



Um estudo etnográfico da prática cineclubista no Cineclube Lanterninha Aurélio: relações de *communitas*, mediações, cultura e política¹

Francine Nunes da SILVA²
Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, RS

RESUMO

No campo audiovisual, para além do contexto de produção e recepção fílmica, nos deparamos também com a questão da distribuição e exibição de cinema. Visualizamos o crescimento no número de espaços alternativos de exibição, os chamados cineclubes. O cineclubismo no Brasil pode ser considerado como um fenômeno que envolve uma cultura urbana de mediações e *communitas*. Além do mais, os sentidos dados à prática cineclubista são transformados e reinventados segundo dinâmicas históricas, urbanas, políticas e institucionais que engendram o temas da produção de imagens e do hibridismo cultural. Atenta-se para a utilização do método etnográfico como meio de apreensão da experiência simbólica do Cineclube Lanterninha Aurélio, em Santa Maria – RS.

PALAVRAS-CHAVE: mediações; hibridismo cultural; imagens; *communitas*;; cineclubismo.

Introdução

O desenvolvimento do capitalismo e a inserção do cinema no processo de produção simbólica representaram a capacidade de produção, disseminação e controle da circulação de imagens. Podemos observar a modernidade a partir de um painel sócio-histórico que trouxe condições para o surgimento do cinema e conseqüentemente de um movimento imaginário de versões cinematográficas que ampliou positiva e negativamente as percepções e representações sobre o outro. Por outro lado, a cidade, lugar propício para a expectativa do surgimento de um sujeito metropolitano em comparação ao homem rural, se transforma continuamente mediante as ações em torno do lazer urbano e do consumo cultural e artístico. O desenvolvimento do cinema como uma opção de lazer vai acompanhar o processo de crescimento das cidades européias e propiciar sociabilidades. Dessa forma, os cineclubes europeus surgem como espaços que foram se constituindo historicamente em decorrência do consumo cinematográfico.

¹Trabalho apresentado no GP Comunicação e Culturas Urbanas do X Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestranda do Curso de Ciências Sociais do PPGCS - UFSM, email: francinenunes@gmail.com



Em torno de um círculo de cinéfilos são criadas revistas especializadas, manifestos e artigos sobre cinema. O primeiro cineclubes foi fundado na França, em 1924, por Charles Léger, e se chamou *Tribune Libre du Cinema*. Ele foi pioneiro por possuir o espírito de unir as diferentes artes e propor o debate após a exibição dos filmes. Mas foi Louis Delluc (1890-1924), o mais próximo seguidor de Ricciotto Canudo, que criou o termo *Ciné-Club*. Nessa época, cineclubismo significava “afirmar a própria co-participação no clã cinéfilo, cujo Totem, mítico e sagrado antepassado comum não é mais o sangue, como outrora, e sim a película” (CANEVACCI, 1990, p.81).

Esses vanguardistas da prática cineclubista foram os primeiros a apontar o nascimento e evolução de uma indústria francesa de películas. Nesse sentido, os cineclubes de Paris se constituíram em espaços coletivos que alimentaram o interesse pela realização cinematográfica e criação de uma imprensa especializada de cinema que Paralelamente, o cinema começa a ganhar reconhecimento nos meios literários e artísticos. O advento de uma cultura cinematográfica vai dar a ele um estatuto diferente ao deixar de ser visto como o “primo pobre do teatro”.

