

## 2

### Problemáticas teóricas

#### 2.1.

##### Sobre a Mídia e o papel do Cinema – concepções sobre a recepção

A perspectiva inicial dessa discussão teórica é situar o leitor quanto as nossas linhas de análise. Preconizamos para tal, uma revisão de estudos de mídia realizados por pesquisadores-chave na área. Para entender as interações do público com a mídia, utilizamos e tomamos como referência o conceito de interação simbólica que nos ajudou a perceber como a experiência orienta as características dos indivíduos.

Com relação ao cinema, procuramos identificar de que forma o mesmo pode influir nessa aquisição de experiências, considerando-se aspectos diversos e não só aqueles que dizem respeito à assimilação do filme. Consideramos o contexto de produção e a época – no nosso caso a década de 1950 –, para compreender o universo fílmico em todas as dimensões possíveis de nosso trabalho.

#### 2.1.1.

##### Sobre a Mídia

O estudo das recepções midiáticas tem avançado consideravelmente ao longo dos anos. Autores como Canclini (1996), Martín-Barbero (2008) dentre outros, promoveram uma nova etapa para elucidar as transformações provocadas pelos meios de comunicação em massa e sua relação com o consumo em geral e específico dos produtos desse meio.

Com outra chave de análise, investigar a relação das mídias com a modernidade, mas com o propósito mesmo de entendê-las na relação de interação entre espectadores e mídia, Silverstone (2002), Thompson (2008), Buckingham (2007), Livingstone (2003) e Giroux (1998) contribuem por ressaltar, mais especificamente nestes três últimos, a relação desses meios com a educação e a formação de valores.

Todas essas referências enfatizam a necessidade de um novo olhar sobre a mídia, um olhar crítico e compreensivo. Compreensivo por assumir que a mídia é representativa de um movimento de modernidade latente e que dificilmente nossas

sociedades seriam o que são se não fosse o advento das mesmas. Crítico por que se deve relativizar como essa presença insistente tramita em vários universos do cotidiano, destacando-se os aspectos de formação política, moral, social e educativa.

O papel que atribuímos à mídia nos dias atuais relaciona-se com seu lugar de preponderância no mundo moderno. A mídia está presente em todos os locais e, ao mesmo tempo, em nenhum. O espaço institucional que ocupa está cada vez mais diminuto, enquanto sua presença em nosso cotidiano só tende a aumentar. Devido a este fato, podemos considerar que “a mídia produz um contínuo entrelaçamento de diferentes formas de experiência” (THOMPSON, 2008, p.196), em uma mistura que torna o estudo da mesma bem diferente do que há anos atrás.

Não é necessário explanar aqui as percepções que temos acerca do que a mídia produz de ruim ou insignificante. Na verdade, esta crítica reducionista sobre as intencionalidades das emissoras de televisão, dos produtores e diretores de cinema, nos quais se identificam ideologias, manipulações e distorções da “realidade” não é nosso objetivo. Tentaremos, isto sim, perceber que há um emaranhado rico de práticas, envolvendo toda uma tecnologia de produção de imagens, modos diferenciados de recepção e apropriação de narrativas audiovisuais, ainda que limitado à década de 1950.

A década de 1950, inclusive, representa o primeiro momento em que vai se estudar a mídia enquanto um reflexo social. O panorama histórico do estudo da Mídia, promovido por Buckingham (2000) divide o estudo da mídia nos meios educacionais em quatro grandes etapas. Os anos de 1930 representam uma tentativa pioneira de preparar as pessoas para se defenderem dos efeitos nocivos da mídia; os anos de 1960, com a popularização dos chamados estudos culturais britânicos – que propõem na escola a reflexão sobre o modo como as pessoas convivem com as mídias, no período que ficou conhecido como o da abordagem da “desmistificação”; os anos de 1980, quando o estudo das mídias passou a ser incluído formalmente na educação; e a época atual, que ainda trabalha a partir da perspectiva dos estudos culturais, adaptados às inovações tecnológicas.

Creemos que foi após a primeira guerra mundial que se proliferaram estudos sobre a mídia com a intenção de entender como e porque a propaganda de guerra funcionava como um dispositivo ideológico e social que deu certo. Quais as questões que envolviam a sua produção? Quais os momentos de sua recepção? Qual o papel do emissor, da mensagem e do receptor nesse sentido? Essas foram algumas das perguntas que os pesquisadores se fizeram durante esse período.

Como alerta Siqueira (2008), na Europa e nos Estados Unidos, logo após o fim da primeira grande guerra, houve uma onda de interesse em tentar entender como a propaganda funcionava e outra de medo de que uma elite restrita de manipuladores hábeis pudesse usar esse conhecimento para controlar a mente e o comportamento das pessoas<sup>1</sup>.

