultura hegemônica é a cultura da classe dominante, que é hegemônica justamente porque é assimilada por todas as classes, incluindo as classes dominadas. Segundo Gramsci, isso ocorre devido à capacidade da classe dominante em disseminar sua ideologia e concepção de mundo em diferentes canais, organizações e agentes da cultura, como os meios de comunicação, a escola e os intelectuais (MARTINS; MARTELO, 2019).

casas de espetáculos de variedades (MACHADO, 1997). Para entender a aceitação do cinema como um produto cultural relevante, é preciso discorrer sobre o desenvolvimento do cinema.

4.1 Uma breve elucidação sobre a origem popular do cinema

Os historiadores do cinema costumam considerar como marco do nascimento do cinema a projeção pública de fotografias animadas feita no *Salon Indien du Grand Café*, em dezembro de 1895, na cidade de Paris, pelos irmãos Louis e Auguste Lumière – A figura 4 mostra o pôster feito para essa primeira exibição.

Figura 4 – Pôster de Henri Brispot criado para divulgar a exibição dos irmãos Lumière no GrandCafe em 1895



Fonte: UOL (2018).

Machado (2005) argumenta, no entanto, que este marco é arbitrário, já tendo ocorrido em anos anteriores projeções similares às dos irmãos Lumière. A arbitrariedade deste marco histórico serve para mostrar a dificuldade de reconstruir a origem do cinema, já que a vontade do homem de criar imagens animadas é algo antigo. Machado (2005) destaca como os cientistas que estudam a cultura pré-histórica do período magdalenense creem que os homens desse período iam às cavernas para fazer e assistir algo próximo ao cinema que conhecemos hoje. A teoria se fundamenta nas características das pinturas encontradas nas cavernas de Altamira, Lascaux e Font de Gaume. Os pesquisadores afirmam que estas pinturas foram concebidas com a intenção de parecer que estavam em movimento, havendo ali então uma intenção de contar histórias por meio de "imagens animadas".

Quanto mais os historiadores se aprofundam na história do cinema, na tentativa de desenterrar o primeiro ancestral, mais eles são remetidos para trás, até os mitos e ritos dos primórdios. Qualquer marco cronológico que eles possam eleger como inaugural será sempre arbitrário, pois o desejo e a procura do cinema são tão velhos quanto a civilização de que somos filhos. (MACHADO, 2005, p.10).

A história do cinema muitas vezes, na busca por promover aspectos sociopolíticos particulares, privilegia uma concepção de cinema que apenas se impôs na década de 1920, com o fortalecimento da indústria cinematográfica e da linguagem cinematográfica. O cinema em seus primórdios distinguia-se do cinema da década de 20, que, em certa medida, já apresentava uma linguagem sistematizada.

O primeiro cinema – termo usado por Costa (2005) para se referir aos primórdios do cinema – deriva de outras modalidades de espetáculos vindos da cultura popular, dentre eles, o circo, o carnaval, a pantomima, a prestidigitação e a lanterna mágica. No início, as exhibições dos filmes aconteciam nas feiras de atrações, carroças de mambembes, feiras científicas e, posteriormente, em casas de espetáculos de variedade – comumente chamado de *vaudeilles*⁴, nome dado pelos norte-americanos para esse tipo de lugar. O primeiro cinema também estava ligado aos círculos científicos que utilizavam o cinema para exibir e divulgar as proezas tecnológicas da época.

Os primeiros filmes eram curtos porque tinha que dividir a programação com outros tipos de espetáculos. Como ainda não havia uma linguagem cinematográfica estabelecida, esses filmes não possuíam uma narrativa coesa e linear. Eles possuíam quadros autônomos – com toda uma ação ocorrendo em um único quadro –, o encadeamento desses quadros era descontínuo, com uma sucessão arbitrária e separados por imensas elipses temporais. Era um cinema que seguia o formato dos espetáculos de vaudeville, com seus números autônomos e seus elementos expressivos considerados sempre de uma forma isolada (MACHADO, 1997).

Por ser algo novo e, conseqüentemente, pouco familiar, havia uma dificuldade do público em compreender os filmes. Em função disso, o primeiro cinema contava com a figura do conferencista, responsável por explicar o filme para o público que estava assistindo à exibição. Conforme o cinema foi tornando-se comum e amadurecendo em sua linguagem, a figura do conferencista deixou de ser necessária.

Costa (2005) destaca o caráter anárquico e subversivo dos primeiros filmes, caracterizados pela ironia, ausência moral e desconsideração pelas autoridades. O caráter do primeiro cinema é na realidade uma característica da cultura popular. Fato esclarecido por Cuche (1999, p. 149), quando diz que “Os dominados reagem à imposição cultural pela ironia, pela provocação, pelo ‘mau gosto’ mostrado voluntariamente. Destaca ainda, “Neste sentido, as culturas populares são culturas de contestação.” (CUCHE, 1999, p. 149). O

⁴ Na Inglaterra foi chamado de *music-hall* e na França de *café-concerts*.

desapego pelas regras do primeiro cinema seria mais um fator – dentre outros, como o local de exibição – que deixa clara sua origem popular.

Nos EUA, a partir de 1906 (COSTA, 2005), os filmes começam a ser exibidos em espaços próprios denominados de nickelodeons – o nome fazia referência ao preço da entrada que custava um níquel –, a figura 5 mostra um desses estabelecimentos. Tratava-se na verdade de depósitos ou armazéns reformados para exibir filmes para o maior número de pessoas. Por conta do valor baixo da entrada, os nickelodeons logo se popularizaram entre as classes mais baixas, principalmente entre os proletários e imigrantes norte-americanos, que encontraram um lazer que não exigia domínio da língua inglesa para ser compreendido (MACHADO, 1997). Os nickelodeons representaram uma nova etapa do cinema, marcado pela afirmação do cinema como indústria e a criação de filmes mais narrativos.

Figura 5 – Vaudeville localizado na cidade Nova Iorque, Estados Unidos



Fonte: Cinema Treasures (2006).

Por sua vez, o crescimento da indústria cinematográfica provocou uma mudança de público, mudança que na realidade ocorreu de forma deliberada, motivada pelo interesse da indústria cinematográfica em trazer respeitabilidade social para o cinema. O cinema por estar ligado à cultura popular não possuía respeitabilidade e nem *status* de arte para a burguesia. A anarquia do primeiro cinema incomodava a burguesia e sua moral protestante. Em vista disso, era importante dar legitimidade ao cinema e inscrevê-lo no universo das belas artes

(MACHADO,1997). Em resumo, era necessário tornar o cinema adequado ao gosto burguês, que se mostrava um público muito mais vantajoso, graças ao seu poder social e aquisitivo, fora o maior tempo livre que esta classe tinha para consumir os filmes.

Para tornar o cinema mais adequado foram tomadas algumas estratégias, entre elas:

- a) autoregulação e autocensura – não à toa, em 1908, nos EUA, foi criado um órgão de autorregulação, *Motion Pictures Patents Company* (COSTA, 2005);
- b) as produções cinematográficas passaram a ser inspiradas em romances e peças de teatro;
- c) a introdução nas obras cinematográficas de noções como pecado, sofrimento, temor ao divino, redenção por meio do trabalho, ou seja, aceitação dos valores protestantes.

Tais estratégias tiveram sucesso, sobretudo, nos EUA, em que a aceitação da burguesia contribuiu de forma significativa para a expansão do cinema norte-americano (MACHADO, 1997).

O cineasta norte-americano D.W. Griffith teve um importante papel na história do cinema. Ele é comumente considerado na história como o criador da linguagem cinematográfica, graças às inovações presentes em seus filmes, que contavam com uma narrativa coesa e linear, algo não frequente até então nos filmes da época. Mas creditá-lo como inventor talvez não seja apropriado, o que ele fez na realidade foi sistematizar uma série de técnicas e experiências elaboradas por outras pessoas (MACHADO, 1997).

