

## ETNOGRAFANDO A PRÁTICA CINECLUBISTA: ENTRE FILMES, MEMÓRIAS E AFETOS

Francine Nunes da SILVA<sup>1</sup>

**Resumo:** O cinema, ao ser a mescla de arte e tecnologia, não tem qualidades somente intraestéticas, mas passa por um processo de atribuição de significado cultural. Nesse sentido, o presente artigo traz apontamentos de uma pesquisa etnográfica junto aos cineclubistas do Cineclube Lanterninha Aurélio na cidade de Santa Maria - RS e ligados ao movimento cineclubista brasileiro. A temática do cineclubismo emerge como uma soma e por meio de elementos diversos – filmes, palavras, imagens, afetos, memórias, artes – que dão sentido à experiência e ao contexto de uma prática cultural e comunicativa que traz consigo uma demanda por novas formas de se relacionar com o filme e de criar outros espaços de sociabilidade.

**Palavras – chave:** etnografia; cineclubismo; cinema; memórias; afetos

209

### Apontamentos sobre etnografia

O trabalho de campo antropológico significa comunicar e compartilhar significados sobre uma cultura ou modo de vida, que podem ser dados pela maneira como experienciamos as transformações e as articulações do contexto. Além do mais, trata-se de uma relação de sentido, como explicita Viveiros de Castro (2002),

o sentido que o antropólogo estabelece depende do sentido nativo, mas é ele quem detém o sentido desse sentido — ele quem explica e interpreta, traduz e introduz, textualiza e contextualiza, justifica e significa esse sentido. A matriz relacional do discurso antropológico é hilemórfica: o sentido do antropólogo é forma; o do nativo, matéria. O discurso do nativo não detém o sentido de seu próprio sentido. De fato, como diria Geertz, somos todos nativos; mas de direito, uns sempre são mais nativos que outros. (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 115)

Portanto, “independente do que mais faz uma etnografia, ela traduz experiência em texto” (CLIFFORD, 1998, p. 87). Mais do que se referir a método de trabalho de

---

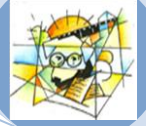
<sup>1</sup> Mestre em Ciências Sociais pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Pós-graduanda em Cinema pelo Centro Universitário Franciscano (UNIFRA). E-mail: francinenunes@gmail.com



campo, a etnografia é o processo de “coleta” que resulta num texto antropológico, construído na relação com o outro, com a alteridade. E talvez, por isso, represente um empreendimento muitas vezes conflituoso e angustiante. A experiência em campo permite concordar que etnografar significa levar em conta uma intersubjetividade criada na interação (FABIAN, 2006). Assim, a pesquisa sobre cineclubismo e junto aos cineclubistas só ocorreria realmente se, de algum modo, pudesse me comunicar por meio do cinema e com o filme. Em outras palavras, analisar o cineclubismo pressupõe que o filme seja tão “real” quanto àquelas pessoas. Como o mito e a magia podem desempenhar um papel de mobilizar “coisas” e pessoas reais, o cinema presta-se para a construção de fatos, memórias, usos. O olhar de pesquisadora não poderia estar atento somente ao que o grupo fazia ou dizia, mas ao que se passava na tela grande do espaço do Cineclube Lanterna Aurélio, em Santa Maria – RS. Etnografar pareceu-me uma questão de mergulhar no escuro. Muito mais do que observação, coleta de dados e a interação comunicativa, a investigação antropológica é a junção da descrição com o universo imagético que dá sentido à prática cineclubista em si. Além disso, a própria construção do conhecimento antropológico implica nos possíveis modos de apresentação e representação do outro a partir de uma relação, aquilo que Gonçalves; Head (2009) chamam de “devir-imagético”.

A maneira como se buscam conceitos para dar sentido à ordem social traz novidades em termos de retóricas e imaginações. Assim sendo, a pesquisa etnográfica pode ser definida como um processo de esquematização da vida social, numa relação de ir e vir entre campos diferentes. Ao realizar descrições densas, a antropologia procura entender como ocorrem os fenômenos frente à ciência, ao direito, à política e, à medida que percebemos a infinidade de eventos, símbolos, ações, sentimentos que estão no mundo ao nosso redor, elaboram-se analogias úteis para explicar esses fenômenos e o porquê são feitas as representações da realidade. Sob tal enfoque, a análise etnográfica presta-se também à construção de generalidades e à articulação de sistemas abstratos, partindo do que chamamos de textos, dramas e jogos. Trata-se de conectar a ação ao seu significado, de descobrir as consequências das coisas que vivenciamos e eis que podemos remeter à Epistemologia batesoniana, na qual “pertence à ordem do concreto, do palpável, do sensível e não pode se construir no campo da abstração, na esfera da razão pura, fora da concretude de uma realidade empírica” (SAMAIN, 2001, p. 7-8).