Conforme Miranda; Ramos (2000), o primeiro cineclubes formalmente criado no Brasil é fundado em 13 de junho de 1928 no Rio de Janeiro. O chamado *Chaplin Club* surgiu a partir desse contexto de desenvolver o estudo e debate da “sétima-arte”. Até então a década de 50, no Brasil, a atividade cineclubista era restrita a um grupo de intelectuais interessados em cinema, quadro que foi sendo alterado com as mudanças nos sistemas de produção, disseminação e consumo de bens simbólicos. Já nos anos 70, o cineclubismo esteve relacionado ao debate político. É nesse contexto que o Cineclubes Lanterna Aurélio foi fundado em meados de 1977, por estudantes da Universidade Federal de Santa Maria e com apoio da CESMA (Cooperativa dos Estudantes de Santa Maria). Com efeito, a diminuição de espectadores de salas de cinema e de cineclubes nas décadas de 80 e 90, devido principalmente, ao consumo caseiro de filmes, intensificado pelo sistema da indústria cultural e pelo desmantelamento do movimento cineclubista brasileiro e de entidades relacionadas, provocou um hiato nas atividades em quase todo o país. Em 1995 o Lanterna Aurélio suspende suas atividades, embora a prática tenha continuado em outros espaço da cidade, e volta a funcionar em 2003,

A retomada do movimento cineclubista brasileiro a partir de 2003 representa o momento em que se busca não apenas a utilização de meios audiovisuais digitais, mas a integração dos cineclubes no país e a recuperação de entidades como o Conselho



Nacional de Cineclubes. Nesse sentido, vive-se um momento de rearticulação do movimento e debate sobre o que o cineclubismo representa e o que pode fazer para promover um acesso mais amplo e democrático aos filmes. Pode-se pensar inclusive, numa articulação em torno da construção de uma *communitas* segundo a lógica do contexto, pois como demonstrado anteriormente, o cineclubismo é resultado de uma história ordenada pelos esquemas de significação que o movimento foi adquirindo ao longo dos anos e relacionada aos sujeitos envolvidos em sua prática. Assim, os sentidos dados ao movimento cineclubista foram tendo seus significados transformados e reinventados, segundo o tempo histórico a que esteve ligado e as dinâmicas políticas e institucionais localmente contextualizadas. Atualmente há uma formação progressiva de novos grupos cineclubistas em todo o país, devido principalmente às políticas culturais governamentais.

Mais que apenas explicações e teorias nativas, o trabalho etnográfico almeja também organizar o sistema de trocas simbólicas, narrativas e redes significativas encarnadas numa infinidade de detalhes e processos bastante caros à prática cineclubista. Procura-se evitar um essencialismo em relação ao cineclubismo, como se esse representasse uma estrutura unificada. Assim, o estudo etnográfico do Cineclube Lanterninha Aurélio, localizado em Santa Maria –RS, é de relevância para entender a prática relacionada ao contexto atual de cristalização de novos núcleos culturais e urbanos que exigem uma re-análise de características e diferenciações do mundo moderno. Nesse sentido, o movimento cineclubista aparece como um novo movimento cultural que trata justamente de conseguir potencializar suas ações culturais mediante a existência das várias interações entre estruturas mais ou menos estáveis, entre mediações culturais.

A pesquisa em questão tem um sentido *bricoleur*, segundo uma definição do trabalho etnográfico como uma parceria interdisciplinar entre a antropologia, a história e os estudos de cinema. Dentro de uma abordagem pós-moderna das práticas antropológicas que, aplica-se tanto ao estudo das relações pessoais e locais, quanto à ordem global tem-se que os choques culturais podem gerar violência (física e/ou simbólica), ou gerar diálogo. A comunicação humana inclui os comportamentos, os objetos e as situações que são portadores de valor comunicativo, ou seja, que não existem por si só. A estruturação de práticas cotidianas e o potencial de uma ordem global possibilitam a construção de uma “democracia dialógica” que reconhece o outro. Do mesmo modo, é a polifonia, interação e dialogismo que o campo coloca que



possibilita a construção do saber antropológico, ao mesmo tempo em que faz emergir as dimensões – imagéticas, éticas, estéticas, etc – que causam movimentos de curtos-circuitos nos conceitos e representações fechadas em si mesmas.