Talvez a maior contribuição de Griffith tenha sido a de elevar o status do cinema, transformando-o em um produto cultural adequado às demandas burguesas, com obras cinematográficas que exploravam a moralidade protestante por meio das ideias de bem e mal, de enaltecimento da justiça e exaltação ao trabalho. Suas obras também traziam noções preconceituosas, muitos dos seus filmes foram criticados pelo racismo evidente.

Griffith e seus contemporâneos trouxeram um novo tipo de cinema, com uma linguagem narrativa mais estruturada, que buscava criar uma ideia de realidade, de verossimilhança. A diegese – processo narrativo que cria uma realidade própria para a obra, com uma dimensão espaço-temporal específica e única – começa a ser introduzida nos filmes.

A incorporação desse cinema mais organizado, com uma narrativa mais coesa e de acordo com a moral dos grupos dominantes, determina o fim do primeiro cinema. De acordo com Costa:

(...) o período do primeiro cinema termina quando começa a se generalizar esta nova forma de percepção, no momento que ela começa a se materializar em linguagem codificada e massificada. O filme, como espetáculo indústria de massa, só pôde se

generalizar depois de um período de aculturação, de transição, quando a compreensão uniforme de imagens se tornou uma prioridade e o cinema deixou de ser atividade marginal. (COSTA, 2005, p. 59).

É possível constatar que o triunfo do cinema se deu a partir de dois fatores: a aceitação do cinema pela burguesia e o desenvolvimento da linguagem cinematográfica. Tendo o primeiro já sido esclarecido, é necessário agora desenvolver o segundo, isto é, abordar a linguagem cinematográfica, de forma a compreender sua relevância.

5 LINGUAGEM

Antes de abordar a linguagem cinematográfica, é necessário falar brevemente acerca da linguagem. A linguagem é uma faculdade humana e surge da necessidade da espécie por comunicação. “A linguagem é, assim, a forma propriamente humana da comunicação, da relação com o mundo e com os outros, da vida social e política, do pensamento e das artes.” (CHAUI, 2000, p. 173). A linguagem pertence, portanto, tanto ao domínio individual quanto ao domínio social do homem. Segundo Chauí, a linguagem é uma criação humana, ao mesmo tempo que nos cria como humanos, já que possibilita que o ser humano seja um ser social e cultural. A capacidade humana de construir linguagem advém de fatores físicos – anatômicos, neurológicos, sensoriais – e de fatores sociais – os humanos aprendem uma linguagem em contextos sociais, de sua interação com outros humanos.

A linguagem é um sistema estruturado de comunicação, como consequência, dispõe de princípios e leis próprias. Ela é constituída por elementos que formam a totalidade linguística, os signos. A função dos signos é indicar, designar ou representar algo. Desta forma, a linguagem, por meio dos signos linguísticos, indica coisas, exercendo assim uma função denotativa. Entretanto, os signos linguísticos também são utilizados para representar pensamentos, sentimentos, valores; assim, a linguagem também exerce uma função conotativa (CHAUI, 2000).

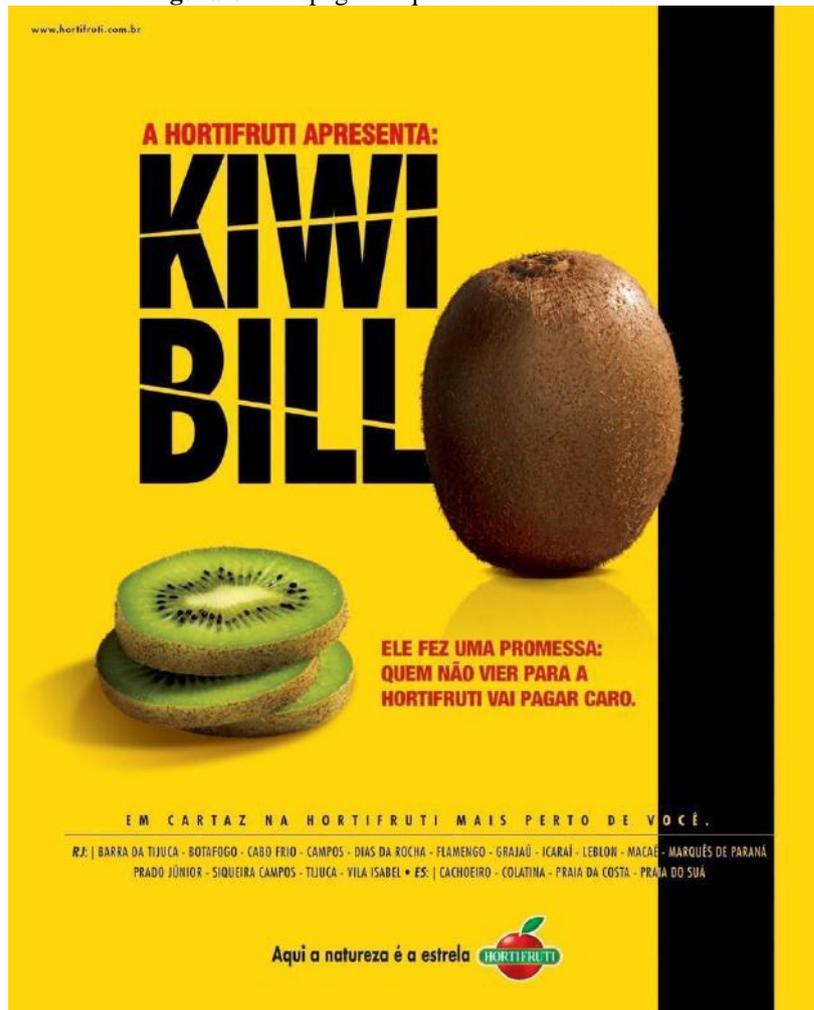
Devido sua complexidade, a linguagem se manifesta de diversas formas, existindo assim diferentes tipos de linguagem (verbal, não-verbal, híbrida). Logo, não existe uma única linguagem, mas diversas linguagens, que podem surgir tanto de forma natural como de forma planejada. As linguagens planejadas são chamadas de artificiais, justamente porque foram criadas. Independentemente do tipo de linguagem, todas têm uma função comunicativa, pois todas são capazes de transmitir algo.

Dentre as diversas linguagens existentes, encontramos a linguagem cinematográfica; criada pelo cinema com o propósito de comunicação e expressão. “Foi porque quis contar histórias e veicular ideias que o cinema teve de determinar uma série de procedimentos expressivos; é o conjunto desses procedimentos que o termo linguagem inclui.” (AUMONT, 1995, p. 169).