Como encontrar o foco em elementos significativos? Pois, “já que não se pode



estudar tudo ao mesmo tempo”, como nos aponta Clifford, “deve-se ser capaz de focalizar certas partes, ou trabalhar com problemas específicos, confiando que eles evoquem com contexto mais amplo” (1998, p. 191). Nesse caso, a pesquisa de campo restrita ao cineclube não facilitaria o acesso e o contato com essas “mentalidades alheias”, de fato, era preciso atravessar um terreno irregular, mas com o devido cuidado para não tropeçar e cair nas fendas. Neste sentido, muito do trabalho estava em considerar o jogo entre uma prática cineclubista local, cotidiana, e a configuração de um movimento cineclubista estabelecido, porém instável, que definia as condições, as motivações e as retóricas da ação cineclubista situada bem perto de mim.

Os temas do mundo atual a serem lidos pela etnografia contemporânea são diversos, em que se incluem as mediações de informações e tecnologias, os circuitos, os agrupamentos, as informações, as pessoas e os objetos em circulação, em movimento. Traz-se uma gama de novos conteúdos, novas “composições da matéria”, novos prismas. Fischer questiona se a etnografia torna-se diferente frente aos novos conteúdos e sua resposta está em que os “objetos transicionais (objetos etnográficos) são multifacetados, abrindo-se (quando observados) em labirintos também multifacetados.” (2009, p. 26). Assim sendo, a ilusão de que a escrita etnográfica está separada da coleta de dados e da teoria torna-se ainda mais presente. A mudança nos métodos formais permeia as diferentes formas de percepção e representações culturais e, nesse sentido, deparamo-nos com um complexo de movimentos, contradições e encontros culturais que não podem ser apreendidos se separarmos as fases do ver, ouvir e escrever. Ao entrar no auditório do cineclube, eu teria que ordenar minhas observações numa relação imagética.

211

### **Cineclubismo e montagem: prática cultural e comunicativa**

Como colocar, na forma de texto, um objeto que afirma ser movimento? Afinal, o cineclube considerado como espaço concreto de exibição existe em local determinado, mas o cineclubismo é prática, é discurso, é paixão, é imaginação, é movimento. Permanece a dúvida sobre como um fenômeno como o cineclubismo pode revelar processos e estruturas duradouras subjacentes a ele. Geertz propõe que a “cultura é melhor vista não como complexos de padrões concretos de comportamento – costumes, usos, tradições, feixes de hábitos”, mas “como um conjunto de mecanismos de controle

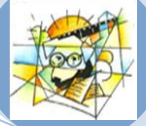


– planos, receitas, regras, instruções – para governar o comportamento” (1989, p. 32). O comportamento humano consiste nas palavras e nas ações que dão significado à experiência que nós, antropólogos, esforçamo-nos para transformar em texto e em afeto. Assim, o cineclubismo, dado como uma atividade datada historicamente, a saber, em meados dos anos 20 na França, tem seu entendimento ampliado quando relacionado com o crescimento urbano e surgimento de novas formas de lazer e sociabilidade, como a cinefilia e mais tarde ter se tornado uma prática mundial. Proponho neste artigo pensar menos sobre uma simples realidade de prática cultural e mais como uma experiência humana de classificar e dar sentido a uma específica produção artística, a essa ação de utilizar fontes simbólicas para iluminar as suas ações, as práticas, os gestos, as falas.

Os indivíduos expressam o sentimento pela vida de diversas maneiras, seja pela religião, ciência, política e, inclusive, pela forma como organizam a vida cotidiana e a prática. Geertz expõe que os discursos sobre arte “têm, como uma de suas funções principais, buscar um lugar para a arte no contexto das demais expressões dos objetivos humanos” (2009, p. 145). Assim, o cinema também se transforma em um dos tantos modos de se elaborar a vida e isso implica afirmar que ele, ao ser a mescla de arte e tecnologia, não tem qualidades somente intraestéticas, mas passa por um processo de atribuição de significado cultural, embora as qualidades intrínsecas de se pensar com imagens-movimento e com imagens-tempo possam ser universais. Cada sociedade, ao explorar um tipo de arte, explora uma sensibilidade, mas que não é somente estética ou mecanismo de funcionalidade dentro da totalidade da vida social, mais que isso, é a materialização de uma forma de viver.