Hoje, conhecemos uma vastidão teórica que pode vir a fundamentar trabalhos acadêmicos. De teorias latino-americanas, que tem sua notoriedade a partir de estudos de Martin-Barbero, até esquemas de análise cosmopolitas complexos como os desenvolvidos por Silverstone, a mídia encontra eco no mundo acadêmico mundial.

Nesse sentido, é necessário compreender, como nos alerta Silverstone (2002) que os códigos culturais, visíveis e vividos no interior dos diferentes espaços sociais – inclusive e especialmente nos meios de comunicação – constituem, pautam, normalizam e normatizam não só a própria criação, a elaboração das narrativas, como ainda o modo pelo qual elas são lidas, percebidas, recebidas pelas pessoas.

Aí que surge a necessidade de se estudar a mídia, de entendê-la, pois é “onipresente, diária, uma dimensão essencial de nossa experiência contemporânea. É impossível escapar à presença, à representação da mídia.” (SILVERSTONE, 2002, p.12). Mas não basta só entendê-la em uma dimensão deve-se perceber a sua totalidade e entender as suas dimensões sociais, culturais, políticas e econômicas.

Podemos afirmar que, ligada a esse movimento, desenvolveu-se a percepção de que as tecnologias não produzem mudança social independentemente dos contextos em que são usadas (BUCKINGHAM, 2000, p. 119).

Acreditamos que *Hollywood* ou *Disney* são os mesmos em Paris ou Penag e em Poughkeepsie. Acreditamos que as notícias do mundo são as mesmas onde quer que sejam recebidas. Mas sabemos que não. Sabemos que os significados viajam longe e rápido, mas não inocentemente, nem invulneravelmente. (SILVERSTONE, 2002, p. 204).

Em outras palavras, o fato de um suporte midiático fazer ou não sucesso está diretamente relacionado à sua receptividade, a interação do público com o mesmo.

Aliás, ao considerarmos que existe interação entre o público e as mídias e não apenas uma simples assimilação por aqueles do conteúdo destas questionamos uma

---

<sup>1</sup> Os estudos empiristas pioneiros da Universidade de Colúmbia promovidos por Robert Merton e Paul Lazarsfeld representam o início de um processo de estudo da mídia na sociedade contemporânea. É aí, inclusive, que se colocam pela primeira vez as interpretações sobre o que seria a cultura de massa. Termos que depois serão utilizados e re-significados por Adorno e Horkheimer para entender a indústria cultural.

série de perspectivas teóricas que consideram que o espectador é passivo, uma “massa”. O termo “massa” é visto negativamente pelos autores que tomamos como referências teóricas do nosso trabalho, na medida em que estes argumentam consideram que esse termo sugere que os destinatários dos produtos da mídia são compostos de pessoas passivas e indiferenciadas (THOMPSON, 2008; SILVERSTONE, 2002).

Considerar que o poder da mídia não reside somente em sua percepção do que é ou deixa de ser um produto das mesmas e entendê-la como um processo de interação entre os indivíduos é dotá-la de um poder simbólico.

O poder simbólico, termo cunhado por Thompson ajuda-nos a dar significado a diversas formas de poder<sup>2</sup> que estão presentes na sociedade.

<i>Formas de Poder</i>	<i>Recursos</i>	<i>Instituições</i>
Poder Econômico	Materiais e financeiros	Bancos, Comércio
Poder Político	Autoridade	Estado
Poder Coercitivo	Força Física e Armada	Forças Armadas e Polícia
Poder Simbólico	Meios de Informação e Comunicação	Igreja, Escola, Universidades, Indústrias da Mídia

A tabela pretende ser uma forma sucinta de se explicar a teoria de Thompson para chegarmos ao objetivo de categorizar o que o autor entende como poder simbólico e que será um dos preceitos para entendermos o nosso objetivo de estudo: o Cinema.

O poder simbólico utilizado por Thompson se difere daquele cunhado por Pierre Bourdieu na medida em que na teoria bourdiesiana o poder está relacionado com a falta de conhecimento daqueles que estão submetidos ao mesmo. Já para Thompson o poder simbólico está relacionado a capacidade das pessoas de interferirem no curso dos acontecimentos, de influenciar ações e produzir características próprias. O poder simbólico se ramifica em duas concepções mais gerais na sociedade. Em primeiro lugar subentende-se que exista um capital simbólico. Tendo como gancho o termo capital cultural de Bordieu, o capital simbólico de Thompson seria, além das habilidades,

<sup>2</sup> Não existe pretensão, neste trabalho de discutir o que é poder. Achamos que essa discussão já está demasiadamente explorada por pesquisadores sociais. Para mais: FOUCAULT, M. Microfísica do poder. Rio de Janeiro: Graal, 1979; e BOBBIO, N. Dicionário de Política. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, vol. 1, 1998.

competências e formas de conhecimento empregadas na produção, transmissão e recepção da informação e do conteúdo simbólico (capital cultural), o prestígio acumulado, o reconhecimento e o respeito tributados a alguns produtores ou instituições.