5.1 Linguagem cinematográfica

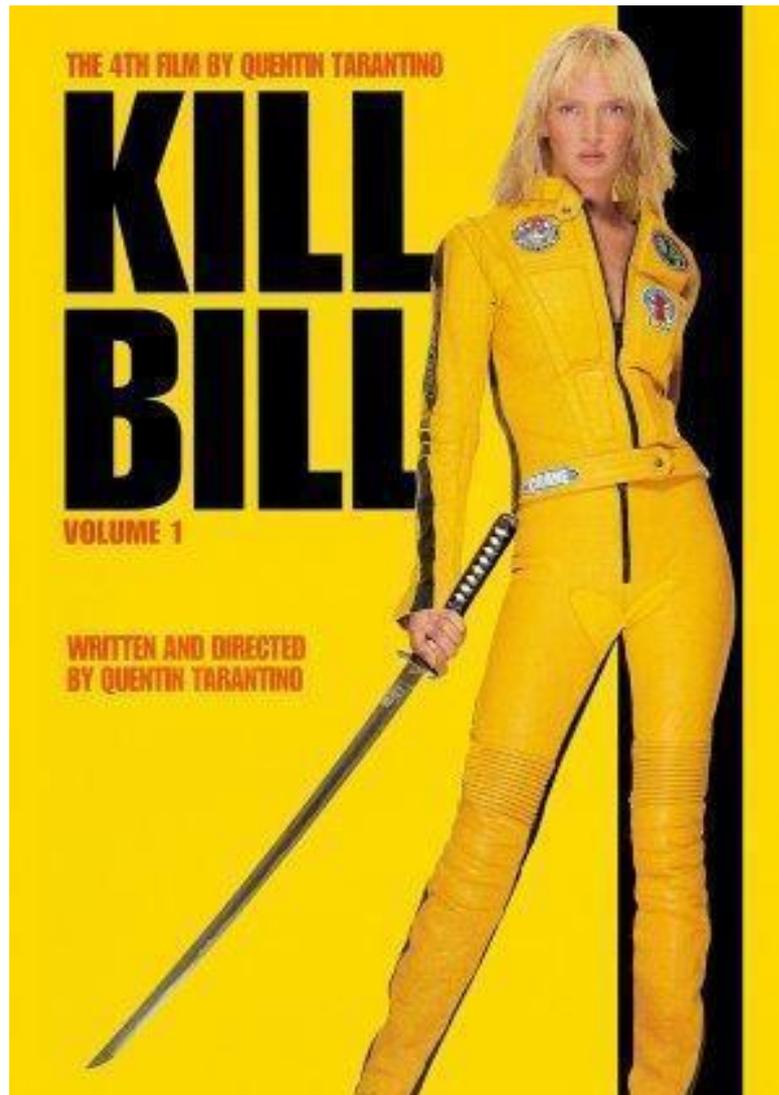
O cinema criou uma linguagem que se tornou dominante mundialmente e que foi assimilada pela televisão e, posteriormente, por outras mídias eletrônicas (COSTA, 2005). A figura 6 retrata essa popularidade do cinema e a influência que ele tem sobre outras mídias. A figura mostra uma propaganda da empresa *Hortifruti*, que faz uma referência ao filme *Kill Bill* (2003) por meio de um trocadilho – substituindo o *kill* por kiwi. A propaganda também faz referência ao pôster do filme – ver a figura 7 –, cuja popularidade faz com que seja facilmente reconhecido pelos fãs de cinema.

Figura 6 – Propaganda que faz referência ao filme *Kill Bill*



Fonte: Google Imagem (2022)

Figura 7 – Pôster oficial do filme *Kill Bill*



Fonte: Google Imagem (2022).

No entanto, a linguagem cinematográfica não foi criada de repente, de forma imediata, ao contrário, foi construída aos poucos, por meio de tentativas, de fracassos e de acertos; em suma, de forma empírica. Para Carrière (2006), a linguagem cinematográfica apenas tornou-se uma linguagem com o nascimento da montagem. “No ardor de sua implementação essa técnica aparentemente simples criou um vocabulário e uma gramática de incrível variedade. Nenhuma outra mídia ostenta um processo como esse” (CARRIÈRE, 2006, p.17). A montagem exerceu um importante papel ao possibilitar que a obra cinematográfica em sua concepção deixasse de copiar outras formas de arte, como o teatro e as performances dos vaudevilles.

É natural que, em um primeiro momento, o cinema, quando ainda estava se construindo enquanto arte, tomasse emprestado a lógica de outras formas de arte. Por isso não é estranho que os primeiros filmes tivessem uma ação transcorrendo em um único quadro,

porque era dessa forma que acontecia no teatro e nas performances de vaudevilles. Também não é surpreendente que o primeiro cinema replicasse, por meio da câmera, o ponto de vista de um espectador sentado mais ou menos no meio de uma sala de teatro – ponto de vista nomeado por Georges Sadoul como cavalheiro da plateia (MACHADO, 1997). Por essa razão a câmera no primeiro cinema permanecia parada e distante da ação filmada, justamente para replicar o ponto de vista de um espectador no teatro. A forma dos atores se movimentarem também era semelhante ao do teatro, com eles saindo e entrando pelas laterais, igual ocorre em um palco. Era igualmente comum os atores de cinema olharem diretamente para a câmera, como se estivesse interagindo com o público, como faziam os atores de teatro.

Conforme o cinema foi evoluindo, as referências descritas acima deram espaço para referências próprias, construídas a partir de elementos da linguagem cinematográfica. Se Carrière (2006) coloca o surgimento da montagem como o fator determinante para o nascimento da linguagem cinematográfica, foi devido às inovações que esta trouxe.

Antes de falar dessas inovações, é necessário explicar o que é montagem. Martin (2005) descreve a montagem como o elemento mais específico da linguagem cinematográfica, já que ela é a responsável por organizar os planos de um filme segundo determinadas condições de ordem e de duração. É importante ressaltar que a noção de plano, no cinema, pode ter mais de um sentido, mas o plano na montagem significa tudo que é mostrado ao espectador de forma contínua; portanto o plano é o trecho de filme gravado ininterruptamente, ou que aparenta ter sido gravado sem interrupção. O principal objetivo da montagem é criar a sensação de continuidade no filme – com exceção é claro dos filmes que propositalmente buscam quebrar essa sensação. Para que a continuidade aconteça, o montador vai estabelecer uma relação entre diferentes planos, por meio de cortes e junções.

Voltando às inovações que a montagem trouxe, ela tornou possível, por exemplo, que uma ação fosse recortada em planos. Os cineastas notaram que uma ação poderia ser mais bem compreendida caso fosse desmembrada em diversos planos; os quais, mais tarde, seriam reunidos em uma sequência linear por meio da montagem. Dessa forma, a montagem trouxe uma linearização para o cinema e lhe deu uma continuidade narrativa, com planos conectados entre si e cuja totalidade contam uma história. A montagem deixou o filme mais inteligível ao espectador, que aos poucos deixou de precisar da figura do conferencista para entendê-lo. A montagem ainda impactou no movimento e na atuação dos atores, não sendo mais necessário se portar como no teatro, porque o filme não era mais concebido como os atos do teatro.

Todavia, a montagem não é o único elemento da linguagem cinematográfica, ela possui outros e depende tanto deles quanto da montagem para narrar histórias. Ou melhor

dizendo, a linguagem cinematográfica depende de seus elementos para realizar sua função comunicativa. Tais elementos serão elencados a seguir.

5.2 Elementos da linguagem cinematográfica

Segundo Martin (2005), a imagem é o elemento base da linguagem cinematográfica, é a matéria-prima dele. A imagem é um elemento tão importante nessa linguagem que o surgimento do cinema marcou uma era de predominância da imagem, em que ela será usada massivamente, não só pelo cinema como também por outras mídias (COSTA, 2005).

O grande trunfo da imagem cinematográfica seria sua facilidade de compreensão. Enquanto na linguagem escrita é necessário aprender a ler e a escrever para compreendê-la, a imagem não necessitaria deste tipo de conhecimento prévio para ser entendida. Tal fato a faria mais universal – exatamente por essa razão que no início o cinema era colocado como uma linguagem universal, devido a suposta facilidade de se compreender a imagem. Entretanto, Martin (2005) diz que a imagem cinematográfica é marcada por uma ambivalência. Por um lado, a imagem cinematográfica é produto da atividade automática de um aparelho técnico, isto é, da câmera, capaz de reproduzir exatamente a realidade que lhe é apresentada. Mas, por outro lado, a realidade que a câmera captura é uma realidade construída – ou no caso de um documentário, uma realidade selecionada. Por se tratar de uma realidade construída (ou selecionada), a compreensão da imagem cinematográfica exige uma familiaridade do espectador quando do momento de exibição desta.