Percebe-se que a prática cineclubista não é um objeto que pode ser registrado por escrito ou, mesmo, encerrado dentro de um auditório com duas centenas de poltronas e uma tela. Assim entendido, o cineclube como um espaço coletivo, significativo, é só a porta de entrada para entender o movimento cineclubista, considerado como experiência coletiva, política e urbana que possui uma historicidade própria. Conforme Eckert e Rocha,

(...) sendo os territórios de sociabilidade urbana nichos de sentido produzidos por uma comunidade, não para se concluir aí apenas sobre os sistemas de dominação subjacentes, mas para se interpretarem sobre os significados que configuram as diferentes formas e planos de existência social em seu interior. (ECKERT E ROCHA, 2005, p. 8)



O cineclube, desse modo, torna-se um campo de comunicação em que indivíduos com valores e hábitos diferentes, muitas vezes conflitivos, podem articular maneiras de tornar as suas experiências dotadas de sentido para os outros. Para Bourdieu (2008), isto pode ser pensado tanto em relação a quem pratica o cineclubismo, quanto ao público. Embora, conforme um discurso dos nativos de que o cineclubismo é uma atividade voltada ao público, não me detenho nos frequentadores por entender que a prática cineclubista traz aquilo que Hikiji (2006) chamou, dada a especificidade do seu campo, de uma *transversalidade*, ou seja, a relação do nativo com o cinema revela a prática cineclubista como uma ação simbólica de maneira ampla. De qualquer modo, ocorrem processos de trocas e interações sociais que, no contexto urbano, encontramos a todo o momento.

Martin-Barbero (2004) estreita a relação entre comunicação e cultura e propõe um modelo de mediações, agora, chamadas de “mediações comunicativas da cultura”. Para o autor, a mediação é o lugar antropológico das relações comunicacionais entre sociedade, cultura e política. As mediações da cultura engendram aquilo que Geertz entende como uma “uma etnografia dos veículos que transmitem significados” (2009, p. 179), ou seja, é pesquisar o papel que os transmissores de significados, no caso o cinema, desempenham na vida de uma sociedade ou de um grupo. Em conformidade com o autor, o significado também é o uso que se dá, ou melhor, surge justamente ao uso dado às coisas que são olhadas, nomeadas, ouvidas pelo homem. A televisão, o rádio, a música, o cinema, o livro, a internet não são somente meios de comunicação, são também códigos culturais, sistemas simbólicos, formas de pensamento que determinam sentidos para a vida ao redor, para a construção ou a destruição de tradições e indicam determinados modos de agir.

O desenvolvimento da etnografia, no cineclube, foi essencial, por permitir adentrar nas peculiaridades da prática e nas formas de sociabilidade dos participantes. A escolha dos filmes demonstra as orientações, os gostos, os hábitos de consumo e os modos de vida dos organizadores dos ciclos mensais. Aqui, o “ponto de vista do nativo” é perpassado pelo ponto de vista sobre o filme. Douglas e Isherwood (2006, p.123) chamam de “compartilhamento de nomes” o serviço que os bens, como o cinema, prestam, o qual pressupõe que o espectador saiba compartilhar nomes que foram apreendidos e classificados, que conheça a filmografia dos diretores consagrados.

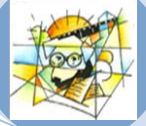


Expresso de outra forma, o cineclube, ao exibir um cinema “alternativo”, transforma-se em um ambiente onde não apenas se classifica o tipo de filme, mas também se fixam alguns significados em relação ao curador e ao próprio público. Essa classificação opera junto à noção de *habitus*, entendido por Bourdieu como “um sistema de disposições duráveis e transponíveis que, integrando todas as experiências passadas, funciona a cada momento como uma *matriz de percepções, de apreciações e de ações*” (BOURDIEU, 2008, p. 64). Ser parte de um cineclube pressupõe modos de produção de um *habitus* cineclubista que é inerente à aquisição de conhecimentos, competências e gostos sobre filmes. As reflexões que se seguem, no estudo, estão norteadas por um contato com atores sociais e as suas práticas coletivas, mas igualmente por um encontro com o filme, em sua condição de lugar simbólico por onde o cineclubismo desenrola-se.

Nós, todos, de alguma forma, fazemos montagem, uma vez que todo pensamento é montagem. Nos tempos de escola, eu gostava de criar desenhos com colagens de papéis, assim, cores, formas, texturas, estampas eram articulados de modo a criar um significado a partir de fragmentos de papéis, de modo que um todo era construído na colagem. Tendo sido apropriado pela fotografia, pela pintura, pela literatura, pelo teatro, o conceito de montagem foi trazido para a construção narrativa. Pensamentos, imagens de filmes, desabafos, relatos são colocados no texto a fim de revelar o cineclubismo que vai surgindo aos poucos. O texto de *Taussig (1993)* é visto como um exemplo importante sobre a utilização da montagem como recurso narrativo. A vida social é mais ou menos sistemática e contraditória, então a antropologia tem que desenvolver conceitos menos rígidos para organizar os fatos etnográficos. Concordo com Crapanzano quando aponta que,

a montagem é intrínseca à etnografia, pois o antropólogo conjuga elementos de duas culturas – a cultura em estudo e a cultura de referência. Assim, há uma dimensão iconoclasta importante para a etnografia que é (em meu ponto de vista, infelizmente) reduzida pela etnologia – pela descrição tornada convencional, pela interpretação autorizada, pela explicação científica. (CRAPANZANO, 2005, p. 371)

Conforme o autor, a montagem significa a justaposição de elementos, representações, imagens, itens que numa descrição convencional permaneceriam escondidos ou ignorados. Não há negação do valor da interpretação autorizada, mas a proposta de trazer para o texto antropológico a própria relação dos termos, além dos



silêncios, das ambigüidades e dos não-ditos, daqueles fatos que não nomeamos ou nem mesmo sistematizamos como conhecimento possível, pois, associamos à retórica da escrita etnográfica com a credibilidade e a persuasão do texto antropológico que minimiza.