Em palavras do autor,

Na produção de formas simbólicas, os indivíduos se servem destas e de outras fontes para realizar ações que possam intervir no curso dos acontecimentos com conseqüências as mais diversas. As ações simbólicas podem provocar reações, liderar respostas de determinado teor, sugerir caminhos e decisões, induzir a crer e descrer, apoiar os negócios do estado ou sublevar as massas em revolta coletiva. (THOMPSON, 2008, p. 24).

Trata-se, então, o poder simbólico, a partir dessa análise, como uma referência para entender a capacidade de intervenção no curso dos acontecimentos, na influência sobre a ação de terceiros e na produção de eventos por meio da produção e da transmissão das formas simbólicas.

Em outra esfera, consideramos que os sujeitos que recebem a informação fazem parte de um jogo em que o papel não é recíproco, isto porque:

O fluxo de comunicação é esmagadoramente de sentido único. As mensagens são produzidas por um grupo de indivíduos e transmitidas para outros situados em circunstâncias espaciais e temporais muito diferentes das encontradas no contexto original de produção. Por isso os receptores das mensagens da mídia não são parceiros de um intercâmbio comunicativo recíproco, mas participante de um processo estruturado de transmissão simbólica. (Idem, p. 31)

Essa transmissão simbólica, ou intercâmbio simbólico, advém do fato de que ao codificar ou decodificar mensagens, os indivíduos empregam não somente habilidades e competências requeridas pelo meio técnico, mas também várias formas de conhecimento e suposições de fundo que fazem parte dos recursos culturais e de sua experiência que eles trazem para apoiar o processo de intercâmbio simbólico.

A experiência dos indivíduos é, portanto, moldada, ordenada e interrompida. É moldada por atividades e experiências prévias. Ordenada de acordo com normas, classificações e restrições do contexto do indivíduo. É interrompida pelo inesperado, pelo incidente.

Acreditamos, então, que a experiência acumulada pelo indivíduo pode ser projetada a partir dessas concepções. A mídia gera uma quantidade absurda de

experiências para o indivíduo através da interação simbólica deste com os produtos da mesma.

### 2.1.2

#### **Sobre o Cinema**

O Cinema, ou mais especificamente, os estudos sobre a recepção cinematográfica, ainda são em número reduzido nas universidades brasileiras.

Escosteguy e Jacks (2004) realizaram um mapeamento analítico da tradição brasileira da investigação de práticas de recepção midiática. Para poderem promover tal tarefa, as autoras, por um lado, diferenciam entre pesquisa acadêmica e pesquisa mercadológica das audiências (excluindo esta última de seu campo de preocupações), e, por outro, apontam o predomínio, na investigação latino-americana das audiências, do referencial característico dos estudos de recepção — o que, no Brasil, se dá especialmente a partir dos anos 1990.

Uma das conclusões a que chegou este estudo é que a televisão foi a preocupação maior desses estudos sobre recepção, enquanto o cinema, caminhava a passos lentos na comunicação entre a pesquisa e a sociedade.

Mascarello (2006) identifica três principais pontos que limitam os estudos sobre a recepção no Brasil. 1) a sobrevivência do glauberianismo como cânone estético-teórico; 2) a ausência de vontade político-acadêmica para dialogar com a produção teórico-metodológica internacional; e 3) a hipertrofia e o anticontextualismo da área analítico-fílmica, desviando o olhar do espectador concreto.

Respectivamente esses pontos são resumidos da seguinte maneira: no primeiro caso, Glauber Rocha, com a transmutação que produziu no cinema, além de quebrar paradigmas, gerou um novo que fez por concentrar inúmeros estudos para a compreensão de sua “estética da fome”. Isso fez com que os estudos não avançassem tendo como referencial somente este momento da cinematografia brasileira.

No segundo caso, trata-se da desatualização da teoria do cinema lida e praticada no país, especialmente no que tange a um de seus vetores centrais nas últimas três décadas, o tema da espectralidade cinematográfica. Não se procuram indagar quem são os espectadores brasileiros, quais as suas convicções, quais seus interesses e quais são seus objetivos ao irem ao cinema. Tais fatos geraram um engessamento dos estudos

que passaram a tratar o espectador enquanto massa, não enquanto integrantes de uma sociedade opinativa e participante.