Carrière (2006) conta uma situação que retrata a dificuldade de se entender a linguagem cinematográfica quando não há familiaridade com ela. O caso descrito pelo autor ocorreu na Argélia, em 1970. Nessa época, médicos e cineastas fizeram um documentário educacional sobre uma doença dos olhos comum no país. O filme foi exibido em diversas aldeias da Argélia. Como a doença é causada por uma mosca; no filme, o inseto é mostrado várias vezes em close na tela. Mas, ao assistir ao filme, os aldeões não acreditaram no documentário, alegando não existir moscas daquele tamanho. Por não terem familiaridade com a linguagem cinematográfica, os espectadores do filme não conseguiram compreender o significado daquilo que estava sendo transmitido pela imagem.

“A linguagem cinematográfica não foi apreendida como uma linguagem, como um vocabulário convencional, e o povo das montanhas argelinas simplesmente viu uma mosca enorme. Sua inteligência e seu senso comum rejeitaram aquilo tudo. Não, eles não conheciam moscas daquele tamanho.” (CARRIÈRE, 2006, p. 52).

Essa história deixa claro como a linguagem cinematográfica e seus elementos também precisam ser aprendidos e apreendidos para serem entendidos. A imagem cinematográfica não é uma simples reprodução da realidade, porque a realidade ali mostrada foi planejada. Ela é, portanto, uma realidade artística e, por isso, carrega significados.

"Evidentemente que esta significação da imagem ou da montagem pode escapar do espectador. É necessário aprender a ler um filme, decifrar o sentido das imagens tal como se decifra o sentido das palavras e dos conceitos, a compreender a sutileza da linguagem cinematográfica" (MARTIN, 2005, p.34).

O significado da imagem cinematográfica também pode ser controverso, porque ela possui tanto um sentido dado pelo contexto fílmico, em outras palavras, o significado que o realizador do filme quis dar, bem como um significado dado em função do contexto mental do espectador, que vai reagir à imagem de acordo com seu gosto e conhecimentos. "Tudo isso mostra que a imagem, apesar de sua exatidão figurativa, é extremamente maleável e ambígua ao nível de sua interpretação." (MARTIN, 2005, p. 34).

A câmera também desempenha um importante papel na linguagem cinematográfica. Martin (2005) destaca o poder criador deste aparelho, sobretudo quando ele ganha autonomia para se movimentar. A câmera quando perde seu caráter estático, transforma a maneira de se fazer cinema. A partir desse momento a câmera ganha liberdade, ela torna-se móvel como o olho humano e impõe diversos pontos de vista ao espectador, além daquele ponto de vista do primeiro cinema. "A câmera é então uma criatura em movimento, ativa, um personagem do drama" (MARTIN, 2005, 38). Os movimentos da câmera ainda contribuem na construção de um recurso importante para a linguagem do cinema, o enquadramento. Enquadrar é escolher aquilo que vai ser filmado pela câmera, sendo possível fazer diversos tipos de enquadramento a partir do ângulo da câmera e do plano – que aqui refere-se à distância entre a câmera e o objeto filmado. O enquadramento é um recurso importante uma vez que participa na construção de sentido.

Outro importante recurso é o tempo. O cinema trabalha com três noções de tempo: o tempo de duração do filme; o tempo da ação, ou melhor, da duração dialética da história contada; e por fim, o tempo da percepção, que é a impressão de duração intuitiva sentida pelo espectador, tratando-se, portanto, de algo subjetivo, pois varia de espectador para espectador. (MARTIN, 2005). O cinema ainda é capaz de manipular o tempo. Nos filmes, o tempo pode ser acelerado, retardado ou até mesmo congelado. Não obstante, o cinema é capaz ainda de manipular o espaço, já que nos filmes o espaço pode ser representado por um espaço real, ou então por um espaço criado, que aparenta ser um espaço único ao espectador, mas que na

verdade é uma justaposição de vários espaços que podem não ter nenhum tipo de ligação material entre eles (MARTIN, 2005).

O som é outro elemento do qual a linguagem cinematográfica faz uso, muito embora até o final da década de 1920 os filmes fossem em sua maioria sem som. Machado (1997) pontua que esse elemento sempre foi usado pelo cinema. Mas diferente do cinema atual, o som era produzido ao vivo por meio de instrumentos, cantores e até mesmo por orquestras completas.

Sendo assim, mesmo o cinema mudo não era desprovido totalmente de som. Apesar disso, é inegável a revolução que o som proporcionou ao filme, como nos mostra Martins (2005, p. 137) ao dizer que “de fato, o aparecimento do filme falado modificou profundamente a estética do cinema”. Porque antes do cinema com som, o filme buscava representar visualmente o som no filme, fazendo uso da montagem para isso; era comum, por exemplo, um plano mostrar um ator ouvindo algo e no plano seguinte mostrar a origem do ruído (MARTIN, 2005). A partir do cinema com som, foi possível colocar no mesmo plano o ator e o ruído que ele está ouvindo. Dentro do filme, o som pode tanto dialogar diretamente ou indiretamente com a imagem cinematográfica; ele pode ou não corresponder a algo que está na imagem. Para Martin (2005), o som no cinema pode ser dividido em duas categorias: ruídos e música. Sendo os ruídos classificados em:

- a) ruídos naturais: são todos os sons encontrados na natureza;
- b) ruídos humanos: são todos os sons provenientes de humanos ou de atividades humanas.

A música, como vimos, já era frequente no cinema mudo e continuou a ser no cinema com som, a única diferença é que ela não era mais executada no momento da exibição do filme, pois agora ela estava no filme. Independentemente do tipo de som, seja música ou ruído, todos colaboram de alguma forma para a construção do filme, dotando-o de significados.

Fora os elementos já citados, Martin (2005) inclui os elementos fílmicos não-específicos, que são elementos que estão presentes na linguagem cinematográfica, mas que não são exclusivos dela, sendo utilizados também por outras formas de arte. Os elementos aludidos pelo autor são:

- a) iluminação – colabora principalmente na criação da expressividade da imagem cinematográfica. A iluminação pode criar efeitos dramáticos ou psicológicos. O cinema trabalha tanto com iluminação real quanto com iluminação criada;

- b) figurinos – o figurino também colabora na construção da expressividade, tanto dos personagens quanto dos cenários – e da obra cinematográfica como um todo;
- c) cenários – os cenários têm grande importância porque concede ao filme maior realidade ao construir um ambiente que parece legítimo e autêntico. Os cenários podem ser tanto internos como externos, bem como reais ou construídos;
- d) cor – a cor no cinema muitas vezes também é utilizada para transmitir algum tipo de significado, não sendo apenas usado para criar realismo para imagem cinematográfica.

Todos estes elementos são importantes para a construção da obra cinematográfica. Todo filme, por meio dos elementos que o compõem, comunica algo, ou seja, todo filme traz consigo uma linguagem. E a linguagem concede ao cinema o status de arte. Mas não somente isso, ela possibilita ao cinema desempenhar outras funções, de acordo com Martin (2005, p. 22):

Tornando linguagem graças a uma escrita própria, que se encarna em cada realizador sob a forma de um estilo, o cinema transformou-se por esse motivo, num meio de comunicação, de informação, de propaganda, o que não constitui, evidentemente, uma contradição da sua qualidade de arte.

O cinema, graças a sua linguagem, é capaz de produzir e transmitir informação. Fato que também é evidenciado por Machado (2005, p.17):

O padrão de organização de imagens e sons criados pela linguagem cinematográfica tem, desde então, influenciado nossas maneiras de conceber e representar o mundo, nossa subjetividade, nosso modo de vivenciar nossas experiências, de armazenar conhecimentos, e transmitir informações.

Desta forma, o cinema, por meio de seu produto, isto é, o filme, exerce uma função informativa ao produzir e transmitir informação.