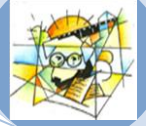
Em "O Rolo Compressor e o Violinista" (1961), primeiro filme de Tarkovsky, há uma cena em que o aprendiz a violinista para em frente a uma vitrine e vê o mundo a sua volta através de pequenos "fragmentos" da realidade refletida no vidro. A realidade adapta-se ao olhar e é ampliada em horizontes imaginativos, dessa forma, a descontinuidade de imagens que aparecem no filme pode ser pensada numa descontinuidade do texto. Em última instância, lida-se com um conhecimento local sobre o cineclubismo e os usos da etnografia são, como salienta Geertz, "auxiliares, ao colocar 'nós' particulares, entre 'eles' particulares" (2001, p.81). O trabalho etnográfico é proporcionar narrativas que sugerem outro olhar sobre as alternativas que as pessoas encontram para viverem as suas vidas e, além de tudo, seja mediante a construção de relatos, de imagens, de fotografias, de descrições, ele facilita "um contato operacional com uma subjetividade variante" (2001, p. 81) ou, mesmo, torna evidente a imaginação de uma diferença.

215



Figura 01 – Imagem capturada do filme "O Rolo Compressor e o Violinista" (1960), de Andrei Tarkovski. Fonte: Acervo pessoal.

Aqui, interessa-me o "estar lá" (GEERTZ, 2002) como a etapa de obtenção dos dados etnográficos em que o olhar e o ouvir cumprem função primordial. Significa,



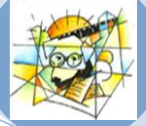
pois, partilhar experiências com os sujeitos envolvidos na prática cineclubista. Mas, se para alguns, a interação e a sociabilidade com o grupo pode ocorrer no espaço da rua, do trabalho, da festa; no meu caso, envolve vivenciar a exibição do filme. No fundo, existia outro campo, o campo da imagem na tela, que precisava também ser olhado.

### **Afetos, memórias e filmes**

Afetar-se não implica “identificar-se com o ponto de vista nativo, nem se aproveitar da experiência de campo para exercitar seu narcisismo” (FAVRET-SAADA, 2005, p. 160), todavia, o afeto significa assumir o risco do projeto de conhecimento perder-se na experiência da comunicação, pois supõe levar em conta as situações que “perdemos o controle” das informações. Compartilho com a autora que a antropologia faz-se também concedendo “estatuto epistemológico a essas situações de comunicação involuntária e não intencional” (2005, p. 160). Conforme mencionado anteriormente, crises e rupturas em campo não podem ser ignoradas quando elas aprofundam a dimensão de alteridade, isto é, quando, na experiência do contato com o outro, está em jogo a construção de novos olhares, representações e perspectivas sobre o cineclubismo. Como destaca Hikiji, “o afeto é matéria prima das relações, dos encontros que experimentamos em campo. Ser afetado é deixar-se marcar por esses encontros, modificar-se, inclusive” (2009, p. 122).

No cineclube em que foi realizada a pesquisa, a cada mês é proposto um ciclo de filmes com uma temática específica que poderia ser indicada pelos próprios integrantes do cineclube, quanto pelo público ou pelas instituições externas que desejassem exhibir filmes. Vários filmes assistidos, no cineclube, afetaram-me e foram expressão de comunicação com o grupo do cineclube. No Ciclo Cidade Grande, realizado em setembro de 2009, um dos filmes exibidos, *O Homem Que Virou Suco* (1981), é parte do imaginário de maioria dos cinéfilos, especialmente para aqueles envolvidos na prática cineclubista, pois foi realizado por um cineasta, João Batista de Andrade, oriundo do cineclubismo paulista da década de 60. O filme retrata a vida de um poeta nordestino recém-chegado na cidade de São Paulo e que é confundido com um operário que durante a entrega de um prêmio assassina seu patão. Misturando ficção, experimentação, documentário e narrativa popular, ele é um mergulho numa cidade que não para de crescer enquanto os anos de chumbo ficavam para trás. Ao vivenciar a





exibição dele, experimentei o encontro desse imaginário em torno da obra, dessa sensibilidade cineclubista marcada pela preferência por filmes políticos e sociais. Inclusive, o cineclubes Lanterninha Aurélio, que existe desde 1978, já havia tido contato com o filme em setembro de 1984 quando então fez o pedido do rolo para a distribuidora cineclubista Dinafilmes. Nesse sentido, o filme é parte do universo cineclubista, seja pela produção ter sido feita por um cineclubista, seja pela sua exibição e distribuição realizada principalmente em cineclubes, seja pelo seu tema sócio-político.