No terceiro e último, o caráter hipertrófico da análise fílmica brasileira parece derivar de uma índole local já pouco afeita à teorização, que não busca se atualizar nos estudos sobre o cinema e, por isso, acaba sempre reproduzindo teorias que não levam em conta a recepção.

Acreditamos que existem outras vertentes para entendermos o cinema. Aqueles que podem vir a nos fornecer elementos para tal afirmação são Robert Stam (2000/2003) e David Bordwell (2001), pesquisadores<sup>3</sup> que procuraram trazer para os estudos cinematográficos receptivos a figura do espectador e passaram a fazer entender que o processo de construção do filme é um conhecimento e uma interpretação do processo cinematográfico que deve, sem dúvida, levar em conta o diálogo que reconhece a participação concreta e ativa do espectador de filmes. Na perspectiva desses autores, o filme é o lugar onde interagem autor e receptor e, de modo algum um lugar fechado em si mesmo.

Para entender melhor essas palavras, citamos os autores:

As posições espectatoriais são multiformes, fissuradas, esquizofrênicas, desigualmente desenvolvidas, descontínuas dos pontos de vista cultural, discursivo e político, formando parte de um território mutante de diferenças e contradições que se ramificam. (Stam, 2000, p. 228).

Para Bordwell (1991), esse processo se manifesta na maneira com que o espectador se posiciona com relação ao filme:

Ao ver um filme, o receptor identifica certas indicações que o incitam a executar numerosas atividades de inferência, que vão desde a atividade obrigatória e rapidíssima de perceber o movimento aparente, passando pelo processo mais ‘penetrável do ponto de vista cognitivo’, de construir, digamos, vínculos entre as cenas, até ao processo ainda mais aberto de atribuir significados abstratos ao filme. Na maioria dos casos o espectador aplica estruturas de conhecimento às indicações que reconhece dentro do filme (p. 3).

---

<sup>3</sup> Não foram só estes dois autores que fomentaram o terreno de uma nova experiência com relação ao cinema nos anos 1990 e 2000. Indicamos aqui as contribuições de Staiger, Janet, *Interpreting films: studies in the historical reception of american cinema*, Princeton, Princeton University Press, 1992, e de Gunning, Tom, *Cinema e História: “fotografias animadas”, contos do esquecido futuro do cinema*, In XAVIER, Ismail., org., *O cinema no século*, Rio de Janeiro, Imago Ed., 1996.

Certamente que esses estudos nos fazem perceber uma nova dimensão, uma nova perspectiva cinematográfica, onde o espectador e não o filme representa o papel central. Isso se dá, acreditamos, porque há um movimento sendo feito, pelo menos nas últimas duas décadas, de retirar o filme do terreno das evidências.

O filme, nessa concepção, passa a ser visto como uma construção que, como tal, altera a realidade através de uma articulação entre a imagem, a palavra, o som e o movimento. Os vários elementos da confecção de um filme – a montagem, o enquadramento, os movimentos de câmera, a iluminação, a utilização ou não da cor – são elementos estéticos que compõem a linguagem cinematográfica, conferindo-lhe um significado específico que transforma e interpreta aquilo que foi recortado do real (KORNIS, 1992).

Sobre essa linguagem, é necessário tratá-la com um pouco mais de especificidade e dotá-la de um sentido que aqui estará ancorado na concepção de Jean-Claude Carrière. Tomamos como nossa a percepção do autor,

Nosso século testemunhou a invenção de uma linguagem e diariamente observa a sua metamorfose. Ver uma linguagem ganhar vida, e participar, mesmo que como espectador, desse contínuo processo de descoberta, me impressiona por ser um fenômeno singular, que deveria estimular semiólogos, psicólogos e antropólogos. Mas talvez essa linguagem tenha se tornado familiar demais para nós. (Carrière, 2006, p. 46).

Se pudéssemos elaborar uma resposta para Carrière, seria a de que certamente estudiosos dessas áreas estão se preocupando em estudar a sétima arte justamente por conta de sua familiaridade, de sua presença cotidiana. Isso é o que faz do cinema uma fonte quase que inesgotável de conhecimento, que abre numerosas possibilidades de estudo.

Mas, para não ocorrer a confusão de trazer o filme para uma concepção pessoal, deve haver o distanciamento, o distanciamento da pesquisa. A pesquisa deve indicar que seu objeto é uma fonte, um documento. Ele representa e ao mesmo tempo confere significados e sentidos a um determinado momento histórico.

## **Cinema e História**

A História, enquanto disciplina e enquanto área de pesquisa, será uma das que mais se utilizarão do cinema para entender a sociedade na qual se inscreve a produção



cinematográfica. Tal fato decorre da constatação de que, dentre outras questões “nossa visão do passado e talvez até nosso sentido de História nos chegam agora, principalmente, através do cinema”(CARRIÈRE, 2006, p.60). Consideremos que o filme corresponde a um vestígio de um acontecimento que teve existência no passado, seja ele imediato ou remoto. Ainda assim não será possível considerá-lo um documento. É necessário entender a complexidade tanto do filme quanto do documento.