6 A INFORMAÇÃO A PARTIR DE SEUS USOS

Definir informação não é algo simples, pois trata-se de um termo com diferentes definições, tanto dentro do senso comum quanto no campo científico. Na ciência, a diversidade de definições para este termo é consequência da quantidade de disciplinas que o estudam. De acordo com Hjørland e Capurro (2007), na ciência as definições são criadas com o propósito de colaborar com a produção de conhecimento e o desenvolvimento de teorias científicas, por isso não é incomum que cada disciplina tenha uma definição para um mesmo termo, já que cada uma delas vai fazer um uso.

No discurso científico, conceitos teóricos não são elementos verdadeiros ou falsos ou reflexos de algum outro elemento da realidade; em vez disso, são construções planejadas para desempenhar um papel, da melhor maneira possível. (HJORLAND; CAPURRO, 2007, p. 149).

Portanto, para Hjørland e Capurro (2007), a definição científica de um termo depende da função que lhe é dada na teoria científica. Como consequência, até dentro de uma mesma disciplina é possível encontrar diferentes definições para um termo, justamente porque cada teoria científica presente na disciplina conceitua o termo em questão de certa forma. É o que ocorre na Ciência da Informação, em que não há um conceito unânime para informação, porque o entendimento sobre termo varia de acordo com a teoria científica deste campo.

Na presente pesquisa, a informação é entendida de acordo com a teoria de Buckland (1991), que conceituou a informação a partir de seus usos, sobretudo o uso da informação enquanto coisa.

6.1 Informação-como-coisa e o documento

Buckland (1991) aponta a variedade de significados para o termo informação e por isso opta por definir o termo a partir de seus usos.

As definições podem não ser completamente satisfatórias, os limites entre esses usos podem ser confusos e até uma abordagem pode não satisfazer qualquer dos significados determinados como o correto sentido do termo “informação”. Mas os principais usos podem ser identificados, classificados e caracterizados, aí sim algum progresso poderá ser alcançado. (BUCKLAND, 1991, p.1).

O autor identifica três usos para a informação. O primeiro seria *informação-como-processo*, que se refere à informação enquanto uma ação, a informação como o ato de comunicar algo a alguém. O segundo uso identificado é a *informação-como-conhecimento*, aqui a informação é entendida a partir do conteúdo que ela carrega – toda informação traz consigo significados ou conhecimentos que serão transmitidos no ato comunicativo. E, por último, a *informação-como-coisa*, que é a informação como algo tangível, é a materialização

da informação. Buckland (1991) concentra-se neste último uso, entendendo que a informação dentro dos sistemas de informação só pode ser armazenada, acessada e disseminada na forma de *informação-como-coisa*.

Ele vai dizer então que, embora intangível enquanto *informação-como-conhecimento*, a informação transforma-se em tangível no momento que é comunicada, porque a comunicação exige que a informação seja expressa, descrita ou representada de alguma maneira física. Contudo, o autor esclarece que nem tudo que é tangível é *informação-como-coisa*; os objetos informativos são aqueles que trazem algo – que Buckland (1991) nomeia como evidência – capaz de gerar conhecimento. Esta visão de informação como produtora de conhecimento também é assinalada por Barreto (1994) quando ele diz que a informação é um instrumento modificador da consciência, pois gera conhecimento quando assimilado pelo indivíduo.

Buckland (1991) associa informação a documento, entendendo como documento tudo aquilo que é informativo. Buckland (1991) é crítico a visão de documento sendo apenas aquele de caráter textual. Ele afirma que a própria origem da palavra documento já traz essa noção de algo informativo.

Mas considerar qualquer coisa tão informativa quanto o “documento” é consistir com as origens e o uso da palavra, que deriva do verbo Latim *docere*, para aprender ou para informar, com o sufixo ‘-ment’ denotando significado. Conseqüentemente, ‘documento’ originalmente denota um significado de aprendizagem ou informação, assim como uma lição, uma experiência, ou um texto. (BUCKLAND, 1991, p.7).

A concepção de documento como sendo algo exclusivamente textual é insuficiente para o autor, sobretudo no contexto das multimídias.

O interesse atual em multimídia nos lembra que nem todos os fenômenos de competência da Ciência da Informação são textuais ou do tipo textual. Podemos precisar lidar com qualquer fenômeno que alguém possa observar: eventos, processos, imagens, objetos, bem como textos. (BUCKLAND, 1997, 804, tradução nossa).

A definição de Buckland sobre documento advém da corrente informacional anglófona, chamada de neodocumentação (ORTEGA;SALDANHA, 2017), iniciada nos anos 1990 e que tem como referência os trabalhos de Paul Otlet e Suzanne Briet.

Devido ao grande número de publicações técnicas e científicas no início do século XX, estudiosos europeus interessados no assunto, concentram-se em elaborar ações visando à organização, preservação e disseminação desses materiais. É neste contexto que surgiu um campo de estudo dedicado aos documentos: a Documentação. Paul Otlet, um dos fundadores da Documentação, estabeleceu uma definição ampla para documento, mas seu foco estava nos materiais textuais, pois como salientou Lund (2022, p.10), “Ele desenvolveu uma teoria dos documentos para bibliotecas, não para vida social em geral.” No entanto, Lund (2022)

também esclarece que embora o interesse de Otlet estivesse nos documentos escritos, ele não desconsiderou outros tipos de documentos, incluindo objetos naturais. Para Otlet, o documento atua na preservação da memória humana (LUND, 2022).

A bibliotecária Suzanne Briet, discípula de Paul Otlet, foi uma das responsáveis por aprofundar muitos dos conceitos propostos por Otlet. Assim como ele, estava preocupada em melhorar a documentação na prática e resolver problemas concretos, mas também se ateu aos aspectos teóricos (LUND, 2022). Em 1951, publicou um manifesto, *Qu'est-ce que la documentation?*, em que discorre sobre a definição de documento, colocando-o como “qualquer signo indexical [índice] concreto ou simbólico, preservado ou registrado com o objetivo de representar, reconstruir ou provar um fenômeno físico ou intelectual” (LUND, 2022, p. 12 APUD BRIET, 2006, p. 10). Briet estende o documento para além do textual e destaca seu papel na representação da realidade. Um dos exemplos mais conhecidos usados por ela foi o do antílope; o animal em si não é um documento, no entanto, quando um espécime de antílope é catalogado e inserido em um sistema de informação, torna-se documento. O antílope catalogado dessa forma passa a representar todos de sua espécie.

É visível a influência de Otlet e Briet nos trabalhos de Buckland. Em *Information as thing* (1991), o autor reafirma a capacidade de representação do objeto informacional. “Se um objeto não é representativo de alguma coisa, então não é correto afirmar que possa significar alguma coisa, isto é, ser informativo.” (BUCKLAND, 1991, p.7).

Buckland (1991), diz ainda como a Ciência da Informação tem dificuldade de aceitar outros tipos de *informação-como-coisa* além do textual como documento, principalmente aqueles que não podem ser armazenados em sistemas de informação. Ele cita, por exemplo, a questão de eventos que podem ser informativos, já que pessoas podem obter conhecimento deste modo, contudo não é possível inserir eventos em sistemas de informação. Mas é possível inserir representações desses eventos.

Alguns objetos informativos, assim como pessoas e prédios históricos, simplesmente não se destinam a serem colecionados, armazenados, e recuperados. Mas a locação física numa coleção não é sempre necessária para o acesso continuado. Referência a objetos situados em seus locais de origem criam, com efeito, uma “coleção virtual”. Poderiam criar também algumas descrições ou representações deles: um filme, uma fotografia, algumas medidas, uma direção, ou uma descrição escrita. (BUCKLAND, 1991, p. 6).

O autor entende o documento da mesma forma que Briet, não só como signo concreto, mas também como algo simbólico.

Uma estrela é um documento? Um seixo rolado pela correnteza é um documento? Um animal vivo é um documento? Não, mas são documentos as fotografias e os catálogos de estrelas, as pedras de um museu de mineralogia, os animais catalogados e expostos num zoológico. (LUND, 2022, p. 12 APUD BRIET, 2006, p. 10).