Figura 02 – Cena capturada do filme “O homem que virou suco” (1981). Fonte: de João Batista de Andrade. Acervo pessoal.

217

Deleuze traz a definição bergsoniana de que o afeto “é este conjunto de uma unidade refletora imóvel e de movimentos intensos expressivos...” (1983, p. 114) e, em continuidade, o autor aponta que o rosto é como essa placa refletora, que nos encara, olha-nos, de modo que o afeto é como esse primeiro plano, esse rosto que “encara”. Nesse sentido, o afetar-se significa se deixar ser encarado, no caso, pela tela branca, pelo filme em primeiro plano. Consideremos que o filme é propriamente o primeiro plano e a própria “rostificação” do desenho do cineclubismo. O ar luminoso passa por sob as cabeças dos cineclubistas, que são também os espectadores e o filme marca o início da:

Aventura da luz com o branco — Tudo é possível...Uma faca rasga o filé, um ferro incandescente fura o véu, um punhal transpassa o tabique de papel. O mundo fechado vai passar por séries intensivas segundo os raios, as pessoas e os objetos que o penetram. O afeto é feito desses dois elementos: a firme qualificação de um espaço branco, mas também a intensa potencialização do que nele vai ocorrer. (DELEUZE, 1983, p. 121)



Esse espaço branco da tela circunscreve um espaço de afecções que, por sua vez, possibilita a aproximação com o espectador. Assim, a cada sessão o afetar-se com o filme foi se transformando em um meio de se buscar conhecimento. Novaes explicita que a antropologia hierarquiza os modos de produção do conhecimento,

colocando no topo a explicação, em seguida a descrição, e por último a experiência. No texto escrito essa hierarquia é nítida. Mesmo quando é a partir da experiência pessoal que o antropólogo tem seus *insights* e consegue elaborar sua etnografia, esta experiência geralmente desaparece no texto. (NOVAES, 2008, p. 468)

De fato, a dinâmica do encontro etnográfico nem sempre leva em conta a experiência que pode afetar pesquisado e pesquisador, observado e observador. Um paradigma hermenêutico engajado com as conexões de sentido é inerente à esfera da intersubjetividade e à situação concretamente vivida. Nessa perspectiva, busca-se um conhecimento antropológico capaz de analisar as interações sociais, as suas simbologias, as representações e as negociações. Postularia que esse “afetar-se” com o campo e, principalmente, com o filme é aquilo que possui alguma significação, mas que metodologicamente escapa à explicação. E mais que transformar o olhar antropológico, a imagem, seja pelo seu uso ou pela sua análise, instiga e potencializa o próprio espaço do cineclube que é marcadamente sensorial. Se o ato de filmar constitui uma performance (GONÇALVES, 2009), podemos compreender que o ato de ver também o é. Assim, se a prática cineclubista pode ser compreendida como um ato de ver filme coletivamente, ela é também uma experiência física, sensorial, visceral, vivenciada na relação com o outro, de diálogo, de lembrança.

Evans-Pritchard (2004) menciona um “idioma bovino” entre os nativos que estão sempre falando sobre gados. Tomo emprestada essa perspectiva para fazer uma analogia estranha, para não dizer exótica, de que, na cultura do cineclubismo, o filme é o gado. Qualquer conversa ou evento, além das sessões semanais no cineclube, com participação de cineclubistas acabava com exibição de vídeos e/ou filmes: jornadas, reuniões, encontros, oficinas e até festas de aniversários. E embora, o filme não seja o objeto de análise da pesquisa, ele aparece, de uma forma ou de outra, como uma linguagem, um código que expressa as relações cineclubistas.

Nesses termos, tornar-se cineclubista pressupõe não somente uma forma especial de se relacionar com o cinema, mas, em determinados momentos, como uma forma de



se relacionar com o mundo por meio do cinema. Aqui, não estamos tratando de razão, ciência, mas de memória, de diferentes experiências de afeto. A relação entre a infância e o cinema está presente na maioria das narrativas dos entrevistados, bem como um encontro de certos acontecimentos e os próprios filmes. Lembranças com amigos e familiares se misturam com imagens filmicas.