O cineclubismo atual pode ser entendido enquanto prática cultural e consumo de filmes dentro de um contexto e discurso que se ocupa de repensar o crescente “domínio dos mercados e a inserção do cinema no processo de produção simbólica” (Shohat; Stam, p.15, 2006), bem como o processo de produção, disseminação e controle da circulação de imagens. O movimento cineclubista, representa trazer para o cerne do debate político um discurso com princípios, resistências e singularidades em torno da hegemonia audiovisual, tanto no que diz respeito à produção quanto à exibição. Nesse sentido, atento para a relação entre comunicação, política e práticas culturais conforme uma abordagem interpretativista e calcada no modelo de *communitas* de Turner e das mediações de Jesús Martín-Barbero

Cineclubismo: prática cultural e política que envolve *communitas*

Dramas sociais podem ser vistos “como uma experiência de subjetivação realizada através do aprendizado manuseio e atuação dos símbolos.” (CAVALCANTI, 2007, p. 129-130). E como explicita Turner (2008), o conflito é o outro lado da moeda da “coesão”. Nesse sentido, o drama social esta relacionado ao âmbito da estrutura que, segundo este autor, é que mantém as diferenças e limita o campo de ação do indivíduo ao considerar quem pode fazer o que; ao contrário da noção de *communitas* que aparece os laços das antiestruturas, como os laços que “são indiferenciados, igualitários, diretos” (TURNER, 2008, p. 41). No entanto, o cineclubismo enquanto prática cultural e política pode ser considerado a partir de um ponto de vista, não menos metafórico e alegórico, como sendo um movimento de experiências sociais estruturais e antiestruturais segundo as noções que Turner (2008) coloca.

Atividades e empreendimentos sociais são constituintes dos dramas sociais e esses por sua vez são unidades processuais de antiestruturas. “Pode-se descobrir que oposições tornaram-se alianças, e vice-versa. Relações assimétricas podem ter-se tornado igualitárias.” (TURNER, 2008, p.37). Ao mesmo tempo em que um drama social pressupõe um *communitas*. O *communitas* pode dar coerência ao conflito, ao passo que potencializa e pertence ao mundo atual enquanto uma dimensão coletiva da cultura.



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 prática. Geertz (2009) coloca 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). Em relação à mídia e à tecnologia não poderia ser diferente. Assim, o cinema também se transforma em um dos tantos modos de se elaborar a vida. Isso implica dizer que ele, ao ser a mescla de arte e tecnologia, não tem qualidades somente intra-estéticas, mas passa por um processo geralmente local de atribuição de significado cultural. O sentido dado ao cinema em diferentes lugares do mundo não idênticos, 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.

O cinema, embora trabalhe em um esquema racional com objetivos específicos, que em certa maneira podem existir em condições materiais semelhantes em diferentes países, não funciona somente através dessas forças efetivas, mas segundo uma intenção cultural. Afinal, os homens não fazem apenas filmes: eles fazem filmes de maneira específica. E é justamente essa a questão colocada pelo discurso cineclubista, é repensar a hegemonia audiovisual das salas de cinemas comerciais. Conforme Bhabha (1998), as formas de mobilização freqüentemente mais subversivas e transgressivas são aquelas criadas através de práticas culturais oposicionais, ou seja, não é a exibição dos filmes em si que importa para os que possuem capital econômico e simbólico no setor cinematográfico e sim, o quanto pode se perder economicamente com a sessão gratuita. Parte do debate está justamente nessa questão da gratuidade, palavra que não existe no vocabulário das grandes distribuidoras fílmicas. Nesse sentido, a negação do lucro mediante exibição do filme, norma que embasa a experiência cineclubista, funciona como atitude oposicionista frente aos dispositivos de controle na socialização da produção audiovisual levada a cabo pelas empresas do ramo. Tais embates estabelecem um rol de outras questões tais como, direitos de propriedade intelectual, direito do público e livre acesso a bens culturais. No entanto, o grande dilema é como construir uma política cineclubista baseada nesses termos e numa maioria simbólica, ou mesmo de luta de identificações com sua cultura local.