Com base no que foi exposto até aqui, não é errado colocar o filme cinematográfico como algo informativo – *informação-como-coisa* –, já que o filme traz consigo aquilo que Buckland (1991) nomeou como evidência, ou que Barreto (1994), colocou como um instrumento modificador de consciência, ou seja, a informação. O termo informação sendo entendido aqui como elemento essencial para a produção de conhecimento. E se o filme cinematográfico informativo – produz e dissemina informação –, se é possível obter conhecimento com filmes, não poderia colocá-lo como documento?

A definição de documento de Briet torna ainda mais evidente a possibilidade de o filme ser um documento. Se o documento é signo, concreto ou simbólico, preservado ou registrado, com o objetivo de representar um fenômeno físico ou intelectual, então não é errôneo classificar filme como documento. O filme, por meio de sua linguagem, é capaz de representar fenômenos.

Usar o filme cinematográfico para estudos culturais não parece desta forma algo desmedido, não somente porque o filme é um produto cultural, mas também porque ele é capaz de recriar ou simular fenômenos culturais dentro de sua narrativa. Desse modo, o filme não é apenas produto cultural como também um veículo capaz de falar diretamente sobre cultura, até mesmo de mostrá-la na prática a partir de eventos e fenômenos que compõem a cultura. Acreditamos, por esse motivo, que o filme tem total capacidade de retratar aspectos do fenômeno da aculturação. E se for capaz de abordar o fenômeno, então o filme também poderia ser usado como um instrumento de estudo para temas deste tipo.

7 METODOLOGIA

O presente trabalho tem como objetivo investigar a capacidade do filme cinematográfico enquanto documento ser utilizado nos estudos e pesquisas científicas sobre aculturação. Para isto, este trabalho utilizou a metodologia da análise fílmica elaborada por Vanoye e Goliot-Lété (2006) e selecionou o filme *Minari* (2020) para executar a análise.

A metodologia de análise fílmica elaborada por Vanoye e Goliot-Lété (2006). O intuito da análise é examinar tecnicamente o filme, como deixa claro os autores no seguinte trecho: “Analisar um filme não é mais vê-lo, é revê-lo e, mais ainda, examiná-lo tecnicamente. Trata-se de uma outra atitude com relação ao objeto-filme [...]” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2006, p. 12). A análise fílmica ainda busca explorar as significações do filme, bem como reavaliar as primeiras impressões do analista, de forma a reconsiderar suas hipóteses para consolidá-las ou invalidá-las. (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2006).

A metodologia de análise fílmica de Vanoye e Goliot-Lété (2006) ocorre em duas etapas. A primeira consiste em decompor o filme em seus elementos constitutivos. “É despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e dominar materiais que não se percebem isoladamente, 'a olho nu', pois é tomado pela totalidade (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, pág 15, 2006). Esta desconstrução permite ao analista se distanciar do filme e reconsiderar as primeiras impressões, algo imprescindível, pois muitas vezes as primeiras impressões se mostram equivocadas. Já na segunda etapa, o analista vai reconstruir o filme, estabelecendo elos entre os elementos que foram isolados na primeira etapa, com o propósito de entender como esses elementos se associam e criam um todo significativo. Vanoye e Goliot-Lété enfatizam que a etapa de reconstrução não apresenta qualquer ponto comum com a realização concreta do filme. Trata-se na verdade de uma construção feita pelo analista, contudo, os autores alertam que essa construção é estrita e o analista deve tomar cuidado de respeitar o princípio fundamental de legitimação, não se deve então sucumbir à tentação de superar o filme. “Os limites da ‘criatividade analítica’ são os do próprio objeto da análise. O filme é, portanto, o ponto de partida e ponto de chegada da análise.” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2006, p.15). Logo, a primeira etapa da análise equivale à descrição enquanto a segunda etapa equivale à interpretação.

7.1 Análise fílmica

Minari é um filme de 2020, dirigido e roteirizado por Lee Isaac Chung e que conta a história de uma família de imigrantes sul-coreanos vivendo nos Estados Unidos da América (EUA), na década de 1980. O filme começa com a família Yi, que já reside nos Estados Unidos – embora o filme não indique há quanto tempo –, mudando-se da Califórnia para o Arkansas, no interior do país. A mudança se dá após o pai, Jacob (Steven Yeun), comprar uma fazenda com a intenção de produzir e vender vegetais coreanos. Jacob é um personagem ambicioso que sonha em mudar de vida e prosperar no novo país que escolheu para viver com sua família. Ele retrata assim a ambição de muitos imigrantes que vão para os EUA em busca de melhores condições de vida. É interessante notar como o personagem escolhe justamente trabalhar com agricultura, e como o filme traz diversos planos dele trabalhando de forma exaustiva em suas terras – a figura 8 traz um exemplo de um desses planos –; a obra, desta forma, faz alusão ao desejo interior de Jacob, que é de criar raízes e florescer no novo país. Além disso, há outro fato interessante, como já citado no início deste trabalho, a palavra cultura vem do latim e refere-se à ação de trabalhar na terra, de cultivá-la; temos, portanto, um filme que fala de cultura, fazendo referência até mesmo ao significado inicial do termo.

Figura 8 – Plano geral que mostra Jacob escavando a terra de sua fazenda ao lado de seu filho



Fonte: Minari (2020).

Em contrapartida temos Monica (Han Ye-ri), esposa de Jacob, que não está contente com a mudança, sua maior preocupação é com a qualidade de vida que ela e sua família terão vivendo em uma área rural. Para Monica, a Califórnia se mostra mais adequada às necessidades da família, pois trata-se de uma área urbana e com mais recursos, algo que ela enxerga como importante, principalmente por conta do filho mais novo, David (Alan S. Kim), que possui uma doença cardíaca que exige acompanhamento médico constante. A obra traz diversas cenas que exploram esse ambiente rural onde a família vive, fazendo uso de muitos cenários reais em ambientes externos. Para destacar ainda mais esses cenários naturais, o filme conta com vários planos gerais, que conseguem captar a grandiosidade desse ambiente

O uso dos cenários naturais e do plano geral cumprem ainda com outro propósito, de criar uma sensação de isolamento, já que a família é mostrada pequena diante de um ambiente rural extenso, em que não há presença de outras pessoas. A figura 9 mostra um plano geral do filme que traz esse cenário rural

Figura 9 – Os filhos do casal, David e Anne, brincando na fazenda da família



Fonte: Minari (2020).

O conflito de interesses entre Jacob e Monica resulta em alguns desentendimentos ao longo do filme, evidenciado tanto pelo roteiro como por outros elementos da linguagem cinematográfica. Durante as cenas de embate do casal, o diretor Lee Isaac Chung, consegue criar uma imagem fílmica que destaca ao máximo a cisão desses personagens; para criar esse efeito, o diretor faz uso de certos enquadramentos, posicionamento dos atores e até mesmo do cenário – em alguns quadros do filme, o cenário chega a traçar uma linha entre Jacob e Monica, como mostra a figura 10. Como resultado, o diretor consegue criar uma imagem intensa que reflete com precisão o sentimento dos personagens que estão sendo explorados.

Figura 10 – Exemplos em que a imagem fílmica destaca ainda mais o conflito dos personagens criando uma separação visual entre eles



Fonte: Elaborado pela autora (2020).

