

34º ENCONTRO NACIONAL DA ANPOCS
25 a 29 de outubro de 2010, Caxambu – Minas Gerais
ST10: Economia e políticas do simbólico

Políticas culturais e cineclubismo: concepções e práticas de exibição e difusão
cinematográfica

Francine Nunes da Silva (UFSM)

Introdução

O cinema, ao ser a mescla de arte e tecnologia, não tem qualidades somente intra-estéticas, mas passa por um processo de atribuição de significado cultural. Da mesma forma, é a materialização de uma forma de viver e pensar a diversidade cultural que se desenvolve conforme os jogos e redes de poderes e políticas audiovisuais. Nesse sentido, a prática cineclubista, entendida como um projeto que prevê aumentar o acesso do público ao cinema que não circula em salas comerciais, traz à tona os atuais exercícios de gestão de articulação cultural, de afirmação dos direitos culturais e da elaboração de mecanismos jurídicos e institucionais. Objetiva-se estudar o desenvolvimento dessa agenda política em torno do cinema a partir de um estudo sobre o movimento cineclubista em nível local e global. A metodologia utilizada centra-se numa pesquisa etnográfica que busca compreender os significados das ações dos atores envolvidos no cineclubismo e de uma análise qualitativa dos dados sobre as condições culturais e econômicas dos processos audiovisuais no Brasil e América Latina. A pesquisa procura apresentar alguns resultados preliminares que apontam para uma crescente apropriação do conceito de cultura na produção dos produtos fílmicos, bem como para a criação e articulação dos discursos e políticas públicas audiovisuais.

A retomada do movimento cineclubista no Brasil 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 não existem num sentido naturalista. E menos ainda representam algo homogêneo. A proposta é que a prioridade política do movimento cineclubista – difusão cinematográfica – faz sentido quando em tensão e cruzamento com outros objetivos. Há um 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 e culturais.

Nesse sentido, o trabalho pretende compreender os processos de retomada do cineclubismo e as relações entre economia, política e cultura engendradas nos discursos construídos pelas instâncias cineclubistas (Conselho Nacional de Cineclubes e Federação Internacional de Cineclubes), tendo como referência uma pesquisa etnográfica realizada junto às sessões semanais do Cineclube Lanterna Aurélio, localizado na cidade de

Santa Maria - RS e que mantém suas atividades desde 1978, e de eventos realizados pelo movimento cineclubista, tais como, a Jornada Nacional de Cineclubes e o Encontro Ibero-Americano de Cineclubes.

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 prática cineclubista aparece 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 processos culturais não depende unicamente de uma nostálgica lembrança, mas surge, criativamente a partir de condições políticas e históricas que podem ser tidas como desestabilizadoras dos processos urbanos.

Percursos metodológicos

O presente estudo sobre atividade e movimento cineclubista encontra uma fabulação em termos culturais e de uma ação política específica em torno do cinema. Os olhares sobre o cineclubismo podem apontar para diversas facetas que incluem o público, o filme e os próprios agentes da prática, ainda que todos façam parte de uma experiência simbólica em que uma não existe sem o outro. Por isso, “independente do que mais faz uma etnografia, ela traduz experiência em texto” (Clifford, 1998, p. 87). Mais do que falar em método de trabalho de 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, durante esses quase quatro anos desde a primeira inserção em campo percebi que a comunicação que buscava ter com os cineclubistas só iria realmente ocorrer se de algum modo pudesse me comunicar por meio do cinema e com o filme. Isto é, 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 se presta para a construção de fatos,

memórias, usos. Meu olhar de pesquisadora não poderia estar atento somente ao que o grupo fazia ou dizia, mas ao que se passava na tela grande do auditório. Etnografar me pareceu uma questão de mergulhar no escuro. Muito mais que observação, coleta de dados e interação comunicativa, a investigação antropológica é a junção da descrição com o universo imagético que dá sentido à própria prática cineclubista.

De fato, os temas do mundo atual a serem lidos pela etnografia contemporânea são diversos. Incluem-se as mediações de informações e tecnologias, circuitos, agrupamentos, informações, pessoas e objetos em circulação, em movimento. Traz-se uma gama de novos conteúdos, novas “composições da matéria”, novos prismas. Fischer (2009) questiona se a etnografia se torna 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, a ilusão de que a escrita etnográfica está separada da coleta de dados e da teoria se torna ainda mais presente. A mudança nos métodos formais permeia as diferentes formas de percepção e representações culturais e nesse sentido, nos deparamos 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.