A prática cineclubista, entendida como a livre exibição de filmografias diversas de forma democrática e gratuita, é geralmente percebida como uma experiência engajada e ativista da criatividade do Terceiro Mundo. É o caso do Brasil ser uma referência mundial em relação às discussões sobre o tema. Além disso, fazem parte do bloco cineclubista mais atuante no movimento, Argentina, Índia, França e Canadá. No entanto, ainda que o cineclubismo traga consigo uma retórica militante e subversiva, ele não deixa de ser parte de um campo cultural que não está inteiramente dominado pelas forças de controle econômico e político, mas que opera ainda em algum sentido dentro de lógicas que ligam o capital do Primeiro Mundo aos mercados de trabalho do Terceiro Mundo. Nesse sentido, o cineclubismo não tem sua ação dada pela simples resistência ou oposição aos movimentos globais e corporativos, mas se baseia em ambivalências que encontram brechas que podem designar uma interdependência e interpenetração entre o local e o global, entre circunstâncias culturais diversas. Mas ainda é permeado por um discurso sobre o outro que não deixa de revelar a influência desproporcional do Ocidente como “lugar de exibição e discussão pública, como lugar de julgamento e como lugar de mercado” (BHABHA, 1998, p. 45). Isto é, a teoria e a prática cineclubista carregam ainda um capital simbólico de uma cultura eurocêntrica, resquícios de uma origem francesa da década de 20, na medida em que as formas de discurso produzem os objetos de referência.

A cultura do cineclubismo significa uma rede de relações sociais, de significados, de pessoas e mercadorias (no caso os filmes). Nesse sentido, o cineclube como um espaço específico de exibição não pode existir sem o desenvolvimento de um território virtual que dá por um entrelaçamento de culturas que se comunicam através de ferramentas da internet. Assim, o cineclube pode ser entendido bem mais a partir de ambiente cultural do que propriamente de um contexto de isolamento. Pode-se dizer que os projetos cineclubistas mais eficientes são justamente aqueles cosmopolitas, segundo o significado que Hannerz (1990) dá a termo, ou seja, uma perspectiva, um estado mental e um modo de administrar o significado de uma experiência cultural que denota acima de tudo uma vontade de envolver-se com o outro. Para Hannerz (1990), o turista que ao viajar para um lugar estranho e não se envolver com a cultura e nem participar dela não pode ser considerado um cosmopolita e sim apenas um espectador. Relativizando segundo o meu universo de pesquisa, o cineclubista é identificado como uma figura competente quando deixa de ser um espectador ou turista da prática e passa a envolver-se com ela, a realmente “entrar na viagem”. A prática traz consigo a idéia de



que a partir de um fluxo de informações e relações sociais, os cineclubistas mantenham um contato entre si e se sintam aliados uns dos outros termos cultural e politicamente.

O uso das categorias de mediações em Martín-Barbero para pensar o cineclubismo

Ao tratar recepção como o que as pessoas fazem com a mídia, retiramos a ênfase do meio, e observamos, por exemplo, no caso do cinema, o que “o consumidor cultural “fabrica” durante essas horas e com essas imagens” (DE CERTEAU, 1994, p. 39). Aproximamo-nos dos sentidos e códigos culturais dos produtos. Para Martín-Barbero (1987) importa pesquisar as mediações: “lugares de onde provêm as construções que delimitam e configuram a materialidade social e a expressividade cultural da televisão” (MARTÍN-BARBERO, 1987, p. 233).

Este autor propõe três lugares de mediações: a cotidianidade familiar, a temporalidade social e a competência cultural. O primeiro se refere à família como o cerne da recepção, é o lugar primordial de reconhecimento e identidade. É o lugar de conflitos, inquietações e principalmente, de relações de poder próprias de um contexto familiar. Essa cotidianidade significa também uma instância de aproximação e contato. O segundo lugar é a configuração de um tempo repetitivo e cotidiano que é incorporado pelo tempo do capital, do gênero e do texto televisivo. Por fim, a competência cultural é o espaço em que emergem as experiências culturais ligadas à classe social, educação, grupo étnico, etc. Trata-se uma articulação entre cultura e comunicação de massas. Aqui o gênero, aparece como central enquanto uma mediação entre a lógica do sistema produtivo e a do consumo, entre o formato e o uso do produto cultural.