Minari é uma obra que inicialmente aparenta ter uma narrativa simples, sendo o principal interesse mostrar o cotidiano da família enquanto eles lutam para se adaptar e prosperar no novo país. No entanto, é justamente ao se debruçar no cotidiano da família, que o filme consegue mostrar aspectos da aculturação, mais especificamente o tipo de aculturação que ocorre com imigrantes. A obra trata do assunto de forma sutil, quase nada sendo evidenciado de forma direta, deixando a cargo do espectador entender o significado daquilo que está sendo mostrado e dito pelos personagens. A sutileza é na realidade uma característica do filme, estando presente em outros elementos que compõem a linguagem cinematográfica. Possui uma fotografia suave, de cores claras. O figurino dos personagens também é sutil e harmoniza com os cenários – observar a figura 11. Até mesmo a trilha sonora, composta de músicas instrumentais, é amena. A placidez desses elementos fílmicos cria uma sensação de discrição que corresponde aos desejos interiores dos personagens de adaptação ao novo ambiente.

Figura 11 – *Minari* traz figurinos que harmonizam com os cenários



Fonte: Minari (2020).

Em relação à aculturação, o primeiro aspecto que pode ser observado é o nome dos personagens, embora continuem utilizando o sobrenome coreano – isto é, o sobrenome Yi – a família possui nomes ocidentalizados e comuns no contexto norte-americano – Jacob, Monica, David e Anne –, bem diferentes dos tradicionais nomes coreanos. É provável que eles tenham mudado o nome para facilitar a adaptação, já que os nomes coreanos podem ser complicados para falantes da língua inglesa. Isso fica ainda mais evidente quando notamos que a avó, recém-chegada nos EUA, é a única que possui nome coreano.

O idioma é outro aspecto que deixa claro a aculturação da família, isso porque, apesar do coreano ser o idioma falado pela família Yi, notamos que eles mesclam o coreano com palavras e expressões em inglês, inclusive em casa, mostrando assim que a cultura norte-americana já está presente até mesmo no ambiente familiar. Outro detalhe é que David e Anne, os filhos do casal, são os que mais falam inglês, conversando entre si quase exclusivamente nesse idioma, utilizando o coreano apenas quando a conversa inclui os pais. As crianças na obra retratam outra geração, isto é, a geração dos filhos de imigrantes que nascem e/ou crescem em solo estrangeiro. Essa geração demonstra maior adaptação e familiaridade com a nova cultura do que seus pais.

Quando falamos de cultura, a alimentação, assim como o idioma, é algo importante, sendo muitas vezes usado para identificar e definir a cultura de um grupo. E não somente a comida faz parte da cultura como também a forma de consumi-la. Na Coreia, por exemplo, se come com uma espécie de palitinhos, chamados de *Cheot-garak* – e que são bem diferentes dos talheres utilizados no ocidente.

Figura 12 – Jacob comendo com *cheot-garak*



Fonte: Minari (2020).

A alimentação não é negligenciada em *Minari*, ao contrário, é bastante explorada, com inúmeros planos que dão destaque à comida da família e a forma como eles a consomem. Talvez seja por intermédio da comida que a obra melhor mostre a incorporação da cultura norte-americana pela família de imigrantes, porque embora eles ainda consumam comida coreana – observar a figura 13 –, como kimchi e arroz glutinoso, também há um grande consumo de comida norte-americana, em particular de comidas industrializadas, como cereal de milho e refrigerante, consumido principalmente pelas crianças – observar a figura 14 –; que mais uma vez se mostram mais adaptadas à cultura norte-americana. Isso fica explícito na cena que Anne apresenta à avó, recém-chegada ao país, um refrigerante americano. Até então a senhora desconhecia a bebida enquanto para a criança o refrigerante é algo cotidiano consumido diariamente por ela.

Figura 13 – Planos do filme que destacam a comida tradicional coreana



Fonte: elaborado pela autora (2020).

Figura 14 – As crianças consumindo café da manhã típico dos Estados Unidos



Fonte: Minari (2020).

David, o filho mais novo do casal, é um personagem interessante que merece destaque nessa análise. Por ser o único que nasceu nos Estados Unidos, ele é o que aparenta estar mais confortável e adaptado à cultura estadunidense. A obra ainda utiliza o personagem de David para destacar um momento intercâmbio cultural, que acontece quando o menino passa a noite na casa de um amigo. O amigo de David, um menino branco do interior dos EUA, lhe apresenta ao fumo para mascar – algo comumente utilizado no interior do país – ao passo que David ensina ao seu amigo um jogo com o *hwatu*, o baralho de cartas coreano.

Figura 15 – David e seu amigo jogando *hwatu* e mascando tabaco



Fonte: Minari (2020).

Por outro lado, a cultura dos pais causa mais estranhamento no menino. A chegada da avó materna aos Estados Unidos retrata bem essa questão. No início David tem diversos conflitos com sua avó, sua reação a ela é de animosidade e estranhamento. O conflito representa, em certo grau, a dificuldade do menino em entender e aceitar uma cultura tão diferente daquela na qual nasceu. Isso fica ainda mais claro no diálogo que David tem com a mãe, em que ele diz não gostar da avó por ela feder, alegando que ela é fedida porque tem cheiro de Coreia. Vemos assim, nessa passagem, a percepção negativa que David tem da Coreia. O menino também afirma em boa parte do filme que a avó não parece uma avó de verdade, e justifica dizendo que ela não sabe assar biscoitos e ainda fala palavrão e usa roupas masculinas. Com essa afirmação nota-se a ideia que David tem de avó, pautado em um ideal cultural norte-americano, em que as avós são retratadas como mulheres doces e prendadas – a figura 16, exhibe um dos momentos que David diz em inglês: "*She's not even a real grandma*" (ela nem é uma avó de verdade, em tradução livre).

Figura 16 – Uma das cenas onde David diz que sua avó não é uma avó de verdade



Fonte: Minari (2020).

A aproximação do menino com a avó ocorre somente após um acidente, em que ele é socorrido por ela. A partir deste momento David encontra em Soonja um conforto que até então vinha negando. Temos nessa parte do filme tanto uma reconciliação de David com a avó, como também, em certa medida, uma reconciliação do personagem como uma parte de sua cultura que ele ainda não aceitava.

O filme *Minari* também se dedica a mostrar as dificuldades que as pessoas inseridas em um processo de aculturação sofrem. Como o filme aborda o tema a partir dos imigrantes, a questão da adaptação e aceitação da família estrangeira no novo país é a dificuldade mais explorada pela obra. O assunto é discutido no filme, sobretudo quando a família visita uma igreja local – a figura 17 mostra esse momento. Ocorre ali na igreja um estranhamento tanto por parte da família Yi quanto por parte da congregação da igreja – composta exclusivamente por pessoas brancas. Como a igreja está localizada em uma área rural, a presença de estrangeiros não é algo comum para as pessoas que frequentam aquele espaço, fazendo com que elas fiquem surpresas e desconfortáveis com a presença de uma família como os Yi – que além de estrangeiros também não são brancos.

Figura 17 – Vista da família Yi à igreja local

Fonte: Minari (2020).

A reação da congregação é tratar a família quase como uma atração de circo. A família Yi, por sua vez, se mostra incomodada e desconfortável com o ambiente e com as pessoas, não entendendo o comportamento deles. O propósito da igreja para família era de servir como um ambiente para socialização e integração naquela comunidade, contudo a reação inicial daquelas pessoas não proporciona nos Yi um sentimento de acolhimento, principalmente em Monica, que decide não frequentar mais o local. Curiosamente as crianças continuam frequentando a igreja, mesmo após esse episódio. Mais uma vez as vemos exibindo uma maior facilidade de adaptação que não é vista com seus pais.

Outra questão importante a ser pontuada é o nome do filme, *Minari* faz referência a uma planta de mesmo nome. Trata-se de uma planta asiática e comestível, de fácil adaptação e que cresce próxima a rios e lagoas. No filme, Soonja traz sementes de *minari* quando chega aos Estados Unidos e as plantas na fazenda família Yi – a figura 18 traz ela colhendo *minari*. Soonja explica que a planta *minari* é como erva daninha, pois cresce em todos os lugares, mas por ser comestível, também é capaz de alimentar as pessoas, sejam elas ricas ou pobres. Temos então uma possível analogia aos próprios imigrantes e o papel deles. Em um país como os Estados Unidos, marcado pela imigração, o trabalho dessas pessoas foram – e ainda são – usados como mão de obra; nesse sentido, os imigrantes são fundamentais para o funcionamento e manutenção do país.