Como então colocar na forma de texto um objeto que em seu próprio nome já diz que é movimento? Afinal, o cineclube enquanto espaço concreto de exibição existe em local determinado, mas o cineclubismo é prática, é discurso, é paixão, é imaginação, é movimento. Permanece a dúvida de como um fenômeno como o cineclubismo pode revelar processos e estruturas duradouras subjacentes a ele. Geertz (1989) 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 – pra governar o comportamento” (1989, p. 32). O comportamento humano consiste nas palavras e ações que dão significado à experiência que nós antropólogos nos esforçamos para transformar em texto. Quando me refiro ao tema da pesquisa de dissertação proponho pensar menos sobre uma simples realidade de prática cultural e mais como uma experiência humana de classificar e dar sentido à uma específica produção artística, à essa ação de utilizar de fontes simbólicas para iluminar suas ações, práticas, gestos, 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 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). 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 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.

A conexão entre a prática e experiência destaca que o espaço do cineclube é a porta de entrada para entender o movimento cineclubista e as dinâmicas políticas que engendram os processos de retomada e afirmação de uma atividade que sempre esteve relacionada ao experiência coletiva urbana de ir ao cinema, de encontro. 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 interpretar sobre os significados que configuram as diferentes formas e planos de existência social em seu interior. (Eckert e Rocha, 2005, p. 8)

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 (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, no caso 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 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, e indicam determinados modos de agir.

O desenvolvimento da etnografia no cineclubes Lanterninha Aurélio em Santa Maria - RS foi essencial, por permitir adentrar nas peculiaridades da prática e nas formas de sociabilidade dos participantes. A escolha dos filmes demonstra as orientações, gostos, hábitos de consumo e 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. Ou seja, o cineclubes, 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 em Bourdieu (1983) 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, 1983, p. 64). Ser parte de um cineclubes pressupõe modos de produção de um *habitus* cineclubista que é inerente a aquisição de conhecimentos, competências e gostos sobre filmes. As reflexões que se seguem no estudo estão norteadas por um contato com atores sociais e suas práticas coletivas, mas igualmente por um encontro com o filme, enquanto o lugar simbólico por onde o cineclubismo se desenrola.

A maneira como se busca conceitos para dar sentido à ordem social traz novidades em termos de retóricas e imaginações. 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. 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. Ou seja, a análise etnográfica se presta também à construção de generalidades e 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 conseqüências das coisas que vivenciamos.

Como encontrar o foco em elementos significativos? Pois, “já que não se pode estudar tudo ao mesmo tempo”, então, como nos aponta Clifford (1998), “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 contato com essas “mentalidades alheias”, de fato, era preciso atravessar um terreno irregular, mas com o devido cuidado de não tropeçar e cair nas fendas. Isto é, 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, motivações e retóricas da ação cineclubista situada bem perto.

Em última instância, lida-se com um conhecimento local sobre o cineclubismo e os usos da etnografia são, como salienta Geertz (2001), “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 suas vidas e além tudo, seja mediante a construção de relatos, imagens, fotografias, descrições, ele facilita “um contato operacional com uma subjetividade variante” (ibidem, 2001, p. 81), ou mesmo torna evidente a imaginação de uma diferença.

Evans-Pritchard (2004) nos fala de um “idioma bovino” em os nativos estão sempre falando sobre gados. Tomo emprestado essa perspectiva para fazer uma analogia estranha, pra não dizer exótica, de que na cultura do cineclubismo, o filme é o gado. Qualquer conversa ou evento acabava em filme. Pois, além das exibições semanais no cineclube, lançamentos e outras situações em que invariavelmente um filme seria apresentado; pude participar de jornadas, reuniões, encontros, oficinas e até aniversários em que as imagens fílmicas tornavam-se presentes. 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 expressam as relações cineclubistas.

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 se perder na

experiência da comunicação, pois supõe levar em conta as situações que “perdem o controle” das informações. Compartilho com a autora que antropologia se faz também concedendo “estatuto epistemológico a essas situações de comunicação involuntária e não intencional” (2005, 160). Diversos filmes assistidos no cineclube me afetaram. A cada mês é proposto um ciclo de filmes com uma temática específica que pode ser indicado pelos próprios integrantes do cineclube, quanto por pessoas e instituições de fora. Lembro do Ciclo Cidade Grande, em setembro de 2009, foi exibido *O Homem Que Virou Suco* (1981), mistura de documentário com ficção, o filme faz parte do imaginário de maioria dos cinéfilos, ainda mais para aqueles envolvidos na prática cineclubista, pois foi realizado por um cineasta, João Batista de Andrade, oriundo do cineclubismo paulista da década de 60. Ao vivenciar a exibição dele, experimentei o encontro desse imaginário, dessa sensibilidade cineclubista frente ao filme, que, além disso, é uma obra bastante estarrecedora. Como coloca Hikiji (2009), “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).