Foi somente a partir da década de 1970 que o filme começou a ser visto como um possível documento para a investigação histórica. Isso se deu em consequência de um processo de reformulação do conceito e dos métodos da História, iniciado com o desenvolvimento da Escola dos *Annales*, em França. Um dos expoentes dessa nova forma de pensamento foi o francês Pierre Sorlin que, ainda na década de 1970, passou a conferir ao filme um caráter documental:

a imagem é fonte da história, e quando falo em fonte, quero dar a esta palavra seu sentido mais profundo, não de fonte para o historiador, e sim de fonte da própria história. Hoje em dia, a história que vivemos é condicionada pela imagem.(SORLIN, 1994, p. 95)

Outro pensador que representou muito nesse cenário foi Marc Ferro, que produziu uma obra – denominada Cinema e História – que pretendeu fundamentar todo um campo de análise com relação ao cinema e as suas ligações com a História.

Nas palavras do autor, deve-se:

[...] analisar no filme tanto a narrativa quanto o cenário, a escritura, as relações do filme com aquilo que não é filme: o autor, a produção, o público, a crítica, o regime de governo. Só assim se pode chegar à compreensão não apenas da obra, mas também da realidade que ela representa. (1992, p.87).

O filme seja qual for, desde então, passou a ser encarado enquanto testemunho da sociedade que o produziu, como um reflexo mecânico — das ideologias, mentalidades coletivas. Como não enxergar, por exemplo, tratando-se do Brasil, elementos da ideologia da esquerda brasileira — influenciada pelo modelo de reflexão da arte e da sociedade adotado pelos Partidos Comunistas em todo o mundo – nas primeiras produções do movimento cinemanovista, em início dos anos 60? Ou, em outro exemplo, como não perceber a atmosfera da ideologia macarthista nos filmes produzidos nos Estados Unidos durante as décadas de 1950 e 1960? Poderíamos listar

inúmeros títulos que corroboram essa afirmação, tais como: *A cortina de ferro* (1948, Willian Wellman), *Sob controle* (1951, Willian Cameron), *O grande Jim Mclaim* (1952, John Wayne), *Homem no arame* (1960, André de Toth) ou *Sob o domínio do mal* (1962, John Franenheimer). Encarado dessa forma, enxergamos o filme não só como um produto da história, mas também como um agente da mesma, que produz transformações e questionamentos através de postulados e problemáticas próprias.

O cinema é um testemunho da sociedade que o produziu e, portanto, uma fonte documental para a ciência histórica por excelência. Nenhuma produção cinematográfica está livre dos condicionamentos sociais de sua época. Isso nos permite afirmar que todo filme é passível de ser utilizado enquanto documento. No entanto, para utilizar-se cientificamente de tal assertiva, requer-se cautela e cuidados especiais. A forma como o filme reflete a sociedade não é, em hipótese alguma, direta e jamais apresenta-se de maneira organizada, mesmo que assim o aparente.

Na verdade existe uma subjetividade do filme para com o público. Esforços para entender essa subjetividade já foram feitos por Kracauer (1988) e por Metz (1980) em uma tentativa de se realizar uma ligação entre a disciplina que deveria entender o subconsciente humano – a psicologia, mais especificamente em nosso caso a psicanálise e o cinema. Mas não entraremos nesse mérito acreditando ser este espaço, embora convidativo, limitado pelas perspectivas teóricas que adotamos.

## **A Cinefilia**

O ato de se ver um filme de nada representa se não houver uma identificação por parte do espectador. É necessário que este tenha consciência e ciência de que o filme apresentado faz parte de seu universo, de seus diálogos.

A identificação proposta é então uma das características que compõem a cinefilia. Entendemos a cinefilia como um gosto ou interesse pelo cinema, que se relacionam as iniciativas de estudo e de investimento intelectual, onde também estão presentes questões como os acessos a literatura cinematográfica, bem como o conhecimento de certas técnicas e tendências estéticas, o que geraria uma intimidade como o ato de ver filmes. (DUARTE, 2002)

Sem a identificação, o ato de ver filmes passa despercebido, encontra-se isolado. Ver o filme tem que ser coisa prazerosa em todos os sentidos, inclusive naquele que diz respeito ao conhecimento. Por isso, acreditamos, é que há um gosto e uma

escolha por esse ou aquele diretor, por tais e tais atores ou atrizes, as pessoas se identificam com a personagem e também com a história que se passa.