Martín-Barbero (2004) vai estreitar ainda mais a relação entre comunicação e cultura e propor um novo modelo de mediações, agora chamadas de “mediações comunicativas da cultura” e essas se desdobram em quatro: socialidade, institucionalidade, tecnicidade e ritualidade. Para o autor, a mediação é o lugar antropológico das relações comunicacionais entre sociedade, cultura e política. Essas categorias de mediações da cultura engendram aquilo que Geertz (2009) propõe como sendo uma “uma etnografia dos veículos que transmitem significados”. (2009, p. 179) Ou seja, é pesquisar o papel dos transmissores de significados, como o cinema, desempenha na vida de uma sociedade ou grupo. Para o autor, o significado também é o uso que se dá, ou melhor, surge justamente a partir do 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 destruição de tradições, imaginações e indicam determinados modos de agir.

A Socialidade é a mediação entre as Matrizes Culturais e as Competências de Recepção e Consumo. Trata-se de a “trama de relações cotidianas que tecem os homens ao se juntar” (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 230), a constituição de uma prática comunicativa de novas maneiras de se estar juntos, de interação entre identidades, tribos, singularidades. A institucionalidade é outra mediação dentro do modelo proposto por Martín-Barbero e está localizada entre as Matrizes Culturais e as Lógicas de Produção. Ela é colocada como sendo de duas ordens contrapostas, a de que é um espaço estatal e um espaço de mercado. Isso significa um palco de conflito de interesses e poderes, que, além disso, enfraquece a autonomia de institucionalidades comunicativas e de reconhecimento cultural porque regula a constituição de discursos culturais e práticas sociais. O autor contrapõe socialidade de institucionalidade e coloca que o primeiro se revela como uma questão de fins, enquanto o outro uma questão de meios, ou seja, de produção de discursos. Mais adiante tratarei de aprofundar mais essa relação entre essas duas mediações à luz de algumas reflexões sobre o meu campo de pesquisa.

A tecnicidade se torna uma mediação bastante central nos dias de hoje, principalmente frente aos discursos que colocam a tecnologia como o “‘grande mediador’ entre os povos e o mundo” (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 229). Essa instância colocada entre as Lógicas de Produção e os Formatos Industriais, não é sinônimo das novidades em termos de aparelhos e máquinas, mas de novas formas de percepção, linguagem, escrita, sentimentos, enfim de novas práticas e de experiências sociais, como o cineclubismo. Além do mais, o próprio meio técnico retira sua materialidade do meio social que (re) inventa performances e combinações culturais.

A última mediação, localizada entre os Formatos Culturais e as Competências de Recepção e Consumo, chamada de ritualidade traz a tona uma categoria já bastante discutida pela Antropologia: o ritual. Retirado de um terreno dos estudos sobre religião, o termo se torna cada vez mais atual para se tratar da operacionalidade de práticas simbólicas contemporâneas. Conforme Martín-Barbero (2004), a ritualidade impõe regras gramaticais no jogo das significações ao conformar a comunicação segundo os espaços e tempos de ações dotadas de sentido. Por um lado, ritualidades remete aos usos



sociais das mídias, por outro lado, às trajetórias de leituras conforme o gosto, a educação, o grupo étnico. Ritual, compreendido como “um conjunto de atos formalizados, expressivos, portadores de uma dimensão simbólica”. (SEGALEN, 2002, p. 31) é uma categoria de análise que se presta à esses usos e apropriações dos filmes, principalmente porque ilumina essas experiências. Resumindo, os conceitos teóricos das mediações procuram mesclar comunicação, cultura e política a fim de compreender os usos culturais e organização da vida social permeada por produtos midiáticos.