Figura 18 – Soonja colhendo *minari* na companhia de David



Fonte: Minari (2020).

A última cena do filme é justamente com pai e filho colhendo *minari* no riacho da fazenda após o incêndio que destruiu toda a produção de Jacob – Figura 19 retrata esse momento do filme. O momento difícil faz com que Jacob retorne o foco para sua família, a cena dele colhendo *minari*, portanto, é possivelmente uma referência ao retorno de Jacob às suas raízes, com a planta sendo usada para representar o lar cultural do personagem.

Figura 19 – David e Jacob colhendo *minari*



Fonte: Minari (2020).

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A trajetória até aqui apresentada teve por intuito analisar a capacidade do filme cinematográfico, enquanto documento, de colaborar nas pesquisas científicas sobre aculturação. Em um primeiro momento, situamos nossa pesquisa no referencial teórico que a contempla. Tendo sido discutido, assim, o desenvolvimento do conceito de cultura dentro das Ciências Sociais, bem como a renovação pelo qual passou o conceito de cultura com os estudos sobre aculturação, com esses mostrando o papel dos contatos culturais na formação e renovação dos modelos culturais. Abordamos também a atuação do movimento dos Estudos Culturais na promoção de pesquisas científicas sobre cultura popular e suas produções, até então negligenciadas no campo científico.

Voltamos então nosso olhar para o cinema, cuja origem está ligada à cultura popular, mas que no decorrer de seu desenvolvimento adquiriu status de arte burguesa. Observamos também o desenvolvimento técnico pelo qual passou o cinema, que lhe garantiu uma linguagem rica e complexa. Adquirir uma linguagem sistematizada ainda possibilitou o produto do cinema, isto é, o filme, transmitir informação. E, na medida que transmite informação, o filme cinematográfico se torna uma fonte de informação.

A partir deste ponto discutimos o filme cinematográfico como um documento, considerando o que da literatura científica da área da Biblioteconomia entende por documento. Apesar da literatura do campo aceitar outras formas além da textual, essa mesma literatura assinala a carência desses tipos de documentos nos sistemas de informação se comparada com os documentos bibliográficos.

Por fim, nos encaminhamos para a metodologia que selecionamos para esse trabalho: a análise fílmica. Sendo usada com o propósito de mostrar a capacidade do filme cinematográfico em transmitir informações. A análise foi feita levando em conta o recorte deste trabalho, por essa razão escolhemos um filme que pudesse colaborar nas pesquisas sobre aculturação.

Com base em nossa análise fílmica do filme *Minari* (2020), observamos a riqueza da linguagem cinematográfica em comunicar informação, pois conta com uma variedade de elementos produtores de informação, desde os mais evidentes, como os diálogos e a imagem fílmica; até os mais sutis, como os cenários, enquadramento da câmera, iluminação. Estes elementos da linguagem cinematográfica concedem ao filme a capacidade de representação, que permite, por exemplo, o filme *Minari*, por meio de sua história, mostrar de forma clara como acontece um processo de aculturação dentro daquilo descrito pelo *Memorando para o*

Estudo da Aculturação de 1936 como amigável e a partir da imigração de um pequeno grupo. Contudo, é sempre necessário reforçar que se trata de uma representação, ou seja, uma simulação da realidade e não de fato a realidade.

A nosso ver, o filme cinematográfico enquanto documento pode sim colaborar nas pesquisas sobre aculturação, já que traz informações capazes de agregar nas pesquisas sobre o tema, como mostrou nossa análise fílmica. Contudo, vemos a necessidade de frisar que não são, necessariamente, todos os filmes que podem colaborar em pesquisas científicas, assim como ocorrem com os documentos textuais, porque a qualidade e a utilidade de um documento dependem de muitos fatores, que passam desde as informações exigidas pela pesquisa até os critérios de qualidade estabelecidos pela ciência.

Buscamos aqui abordar o uso do filme cinematográfico como um documento relevante para as pesquisas científicas no campo dos estudos sobre cultura, em particular as pesquisas que envolvem o fenômeno da aculturação. Por essa razão, acreditamos que este trabalho abre caminho para novas discussões sobre o assunto, dada a sua amplitude e possibilidades de análise.

REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. Campinas: Papirus, 1995
- BARRETO, Aldo A. A questão da informação. São Paulo em Perspectiva. São Paulo, v.8, n. 4, p. 3-8, 1994. Acesso em: <https://brapci.inf.br/index.php/res/v/174375>. Disponível em: 19 set. 2022.
- BUCKLAND, M. K. Information as thing. **Journal of the American Society for Information Science (JASIS)**, v.45, n.5, p.351-360, 1991. Disponível em: Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/mod/resource/view.php?id=3074986&forceview=1>. Acesso em: 10 set. 2022.
- BUCKLAND, M. K. What is a "document"? Journal of the American Society for Information Science, California, p. 804-809, sep. 1997. Disponível em: <https://www.marilia.unesp.br/Home/Instituicao/Docentes/EdbertoFerneda/what-is-a-document.pdf>. Acesso em: 19 set. 2022.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- CHAUI, Marilena. **Convite à filosofia**. São Paulo: Ática, 2000.
- COSTA, Flávia Cesarino. **O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação**. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.
- CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas ciências sociais**. Bauru: EDUSC, 1999.
- ESCOSTEGUY, Ana Carolina. Estudos culturais: uma introdução. In: Silva, Tomaz Tadeu da. **O que é, afinal, estudos culturais**. 5. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2014. p. 133-155.
- HJORLAND, Birger; CAPURRO, Rafael. O conceito de informação. **Perspectivas em Ciência da Informação**, Minas Gerais, v. 12, n. 1, p.148-207, 2007. <https://www.brapci.inf.br/index.php/res/v/33134>. Acesso em: 19 set. 2022.
- LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico**. 24 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- LUND, N. W. Teoria do documento. **Logeion: Filosofia da Informação**, [S. l.], v. 8, n. 2, p. 6-46, 2022. Disponível em: <https://revista.ibict.br/fiinf/article/view/5907>. Acesso em: 19 set. 2022.
- MACHADO, Arlindo. Apresentação. In: COSTA, Flávia Cesarino. **O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação**. Rio de Janeiro: Azougue, 2005. p. 7-16.
- MACHADO, Arlindo. **Pré-cinema e pós-cinema**. 6. ed. Campinas: Papirus, 1997.
- MARTIN, Maciel. **A linguagem cinematográfica**. Lisboa: Dinalivros, 2005.

MARTINS, A. A. L.; MARTELETO, R. M. Cultura, ideologia e hegemonia: Antonio Gramsci e o campo de estudos da informação. *InCID: Revista de Ciência da Informação e Documentação*, [S. l.], v. 10, n. 1, p. 5-24, 2019. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/incid/article/view/148808>. Acesso em: 2 nov. 2022.

MINARI. Direção: Lee Isaac Chung. Produção: Plan B Entertainment. [S.l]: A24, 2020.

ORTEGA, C. D.; SALDANHA, G. S. A noção de documento desde paul otlet e as propostas neodocumentalistas. *In: Encontro Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Ciência da Informação*, 18, Marília, 2017. *Anais [...]*. ENANCIB: [s. l], 2017. Disponível em: <http://hdl.handle.net/20.500.11959/brapci/104362>. Acesso em: 11 dez. 2022.

TOMAZ, Tadeu. **O que é, afinal, estudos culturais**. 5. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2014. p. 133-155.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. 4. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2006.

WHITE, Leslie A. **O conceito de cultura**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2009.