Duarte (2002, p. 76) demonstra que a noção de cinefilia começou no Brasil justamente nos anos de 1950, por conta da influência dos cineclubes, das cinematecas e de revistas especializadas em cinema como, por exemplo os *Cahiers du Cinema*. O que é mais interessante é a percepção de que, embora a cinefilia seja desprovida de idade, o conceito começou a ser aplicados em jovens que viam no cinema uma forma de entender o mundo e de se perceber como componente do mesmo.

É necessário salientar que o termo cinefilia pode ser um termo generalizante o que pode torna-lo ambíguo. Poderíamos falar então de cinefilias, isto porque entendemos que o gosto e sua apuração vai gerando certa especialização por esse ou aquele gênero. Existem pessoas que são amantes de filmes de terror, de filmes B, do cinema oriental, do cinema *hollywoodiano*, do cinema europeu, do cinema nacional, enfim, existem uma série de perspectivas que se fazem presentes quanto à especialização do cinéfilos.

É interessante perceber que apesar do caminho pela especialização da cinefilia seja bastante comum, existe o cinéfilo que tem a capacidade de transitar por todo o cinema, que até possui preferências estéticas, mas que não as transforma em distinções sociais: alterna suas motivações numa busca ora aleatória, ora intencional, procurando não escolher um único sentido cinematográfico que o percorrerá por toda sua vida. Passa a se comportar como um “cinéfilo global”.

Nos dias atuais a cinefilia encontrou outros ares. Com o cinema tomando ares e milhões de espectadores o processo de apuração do gosto se dá de formas diferentes. Embora existam cineclubes e as cinematecas tenham sessões regulares acreditamos que não tenham as mesmas funções. Hoje, segundo Nogueira (2006) e Ferreira (2010), existe hoje uma cibercinefilia, ou seja, são ambientes digitais que os indivíduos promovem a cinefilia de forma tradicional – a busca pelos personagens, pela técnica, dentre outras – mas por meios diferentes.

A cibercinefilia seria o modo como jovens crescidos em uma geração que, desde cedo, teve contato direto, de modo intuitivo e autodidata, com o ciberespaço, nascendo em uma sociedade onde a televisão e os aparelhos domésticos de reprodução audiovisual já eram rotineiros, que cresceram em meio aos *joysticks* e cartuchos durante a popularização dos videogames – o que naturalmente as aproximou das mídias digitais, novidades tecnológicas e de toda lógica de convergência –, surgem também novas

maneiras de interação e de veiculação do conhecimento entre o indivíduo e os outros indivíduos, entre o indivíduo e o mundo e especialmente entre o indivíduo e o seu próprio consumo.

Por isso acreditamos que a cibercinefilia funciona como uma “espécie de estágio contemporâneo da forma profunda de se relacionar com o audiovisual” (FERREIRA, 2010, p.34) onde estão em jogo elementos parecidos com os postos com a geração de 1950, só que, agora entendidos em outro ambiente.

## 2.2

### Sobre a agenda

Decidir qual metodologia adotar ao se analisar um documento pessoal, não é tarefa fácil para nenhum pesquisador. Ainda mais quando o mesmo tem que trabalhar pensando sempre na legitimidade e na credibilidade do objeto.

Sérgio Luna (1996), ao falar sobre os documentos da investigação, em seu livro planejamento de pesquisa, nos remete a duas vias a partir das quais podem ser tratadas dessas fontes de informação: podem ser direta, também denominadas de fontes primárias, e podem ser secundárias.

As fontes primárias são caracterizadas por apresentarem uma visão original do autor, ou seja, sem interferência direta de outrem. Já as fontes secundárias, salienta Luna, fazem parte de um processo de re-significação da obra, uma tradução, no sentido de atribuir um novo valor à mesma.

Na análise de fontes documentais é necessário atentar também que existe uma ideia disseminada nas ciências humanas e sociais de que quanto mais “oficial” a fonte mais credibilidade ela tem. E agora? Como partiremos de uma fonte documental não-oficial, totalmente subjetiva, para tentar entender o processo de formação do gosto cinematográfico?

Para tentar responder a essa pergunta trazemos à tona o pensamento de Carlo Ginzburg (2008) que, no mínimo relativiza, se não abole, a visão objetividade/subjetividade com relação aos documentos históricos. De acordo com Ginzburg, “O fato de uma fonte não ser objetiva, não significa que ela seja inutilizável.” (2008, p.16). Com esta afirmação, o autor tenta entender como um documento pessoal, como uma crônica, um diário, um simples relato de defesa podem vir a contribuir para o entendimento da sociedade que os cerca.