Etnografia e o estudo das mediações

Enquanto conceitos teóricos, as mediações se prestam a dar suporte para a pesquisa sobre mídias e consumo cultural. O uso desta abordagem teórica pressupõe também uma reorientação do trabalho de campo. Trata-se de rever as condições correntes do conhecimento e prestar atenção aos fenômenos do mundo pós-moderno em suas várias manifestações políticas, tecnológicas, econômicas e culturais. Diversos antropólogos vêm destacando a importância do debate na antropologia contemporânea sobre o problema da representação da realidade social em um mundo que muda rapidamente. Na pesquisa empreendida sobre cineclubismo, utiliza-se como referencial teórico-metodológico a abordagem de uma etnografia multi-situada, conforme George E. Marcus (1999). Para esse antropólogo, o pesquisador deve seguir trajetórias e cadeia de relações que definem a circulação de pessoas, mercadorias e tecnologias. O texto etnográfico é o resultado de justaposições e comparação dos “vários discursos e construções de identidade que estão presentes (dominantes, residuais, possíveis e emergentes) em todo o local em que desenvolve estudos.” (MARCUS, 1991, p. 216).

O argumento da etnografia multi-situada é bem mais que uma estratégia metodológica e sim articular a demonstração de que a tradicional foram de construir está limitada frente as atuais relações, processos, estruturas e sistemas sociais. Os contextos e objetos etnográficos contemporâneos transformam a maneira de coleta e interpretação dos dados que implicam numa mudança nos sentidos dados à teoria antropológica. Conceitos como *habitus*, agência, identidade, local, global estão sendo reconstruídos segundo as cenas do trabalho de campo, segundo as associações e justaposições de pessoas e lugares. Além do mais, as distinções tendem a aumentar mediante os fluxos de pessoas e informações, com uma menor ou maior persistência de fronteiras culturais e étnicas. Nesse sentido, como Velho (1980) já explicitou ao



discorrer sobre a natureza interpretativa do trabalho antropológico em contextos urbanos e familiares: “o antropólogo lida e tem como objetivo de reflexão a maneira como culturas, sociedades e grupos sociais representam, organizam e classificam suas experiências.” (VELHO, 1980, p. 16). Canclini (1997) propõe os termos interculturalidade e hibridismo para pensar como os processos culturais operam dentro da relação local – global e traz o conceito de cultura como uma categoria que denota trocas e empréstimos. Para o autor, a modernidade é uma etapa histórica com temporalidades múltiplas que se dá por um cruzamento entre meios e mediações e centraliza o consumo comunicacional e cultural como a mistura do popular, do massivo e do culto.

A experiência de ser cineclubista e sua socialidade mais ampla se dá por laços que buscam aglutinar identidades coletivas e estilos de vida urbanos. O movimento cineclubista significa um agrupamento decorrente de escolhas, intenções, exclusões, sentimentos providos de gostos e repertórios estéticos diversos. Por outro lado, mediação institucional se torna o alvo para a luta cineclubista, visto que, como foi anteriormente colocado, essa instância se presta duas ordens (estatal e do mercado) que controlam e regulam o acesso aos bens culturais. Desse modo, retomada do movimento cineclubista a partir de 2003 representou um momento de se repensar a função e a posição do cineclubismo enquanto força, enquanto lugar de hibridismo, onde a teoria aliada à prática chama atenção para o fato de que os referentes e prioridades políticas, sejam o povo ou a comunidade, ou mesmo a perspectiva antiimperialista ou negra não existem num sentido naturalista. E menos ainda representam algo homogêneo. A proposta é que a prioridade política do movimento cineclubista – acesso aos filmes – faz sentido quando em tensão e cruzamento com outros objetivos. É nesse sentido que Bhabha (1998) sugere uma articulação de prioridades. Além do mais, “não existe verdade política ou social simples a ser aprendida, pois não há representação unitária de uma agência política, nenhuma hierarquia fixa de valores e efeitos políticos.” (BHABHA, 1998, p. 54). O autor insiste num tempo híbrido de mudança política em que a transformação se dá por uma rearticulação ou tradução de elementos dispostos não de maneira única, mas segundo bricolagens simbólicas.