Deleuze (1983) traz a definição bergsoniana de que o afeto “é este conjunto de uma unidade refletora imóvel e de movimentos intensos expressivos...” (1983, p. 114). O autor aponta que o rosto é como essa placa refletora, que nos encara, olha-nos. 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. Digamos que o filme é propriamente o primeiro plano e a própria “rostificação” do desenho do cineclubismo. O ar luminoso passa por sobre as cabeças dos cineclubistas, que são também os espectadores. 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 (2008) 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, p. 2008)

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 a situação concretamente vivida. Nessa perspectiva, busca-se um conhecimento antropológico capaz de analisar as interações sociais, suas simbologias, representações e negociações. Diria que esse “afetar-se” com o campo e principalmente, com o filme é aquilo que possui alguma significação, mas que metodológica escapa à explicação.

Política, cultura e retomada do movimento cineclubista brasileiro

Em dezembro de 2003, durante o 36º *Festival de Cinema de Brasília*, foi realizada a 24ª Jornada Nacional de Cineclubes. Partindo de um projeto governamental de potencialização do audiovisual no Brasil, foi criada uma comissão, com representantes do setor e da sociedade civil, e de nove ministros. Pode-se dizer que esse contexto de intencionalidade política em torno dos assuntos ligados ao cinema favoreceu a criação das condições para empreender uma série de programas e projetos. Essa retomada em 2003 significou uma rearticulação do movimento como um todo, além de uma aproximação entre cineclubistas de diferentes épocas e tradições, da “velha guarda” e da “jovem guarda”. Todavia, sabe-se que esse processo não se deu de forma totalmente tranqüila, visto que as diferenciações em torno da prática cineclubista são bastante acentuadas, aliás, sempre foram. Muitas dúvidas surgiram na época, como qual a quantidade de cineclubes existentes no país, quem poderia ter direito à voto nas reuniões do CNC (Conselho Nacional de Cineclubes), de que forma organizar a relação entre cineclubes e Estado. Enfim, a comissão de Reestruturação tinha como um dos problemas

centrais a busca por formas de reestruturação das diferentes instâncias representativas do movimento.

Temas como direito autoral e direitos do público norteiam as atuais lutas e políticas das quais o cineclubismo tem se engajado. Desse modo, a retomada do movimento cineclubista representou um momento de se repensar a função e a posição do cineclubismo enquanto força criativa e um tanto quanto subversiva, aliada à prática chama atenção para o fato de que os referentes, perspectivas e prioridades políticas 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 entre sentidos culturais. 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” (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.

O cinema comercial, embora trabalhe em um sistema 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 frequentemente 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 distribuidores e sim, o quanto pode se perder economicamente com a sessão gratuita.

Parte do debate está centrado justamente na questão da gratuidade, palavra que não existe no vocabulário das grandes distribuidoras cinematográficas. 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. Um dos pontos é como construir uma política cineclubista baseada nesses termos e numa maioria simbólica, ou mesmo de luta de identificações com sua cultura local, se segundo um levantamento realizado em 2009 pelo IPEA (Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada) de cada 100 municípios brasileiros, 98 não têm salas públicas de cinema, nem centros culturais, e 83 não possuem salas de espetáculos ou teatros.

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 de países emergentes com uma economia que vem se tornando mais estável. 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 hegemônica, na medida em que as formas de discurso produzem os objetos de referência. Uma vez que praticar cineclubismo (por quem é do movimento cineclubista) inclui as distinções simbólicas próprias de um grupo de *status* que possui traços definidos em termos de estilos de vida, privilégios, uso e consumo, práticas de lazer.