Esta constatação nos permite fazer uma interlocução pautada e fundamentada, principalmente, na vida do indivíduo e não só em suas práticas. Perceber o lugar do indivíduo na sociedade e de que maneira ele interfere nesta realidade é uma das nossas preocupações, na medida em que acreditamos que o relato de um indivíduo representa um modelo de pensamento comum aos que o rodeavam naquele momento histórico.

Obviamente que estamos cientes de que, como salienta DaMatta (1987), é impossível recordar o passado com seu enredo total.

Mesmo que possamos reunir os mesmos personagens, músicas, comidas, vestes e mobiliário do passado, ainda assim podemos dizer que está faltando alguma coisa: a atmosfera da época, o clima do momento. (p.19)

Atentando para tal fato, achamos que o nosso trabalho tem referência na teoria desenvolvida por Ginzburg. De certa forma, procuramos entender nosso objeto, assim como o autor italiano, como um caso-limite, que pode apresentar uma visão dúbia da individualidade e da realidade que nos cerca. Isso ocorre pois existe uma série de significados que se projetam sobre esses indivíduos fazendo com que eles sejam enxergados, perante a sociedade, como pessoas portadoras de determinadas características que nem sempre se apresentam enquanto verdadeiras quando percebemos a sua porção intelectual.

Queremos entender, com isso, não como a sociedade percebe o indivíduo, embora achemos esse tipo de análise interessante, queremos, isto sim, entender o mesmo enquanto parte integrante de um grupo social, que recebe suas influências e ao mesmo tempo versa sobre suas práticas. Concordamos com Ginzburg quando o mesmo afirma que os relatos sobre o passado, sejam eles da sociedade do século XV ou do século próximo passado, chegam a nós através de filtros e intermediários (idem, p. 13) que, se tratarmos segundo o pensamento de Sérgio Luna, acabam deformando a fonte, transformando-o em uma fonte secundária.

A intencionalidade, portanto, passa para a constatação de que a vida do indivíduo, na verdade, reflete as características mais gerais da sociedade. Isto porque “Assim como a língua, a cultura oferece ao indivíduo um horizonte de possibilidade latentes – uma jaula flexível e invisível dentro da qual se exercita uma liberdade condicionada de cada um.” (idem, p.20).

Somada a essa concepção, a visão de Norbert Elias sobre os significados de indivíduo e sociedade é também interessante, pois orienta, de maneira considerável, nosso trabalho. Isto porque Elias considera que estes dois elementos – indivíduo e sociedade – são utilizados como se dissessem respeito a duas substâncias distintas e estáveis, porém, na verdade, designam processos, processos diferenciados, mas, ainda assim, processos. (ELIAS, 2001, p.45)

É necessário ressaltar que esses processos, embora designem coisas diferenciadas, são indissociáveis, não existindo a possibilidade de um estar fora do outro ou de interpretar um sem o outro. Afinal de contas não conseguimos entender o indivíduo se não percebermos a sua representação para com os outros e a interdependência do próprio com seus pares.

É por isso que ao analisar o diário de um intelectual pudemos fazer uma interpretação mais geral sobre a vida dos indivíduos na década de 1950 com relação ao cinema. Tratava-se, sobretudo, de perceber como o mesmo veio a construir/incorporar a visão de mundo de certo grupo de pessoas, o que só foi possível a partir do momento que enxergamos ali uma micro-história, ou seja, uma história que pertence ao indivíduo e parte do mesmo para compreender a sociedade e não o contrário.

Na micro-história, os seres humanos não aparecem mais como indivíduos isolados, como assinala Elias:

[os indivíduos] não são mais vistos como sistemas totalmente fechados e vedados, cada um contendo o esclarecimento final acerca de um ou outro evento histórico, constituindo um começo absoluto. Na análise de figurações, os indivíduos singulares são apresentados da maneira como podem ser observados: como sistemas próprios, abertos, orientados para a reciprocidade, ligados por interdependências dos mais diversos tipos que formam entre si figurações específicas, em virtude de suas interdependências. (2001,p.50).

Essas interdependências, referidas pelo autor, contribuem para a nossa percepção de que as pessoas não vivem isoladas no mundo. Fazem parte de uma determinada rede social em que as pessoas se diferenciam pela sua figuração na mesma, ou seja, pela sua representatividade. Em outras palavras,

uma *figuration* é uma formação social, cujas dimensões podem ser muito variáveis (os jogadores de um carteador, a sociedade de um café, uma classe escolar, uma aldeia, uma cidade, uma nação), em que os indivíduos estão ligados uns aos outros por um modo

específico de dependências recíprocas [as interdependências] e cuja reprodução supõe um equilíbrio móvel de tensões. (CHARTIER, 2001, p.13)

Isso é um indicativo de veracidade na medida em que consideramos que para se compreender alguém é preciso conhecer os anseios primordiais que este deseja satisfazer. A vida faz sentido ou não para as pessoas, dependendo da medida em que elas conseguem realizar tais aspirações. Mas os anseios não estão definidos antes de todas as experiências. Desde os primeiros anos de vida, os desejos vão evoluindo, através do convívio com outras pessoas e vão sendo definidos, gradualmente, ao longo dos anos, na forma determinada pelo curso da vida; algumas vezes, porém, isto ocorre de repente. (ELIAS, 1995, p.13)

Esses anseios, acreditamos, fazem parte também de um processo de busca que parece ser uma constatação possível acerca de nosso objeto de trabalho, a agenda-diário. Mas qual seria o seu esquema de análise?