A ritualidade da prática cineclubista está justamente nesse movimento de superação que se dá por materialização de percepções e dos códigos tecnológicos, ao mesmo tempo em que procura superar as barreiras culturais em relação a livre circulação de filmes. Sahlins (2007) coloca que a produção é também, e talvez, num



sentido mais amplo do que imaginamos, apropriação simbólica da totalidade da vida. A racionalidade econômica não contradiz o totemismo moderno, as práticas de ritualidade, a construção de socialidades. Pelo contrário, esses operadores simbólicos funcionam os mediadores da troca e do consumo moderno, da utilidade das coisas. 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 conforme 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.

Considerações finais

A elaboração de teorias que tratam das diferenças culturais, das ordens simbólicas e dos movimentos de integração global é tarefa bastante complexa. Afinal, parece estarmos frente a uma “Cultura de culturas”. Por sua vez, importa tratar dos fenômenos culturais como elementos do nosso contexto histórico que possuem função, variação, forma e (anti) estrutura, como partes de um processo cultural significativo. Atento para o nosso fantasioso discurso ocidental e desencantado, construído como se só agíssemos por nossa racionalidade material e técnica conforme nossa capacidade de “escolha racional”.

Se a construção de imaginários, memórias e significados faz sentido, também faz sentido relembrar 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).

Em suma, atividade cineclubista traz consigo uma demanda por novas formas de se relacionar com o filme e de criar outros espaços de sociabilidade. Destarte, os quesitos espaço, tempo e voz são pontos fundamentais no processo de construção de



uma etnografia que procura desvendar como, tanto o ato de ver um filme quanto a prática cineclubista aparecem como táticas caracterizadas por retomadas, interrupções e memórias em constante reelaboração. Além do mais, longe de ignorar “condições objetivas” tais como os processos de poder e controle, o enfoque aqui estabelecido tem a preocupação em documentar que a formação de uma identidade não depende unicamente de uma nostálgica lembrança, mas surge, criativamente a partir de condições políticas e históricas que podem ser tidas como desestabilizadoras do processo.

O movimento cineclubista pode ser pensado como um projeto em que é fundamental a organização de indivíduos em torno de interesses comuns e de renegociação com a realidade, pois, como afirma Velho (1994), os projetos (mesmo que coletivos) estão ligados diretamente à organização social e aos processos de mudança social, por isso, os mais eficazes constituem aqueles que apresentam a capacidade de metamorfose.

A possibilidade de formação de grupos de indivíduos com um projeto social que englobe, sintetize ou incorpore os diferentes projetos individuais, depende de uma percepção e vivência de interesses comuns, que podem ser variados, (...) (Velho, 1994, p. 33)

Sahlins (1997) nos fornece alguns subsídios para se pensar a complexidades das formas e conteúdos culturais inscritos na modernidade e na qual os indivíduos podem construir seus próprios sentidos e contraculturas a partir da elaboração de projetos coletivos. De fato, o movimento cineclubista a partir das relações que o Lanterna foi criando com as instâncias do Estado e com o Conselho Nacional de Cineclubes pressupõe que “é a rede de relações de grupos que conecta as localidades e as instituições nacionais” (Wolf, 2003, p. 75).

Assim, os pressupostos colocados até agora aparecem como caminhos para a produção de “peças” que devem ser pensadas como elementos de um conjunto, isto é, como detalhes recolhidos em campo e que se transformarão em uma síntese plausível das ritualidades, mediações, performances, etc. A experiência etnográfica característica da modernidade global está intimamente ligada a um processo complexo de geração de significados culturais e que representa um jogo do familiar e do estranho, do próximo e do distante.