Por sua vez, os grupos de status se definem menos por um ter do que por um ser, irreduzível a seu ter, menos pela posse pura e simples de bens que por uma certa maneira de usar estes bens, pois a busca da distinção pode introduzir uma forma inimitável de raridade, (...)
(Bourdieu, 2007, p. 15)

Assim, o cineclubismo segue princípios em que o consumo de filmes se cristaliza em formas específicas de estilo de vida que se manifesta nos modos de ação e

no jogo de trocas simbólicas que inclui comportamentos, regras e discursos. A lógica cineclubista não é somente o seu aspecto simbólico, mas exprime posições sociais, estruturas sociais, e todo um sistema de posições e oposições que desembocam nas relações que introduzem os chamados “desvios diferenciais” (Bourdieu, 2007, p. 18) que exprimem valores e signos de condições ou funções específicas. A divulgação e distinção da prática cineclubista impõe a busca por mudanças nos procedimentos expressivos e a necessidade de renovação em relação a certos temas, por isso, a preocupação de expressar na forma de cartas, estatutos e normativas, uma cartografia das condutas cineclubistas. Uma “estilização” da vida torna evidente, inclusive, intenções individuais num sistema de relações entre posições e condições sociais. Nesse sentido, que as relações simbólicas exprimem relações de forças, quando se pensa na relação movimento cineclubista X cineclubistas, isto é, quando se pensa que a política cineclubista reflete mais a realidade do cineclubismo que os sujeitos que o praticam. Sendo assim,

Concordo que o cientista social, especialmente o antropólogo, diante de algum quadro de conflito, não deve necessariamente ficar neutro. Mas procurar entender os pontos de vista em jogo. O conflito faz parte da vida social, que percebo como um constante e ininterrupto processo de negociação da realidade, com idas e vindas, recuos e avanços, alianças sendo feitas e desfeitas, projetos adaptando-se e alterando-se, com transformações institucionais e individuais. (Velho, 2006, p. 246)

O cineclubismo realizado atualmente no Brasil está intimamente ligado aos debates e polêmicas que envolvem as políticas culturais e suas tensões. Nem sempre temos com clareza como se dão as situações que envolvem uma complexidade de interesses e conflitos, bem como de incentivos financeiros. É relevante trazer algumas das políticas que o movimento cineclubista cria ou é relacionado e estabelecer em que medida uma autonomia se torna possível, se as posições e condições de ação dos sujeitos se organizam segundo as relações econômicas dadas nos termos de uma lógica de incentivos culturais de margens restritas. 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)

O cineclubismo no Brasil apresenta uma tradição de mais de 80 anos e desempenha um importante papel no imaginário dos grupos ligados à atividade. E de fato, uma historiografia incompleta da atividade, coloca o Cineclube Lanterninha Aurélio como um importante lugar de memória do movimento cineclubista. Em termos de cultura material, possui um acervo de filmes, catálogos, cartazes. A definição de cultura como um “fenômeno abrangente que inclui todas as manifestações materiais e imateriais, expressas em crenças, valores, visões de mundo existentes em uma sociedade.” (Velho, 2006, p. 238) corrobora que as manifestações culturais podem ser fundamentais para a constituição de coletivos específicos.

O conceito de carisma se presta para pensar o simbolismo do poder colocado nas relações cineclubistas, conforme a força que seu sentido tem na dinâmica das interações. Ele aparece em campos onde podemos fazer a conexão entre valor simbólico dos indivíduos e os centros ativos de atividades. Isto é, o cineclubismo enquanto política é o ponto onde as idéias e discursos sobre a prática se apresentam como fundamentais. O “carisma cineclubista” pode ser mais evidente em eventos como as Jornadas ou Pré-Jornadas, no entanto, é aspecto permanente do cotidiano de quem lida com o cineclubismo. O aspecto simbólico do poder exercido por uma dada elite cineclubista é sinalizado principalmente por “um conjunto de formas simbólicas que expressam o fato de que ela realmente governa” (Geertz, 2009, p. 187). A percepção que temos, é que, as expressões da vida social, banais ou extraordinárias, ainda exigem estruturas de poder que lhes dão vida,

É por esse motivo, que mesmo que o tipo de figura carismática que nos interessa seja periférico, efêmero, ou sem base sólida – o mais extremado dos profetas, ou o mais radical dos revolucionários – devemos examinar o centro e os símbolos e concepções que nele existem, pra que possamos entendê-los e saber exatamente o que eles significam. (Geertz, 2009, p. 2150)

Uma ordem de premissas ideológicas, ficções e expressões carismáticas dão vida ao cineclubismo, organizam o universo de significados. Horizontes imaginários, imagens, filmes, conversas no escuro constroem e desconstroem o empreendimento de

tentar entender que afinal é o cineclubismo. Mas a tarefa “é também dar atenção a assuntos tão complexos como a representação da autoridade, a demarcação de limites, a retórica da persuasão, a expressão de compromissos, e o registro da discordância” (Geertz, 2009, p. 229).