Partimos do princípio que existem algumas formas de se entender os documentos que se entendem como íntimos. As categorizações de documentos pessoais feitas por Yinger e Clark (1988) incluem várias criações pessoais escritas, orais ou gráficas, tais como: autobiografias, cartas, diários, resposta a questionários e entrevistas, evocação de sonhos, confissões, portfólios, composições e arte, entre outras. Assim, seguindo essa linha, podemos afirmar que qualquer produto autorrevelador, que produza informação intencional ou não, que contemple a estrutura e funcionamento da vida mental do autor, pode definir-se como documento pessoal.

Analisar esse documento pessoal, particularmente o diário, pode ser entendido, em algumas de suas dimensões, segundo a perspectiva defendida por Calligaris (1991, p. 46):

- a. a autobiografia, no sentido, de ser um reflexão sobre momentos individuais;
- b. o diário íntimo (journal): geralmente afastado dos eventos externos, meditativo, desenvolve uma imagem de vida interior;
- c. o diário (diary): anotações no dia-a-dia sem a ambição de estabelecer ou propósito;
- d. as memórias (memoirs): anotações dos fatos, sobretudo os acontecimentos externos, como para se lembrar e lembrar o que aconteceu;
- e. um capítulo à parte, aliás, deverá ser reservado para a memória material: desde as fotos de lembrança, até a simples acumulação de objetos e documentos.

Esses conjuntos às vezes confusos, outras vezes ordenados e organizados, reunidos ou não com o intento de construir um arquivo, se transformam inevitavelmente em arquivos pessoais (autobiografias materiais, por assim dizer).

Acreditamos que nosso objeto de estudo inscreve-se no último tópico e consideramos, acompanhando a linha de raciocínio de Yinger e Clark, que a função de escrever o diário constituirá, por um lado, uma forma de expressão, mas o próprio ato de escrever, dada a natureza do processo cognitivo requerido, converte-se em uma forma efetiva de aprender.

Entendemos que a categorização proposta acima encontra fundamento na medida em que enxergamos que as memórias materiais servem para sedimentar o próprio pensamento do organizador desse material. A memória material deve se fundir, em certo tempo, com a própria memória do indivíduo na medida em que deve considerá-lo enquanto parte integrante do processo de criação-aprendizagem.

Essa aprendizagem, segundo os autores, não deve ser considerada, de forma alguma intencional. E, aliás, não é somente o ato de escrever que traz o aprendizado, mas é sobre o que se escreve que irá se concentrar o ato de aprender. Em se tratando de um evento que consome a memória material, acreditamos que este se articula enquanto um diário de anotações que consiste em uma tentativa compreensiva e sistemática, enquanto se escreve, de clarificar ideias e experiências, para depois, como documento, se regressar a ele e aprender pela interpretação do que ficou escrito (Yinger e Clark, 1988, p.225).

Este movimento de volta, para significar o aprendizado é uma constante na memória material. Não se guardam fotos, por exemplo, somente para tê-las. Apropria-se do que elas representam naquele momento histórico. Cada figura do nosso objeto apresenta um significado diferenciado, ainda que não seja tão clara a intenção do autor.

Só uma coisa difere a nossa concepção de diário/agenda da concepção tradicional: acreditamos que, embora o documento que foi elaborado seja um documento pessoal, onde estão registradas questões pessoais, tenha um destino, ou melhor, um sentido para o organizador da agenda. Além do ato de captar imagens e se afeiçoar às mesmas, cremos que, ao longo do tempo, a capacidade de aprender com estas foi sendo verificada, na medida em que “coleccionar” tais imagens passou a ser percebido como um ato de aprendizado.



Esse diário, acreditamos, fornece um registro quase que cotidiano para gravar, regravar e significar a mudança do presente e em cada entrada, cada citação. Cada recorte está sedimentado num particular momento de tempo, o tempo do organizador.

Entendendo o diário enquanto um documento pessoal e enxergando o mesmo enquanto um processo de aprendizado, achamos que, com vistas a teoria, é a forma mais aconselhável de compreendermos nosso objeto de estudo.