O que existe entre o sujeito e o cinema? As cabanas dos eremitas solitários, como gravuras gravadas na memória, são assim as verdadeiras imagens, assegura Bachelard, e conforme o autor, elas “aprofundam lembranças vividas, deslocam recordações vividas, para se tornarem lembranças da imaginação.” (1978, p. 217). Um dos entrevistados revelou que na semana da morte do pai foi a diversas sessões de cinema, como forma de “abstrair” e não pensar na perda. Assim o ato de ver cinema configura-se como uma espécie de cabana, que dá acesso a um refúgio profundo que envolve experiências afetivas e sensoriais. Centrado na solidão daquilo é ouvido e vivido de maneira pessoal, a imagem, na tela, leva o sujeito ao universo do cinema, fora de si mesmo, quer seja, como válvula de escape, quer seja como fonte de abstração para acontecimentos cotidianos ou extra cotidianos. Assim, os significados dados ao cinema, no caso do entrevistado, configuraram uma forma de, mais tarde, levá-lo também a fazer cinema. Desse modo, o ato de ver um filme – imagem e som organizados de certo modo – torna-se, segundo Xavier, uma “experiência inteligível e, ao mesmo tempo, vai ao encontro de uma demanda afetiva que o espectador traz consigo” (1983, p.10). Enfim, de qualquer modo, as pessoas podem se expressar por meio dos agenciamentos das diferentes imagens, palavras ou qualquer outra “coisa” simbólica.

Ao se atribuir uma força interpretativista à memória (ECKERT; ROCHA, 2005), tem-se que a produção de sentido sobre o que é narrado reúne sentimentos, imaginários, descontinuidades que formam a identidade pessoal do sujeito e o seu “estar” no mundo. Como um engenheiro ambiental interessa-se pelo cinema? Essa pergunta inicial a outro entrevistado trouxe uma narrativa sobre a infância e uma relação com a imagem, no caso, fotográfica, e seu interesse por ciências naturais. No relato a lembrança do laboratório de um tio que era fotógrafo, da câmera escura, da revelação dos filmes, bem como da primeira vez em um drive-in para ver “2001 - Uma Odisséia no Espaço” (1968), de *Stanley Kubrick*.

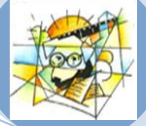
Bosi (1987) retoma a perspectiva de Halbwachs para explicitar e como velhos e adultos ativos relacionam-se de maneira diferente com a memória. Para os



entrevistados, todos ainda com uma vida cotidiana marcada pelos compromissos de trabalho, os momentos de lembrança foram apontados por expressões de surpresa ao retomar memórias que, muitas vezes, acabavam por dar sentido a si próprio. A infância, bastante presente nessas narrativas sobre primeiras experiências com o cinema, é trazida por um entrevistado quando recorda um dos filmes que marcou a sua vida, como é o caso de *Hotaru no Haka* (1988) é uma animação que conta a história de sobrevivência de dois irmãos durante um bombardeiro na Segunda Guerra Mundial no Japão. Ele foi exibido no dia seis de agosto de 2008 no Cineclube Lanterna Aurélio, na programação do ciclo “Fatos e relatos: a história de uma nação em conflitos” proposto pelo *Project: Shin Anime Dreamers*, um grupo criado por fãs de animação japonesa, mangás e quadrinhos. O entrevistado revelou ter chorado em diversos momentos do filme e atribuiu tal emoção ao fato de que recém tinha nascido sua primeira filha.

Na medida em que os filmes são formas culturais que servem para apresentar quem são essas pessoas envolvidas com o cineclubismo, o visual oferece a possibilidade ler as relações significantes e códigos que permeiam as experiências culturais. As preferências, os gostos, as lembranças que envolvem os diferentes gêneros de filmes orientam e demonstram que a metáfora está quase sempre presente, pois as imagens se associam a sentimentos e ações. Conforme essa abordagem, a Antropologia Visual também alarga seu âmbito de pesquisa ao se interessar pelos sistemas expressivos que comunicam significados por meios visuais (MACDOUGALL, 1997). O espectador, assim como o pesquisador se depara com processos culturais que diferem da forma escrita e verbal, mas inclui a dimensão imagética.

Como uma materialização de uma forma de viver (GEERTZ, 2009), a arte, seja o teatro, o cinema, o poema, é ordenada pelas experiências visuais variáveis e determinadas por categorias, classificações que são coletivas, culturais e sociais. Geertz (2009) explicita que a “variedade da expressão artística é resultado da variedade de concepções que os seres humanos têm sobre como são e funcionam as coisas” (idem, 2009, p. 181). Assim, o cineclubismo, em suas diferentes maneiras de afetar ao cineclubista, pode ser entendido com uma forma de arte porque produz um acontecimento, no caso, a exibição de um filme, que é definido pelo próprio mundo artístico em que está inserido. Não estamos abordando somente filmes, mas os fatores que tornam esses produtos culturais importantes para os cineclubistas, para os cineastas, para o público. Além disso, o cineclubismo, compreendido como uma forma de ação coletiva (BECKER, 1974, 1977), num mundo artístico específico, tem o seu significado dado pelo seu uso. A prática cineclubista não é sinônimo de “tempo livre relacionado ao ‘não fazer nada’”, mas pressupõe uma atividade crítica, reflexiva. Nessa perspectiva,



Hikiji retoma Turner para referir-se ao lazer como “*liberdade de entrar* em (e gerar) novos mundos simbólicos de entretenimento, esportes, jogos e diversões de todos os tipos” (2006, p. 189) e “capaz de liberar poderes criativos, individuais ou comuns, para criticar os valores dominantes da estrutura social” (2006, p. 189).