A etnografia, este “contato operacional com uma subjetividade variante” (GEERTZ, 2001 p. 81) é esse encontro, muitas vezes tenso, entre subjetividades e alteridades, entre ruídos e estranhamentos. Nas palavras de Dawsey (2006),

E, depara-se, talvez, com um dos “segredos do bricoleur: os restos e as sobras de estruturas simbólicas que lhe são mais preciosas permanecem às margens de sua obra, escondidos nas dobras da cultura, em testemunho do inacabamento de suas ‘soluções’, configurando um acervo de coisas boas para fazer pensar”. (DAWSEY, 2006, p. 21)

De fato, ser cineclubista, fazer cineclubismo e ser parte do movimento cineclubista são relevantes enquanto atos performativos perpassados pela utilização de uma linguagem própria que estabelece o contato com os outros e instaura códigos, Memórias, conceitos e sentimentos são recriados numa narrativa para que melhor se possa lembrar uma experiência ou acontecimento, tanto particular quanto coletivo. Enfim, os silêncios, olhares, ruídos são elementos que também fazem parte da performance e do texto de atuação, como uma ação ou gesto que se torna público, como um “manuscrito estranho, desbotado, cheio de eclipses, incoerências, emendas suspeitas (...)” (GEERTZ, 1978, p.20).

Finalmente, a tarefa é fazer com que o texto etnográfico torne compreensivo, mediante as 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, no caso, como a prática cineclubista.

REFERÊNCIAS

BHABHA, H. K. **O local da cultura**. BH: UFMG, 1998.

CANEVACCI, Máximo. **Antropologia do Cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas - estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: EDUSP, 1997. p.283-350: Culturas híbridas, poderes oblíquos.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Drama social: notas sobre um tema de Victor Turner. P. 127-137. In **Cadernos de Campo**, n. 16, dezembro de 2007. PPGAS/USP.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer**. RJ: Vozes, 1994.



DAWSEY, J. C. Turner, Benjamin e Antropologia da Performance: o lugar olhado (e ouvido) das coisas. **Campos**, v. 7, n. 2, 2006, pp. 17-25 (disponível em: <http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/campos/article/view/7322>)

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1978..

_____. **Obras e vidas: o antropólogo como autor**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2002.

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

HANNERZ, Ulf. Locais e cosmopolitas. FEATHERSTONE, Mike (org.) in **Cultura global**. Petrópolis: Vozes, 1990, p. 251-266.

_____. Fluxos, fronteiras, híbridos: palavras-chave da antropologia transnacional. *Revista Mana*. Rio de Janeiro 1997 vol 3 (1) p.7-39.

MARCUS, George. Identidades Passadas, Presentes e Emergentes: Requisitos para etnografias sobre a modernidade no final do século XX ao nível mundial. São Paulo: **Revista de Antropologia da USP**, vol.34, 1991.

_____. *“What Is at Stake – and Is Not – in the Idea and Practice of Multi-sited Ethnography.”* *Canberra Anthropology* 22: 6-14, 1999.]

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **De los medios a las mediaciones**. Barcelona: Gustavo Gili, 1987.

_____. **Ofício do cartógrafo**. São Paulo: Loyola, 2004.

MIRANDA, Luiz Felipe; RAMOS, Fernão (org). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. São Paulo, Senac, 2000.

SAHLINS, Marshall. O “pessimismo ocidental” e a experiência etnográfica: por que a cultura não um “objeto” em via de extinção (parte I). *Mana*, 3 (1), p. 41-73, 1997.

_____. O “pessimismo ocidental” e a experiência etnográfica: por que a cultura não um “objeto” em via de extinção (parte II). *Mana*, 3 (2), p. 103-150, 1997.

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

SEGALEN, Martine. **Ritos e Rituais contemporâneos**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

TURNER, V. W. Dramas sociais e metáforas rituais In **Dramas, Campos e Metáforas. Ação simbólica na sociedade humana**. Niterói: Eduff, 2008, pp. 19-54.

VELHO, G. “O antropólogo pesquisando em sua cidade: sobre conhecimento e heresia”. In VELHO, G. (coord.) **O desafio da cidade. Novas perspectivas da Antropologia Brasileira**. Rio de Janeiro: Campus, 1980.



_____. **Individualismo e Cultura: notas para uma Antropologia da Sociedade Complexa.** 3º ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

WOLF, Eric. **Antropologia e Poder: Contribuições de Eric Wolf.** Editoras UnB, Unicamp e Imprensa Oficial, 2003.