### **Considerações finais**

O antropólogo ao levar em conta a memória, o afeto, o visual e o sensorial como elementos do trabalho de campo e do conhecimento antropológico situa-se em partes numa discussão sobre a relação entre o cinema, a fotografia, a arte e a antropologia. Esse debate tem sido recorrente (SAMAIN, 1998; MACDOUGAL, 1997; MARCUS, 2004, entre outros). Concordo com a abordagem de Marcus (2004) de que a antropologia deve aspirar a uma forma colaborativa de construir conhecimento e um interesse pelas formas artísticas como o teatro e o cinema. Assim, a partir de uma cumplicidade com o outro, no caso, o cineclubista, através do filme, procurei estabelecer uma relação de alteridade capaz de explicar sobre o que eles fazem e pensam.

Na pesquisa, afinal, se a construção de imaginários, memórias e significados faz sentido, também faz lembrar à racionalidade econômica e política que a lógica simbólica não é somente definidora e classificadora de alternativas culturais, ela é a própria base cultural da sociedade.

O capitalismo ocidental, em sua totalidade, é um arranjo cultural verdadeiramente exótico, tão bizarro quanto qualquer outro, marcado pela subsunção da racionalidade material numa vasta ordem de relações simbólicas. Somos demasiadamente enganados pelo aparente pragmatismo da produção e do comércio. (SAHLINS, 2007, p. 515).

Para o autor, o capitalismo não existe unicamente conforme uma lógica racional, “é uma forma definida de ordem cultural, ou uma ordem cultural que age de uma forma particular” (SAHLINS, 2007, p. 198). Qualquer ordem, seja econômica, jurídica, política, varia consoante o poder que elas exercem no processo da vida social ao empregar símbolos, códigos, distinções que resultem num maior poder simbólico, numa maior eficácia simbólica. A racionalidade econômica não contradiz o totemismo moderno, as práticas de ritualidade, nem a construção de socialidades.

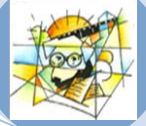


A descrição antropológica é o esforço de tentar “ler” e interpretar o significado do que é observado no campo. A tarefa de ir além da literalidade e buscar o sentido do que está sendo dito, no momento da interação social, demanda o entendimento da narrativa como uma expressão oral contextualizada que surge como uma possibilidade teórico-metodológica de tentar interpretar e contextualizar as experiências de vida do sujeito-narrador. Desse modo, o método compreensivo weberiano trata de criar um quadro mental das categorias empíricas e procura analisar de que maneira os indivíduos atribuem sentido para as suas ações. Entretanto, conforme Weber (1992), uma construção de um tipo ideal não pode reduzir a ação social a uma lei universal, pois o que importa é o sentido.

A análise da construção das histórias que as pessoas contam sobre suas próprias trajetórias e experiências e as formas que usam para serem ouvidas e entendidas pressupõe que a ampliação das possibilidades da prática narrativa na escrita antropológica e histórica representa essa preocupação hermenêutica de atribuição de sentido. O texto etnológico é a construção da descoberta ou do deciframento de um sistema estranho de significação, ou seja, não há porque enxergar a narrativa e o ato de contar uma história somente pelo seu caráter fabricado. A comunicação oral, em forma de narrativa, possibilita ao antropólogo ouvir diferentes discursos sobre questões que afetam a vida diária dos indivíduos.

Ao tentar compreender o cineclubismo numa perspectiva da produção e da circulação de filmes, procura-se construir uma análise mais aberta, mais experimental no sentido de unir memórias, imagens de filmes, relatos. Afinal, a experiência etnográfica está intimamente relacionada à tarefa de fazer com que o texto torne compreensivo, mediante não somente palavras, outras formas de ser e estar no mundo, ao mesmo tempo em que serve para “analisar, explicar, divertir, desconcertar, celebrar, edificar, desculpar, estarrecer ou subverter” (GEERTZ, 2002, p. 187) uma experiência cultural.

**Abstract:** The film, being the mixture of art and technology, has not only intra-aesthetic qualities, but pass through a process of allocation of cultural significance. Accordingly, this article offers an ethnographic research notes along with the members of Film Club Lanterna Aurélio in Santa Maria - RS and connected to the film society movement in Brazil. The theme of film club emerges as a sum and through various elements - movies, words, images, affections, memories, arts - that give meaning to the experience and



context of cultural and communicative practice that brings a demand for new forms of relate to the film and create other spaces of sociability.

**Keywords:** ethnography; cineclubismo; film; memories; affections

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BACHELARD, Gaston. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- BECKER, Howard. Art as a collective action. *American Sociological Review*, Washington, v.39, n.6, p.767-776. 1974.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1987.
- BOURDIEU, Pierre. *A Economia das Trocas Simbólicas*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2008.
- CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.
- CRAPANZANO, Vincent. Horizontes imaginativos e o aquém e além. *Revista de Antropologia*, São Paulo, n. 1, v. 48, p. 363-384, 2005.
- DELEUZE, G. *Cinéma 1 – L'Image Mouvement*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1983.
- DOUGLAS, M., ISHEWORD, B. *O Mundo dos Bens*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.
- EVANS-PRITCHARD, E.E. *Bruxaria, oráculos e magia entre os Azande*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.
- FABIAN, Johannes. A prática etnográfica como compartilhamento do tempo e como objetivação. *Mana*, Rio de Janeiro, n. 2, v. 12, p. 503-520, Oct. 2006.
- FAVRET-SAADA, Jeanne. *Ser afetado. Cadernos de Campo*, São Paulo, ano 14, n. 13, 155-161, 2005.
- FISCHER, Michael. Etnografia renovável: seixos etnográficos & labirintos no caminho da teoria. *Revista Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 15, n. 32, jul./dez. de 2009.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Nova luz sobre a antropologia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.



\_\_\_\_\_. *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Petrópolis: Vozes, 2009.

GONÇALVES; HEAD (Org.). *Devires Imagéticos: a etnografia, o outro e suas imagens*. 1 ed. Rio de Janeiro: 7LETRAS. 2009 (v. 1).

HIKIJ, Rose Satiko Gitirana. *A música e o risco*. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2006.

\_\_\_\_\_. Imagens que afetam: filmes da quebrada e o filme da antropóloga. In: GONÇALVES; HEAD (Org.). *Devires Imagéticos: a etnografia, o outro e suas imagens*. 1 ed. Rio de Janeiro: 7LETRAS. 2009, p. 115-135.

MACDOUGALL, David. The visual in anthropology. In: Banks, Marcus & Morphy, Howard (orgs.). *Rethinking visual anthropology*. New Haven e Londres, Yale University Press, 1997. pp. 276-295.

MARCUS, George. O intercâmbio entre arte e antropologia: como a pesquisa de campo em artes cênicas pode informar a reinvenção da pesquisa de campo em antropologia. *Revista de Antropologia*, São Paulo, n. 1, v. 47, p. 133-158, 2004.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Ofício do cartógrafo*. São Paulo: Loyola, 2004.

NOVAES, S. Imagem, Magia e Imaginação: desafios ao texto antropológico. *Mana*, 14(2), p.455-475, 2008.

224

ROCHA, Ana Luiza Carvalho da; ECKERT, Cornélia. *O tempo e a cidade*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005.

SAHLINS, Marshall. *Cultura na prática*. Rio de Janeiro, Ed. da UFRJ, 2007.

SAMAIN, Etienne. *O fotográfico*. Editora Hucitec. São Paulo, 1998.

\_\_\_\_\_. Gregory Bateson: rumo a uma epistemologia da comunicação, *Ciberlegenda*, n. 5, 2001.

TAUSSIG, Michael. *Xamanismo, Colonialismo e o Homem Selvagem - Um Estudo sobre o Terror e a Cura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

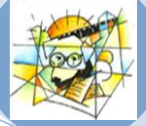
TURNER, Victor. *O processo ritual*. Petrópolis: Vozes, 1974.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O Nativo Relativo. *Mana*, Rio de Janeiro, n. 1, v. 8, p. 113-148, 2002.

WEBER, Max. *Metodologia das Ciências Sociais*. Vol. 1 e 2. São Paulo: Cortez Editora, 1992.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo, Brasiliense, 1983.





## FILMOGRAFIA

*2001: A Space Odyssey, EUA, 1968. Diretor: Stanley Kubrick. Roteiro: Stanley Kubrick, Arthur C. Clarke. Elenco: Keir Dullea, Gary Lockwood, William Sylvester*

*Hotaru no haka, Japão, 1988. Diretor: Isao Takahata. Roteiro: Akiyuki Nosaka, Isao Takahata. Elenco: Tsutomu Tatsumi, Ayano Shiraishi, Akemi Yamaguchi.*

*O homem que virou suco, Brasil, 1981. Diretor: João Batista de Andrade. Roteiro: João Batista de Andrade. Elenco: Aldo Bueno, Rafael de Carvalho, Ruthinéa de Moraes.*

*Katok i skripka, Rússia, 1961. Diretor: Andrei Tarkovski. Roteiro: Andrei Tarkovski, S. Bakhmetyeva e Andrei Konchalovsky. Elenco: Igor Fomchenko, Vladimir Zamanskiy, Marina Adzhubei.*

**Texto recebido para análise em junho de 2012  
Aprovado em abril de 2013**