Hoje existe uma maior consciência da preservação e acesso aos bens culturais, sobretudo em setores mais instruídos, intelectualizados, de nível universitário e de classes médias. Entretanto, ao contrário das cinematecas, que tem por função a preservação da produção audiovisual brasileira e restauração de acervos, os cineclubes objetivam como luta a questão do acesso, difusão e exibição de filmes. Eles têm seus representantes no Congresso Nacional e possuem uma relativa capacidade de pressionar o poder público, que por sua vez, está dentro de em um jogo de interesses, em seus diversos planos, entre atender as expectativas de alguns setores cinematográficos, como os cineclubistas e acatar os interesses de empresas e indivíduos que colocam o mercado como referência principal, relacionado à propriedade intelectual e direito de autor.

Desde 2003, a partir de uma rearticulação do movimento cineclubista e conseqüentemente do CNC, tem-se tentado uma aproximação com a Ancine (Agência Nacional de Cinema). Em 2007 é publicada a Instrução normativa nº 63 que “define cineclubes, estabelece normas para o seu registro facultativo e dá outras providências.” Foi considerado um importante passo para o reconhecimento, regulamentação e conceituação do movimento cineclubista brasileiro como parte no processo retomada do cinema brasileiro. Nele consta que os cineclubes visam “a promoção da cultura audiovisual brasileira e da diversidade cultural, através da exibição de obras audiovisuais, conferências, cursos e atividades correlatas.” A “diversidade cultural” tem sido comumente concebida como um discurso global de uma economia simbólica mundial que congrega elites profissionais e políticas em torno de discursos sobre universalidade e símbolos de identidade cultural. Hoje, pode-se dizer que não há nenhuma política cultural no país que não traga esse discurso. Nesse sentido, o cineclubismo faz parte de um processo em que a luta por reconhecimento da diversidade cultural se torna uma bandeira cada vez mais presente em diferentes movimentos culturais. Conforme Ribeiro:

O atual reconhecimento da importância da diversidade como um valor central é resultado da progressiva tomada de consciência em relação à globalização e da crescente atenção dada à natureza interconectada das

questões culturais, políticas, econômicas e sociais em um mundo encolhido. O desenvolvimento desta atenção está intimamente relacionado ao aumento da complexidade dos fluxos de pessoas, bens, capital e informação. (Ribeiro, 2008, p. 201)

O cineclubismo enquanto prática cultural e consumo de filmes num contexto e discursos que se ocupam de repensar a crescente disseminação e controle da circulação de imagens. E, se por um lado, observa-se a modernidade a partir de um painel sócio-histórico em que se criavam as condições que antecederam o surgimento do cinema, por outro, o movimento imaginário das versões cinematográficas ampliou positiva e negativamente as percepções e representações sobre o outro, sobre o dualismo centro/periferia. O atual movimento cineclubista e sua prática, 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.

O cinema, ao ser um produto valorativo em termos econômicos e simbólicos é palco de memórias, reflexidades, papéis sociais, identidades, poderes. Desde sua produção até a sala escura da exibição, o filme se presta à análise etnográfica, pois se inclui mediações de informações e conhecimentos que comunicam algo a alguém. Importa os movimentos e o lugar que o cinema ocupa na vida das pessoas, enquanto uma questão de política e poética de representação. Afinal, o poder da mídia na sua tecnologia e indústria cultural retrabalhadas com as lógicas culturais locais. Além do mais, o cineclube, ao ser um espaço de interação e sociabilidade mais visível que nas salas comerciais, presta-se ao estudo antropológico também de questões de gosto, capital cultural, estilo de vida. Há um movimento e um lugar que o cinema ocupa na vida das pessoas, enquanto uma questão de política e poética de representação. O poder da mídia em termos de sua tecnologia e acesso a uma indústria cultural são retrabalhadas com as lógicas culturais locais. Ao mesmo tempo, o cinema ao ser um entretenimento popular não requer que as pessoas sejam alfabetizadas, por isso “é capaz de desempenhar um papel mais assertivo ao encorajar identidades comunitárias” (Stam; Shohat, p. 147, 2006).

A cultura do cineclubismo pressupõe 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 por meio

de ferramentas da internet. Assim, o cineclubes pode ser entendido bem mais partindo do 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 em termos cultural e politicamente.

Desse modo, existe a constituição de um movimento de micro-poderes no movimento cineclubista se dá pelo sistema de lógicas e procedimentos expressivos em forma de rede em espaços virtuais. Como salienta Ribeiro:

A cultura da rede, com seus códigos, protocolos e emergentes estilos literários, supõe a existência de uma linguagem e de acesso a ela, isto é, de um "competência linguística", algo que, como notou Bourdieu (1983: 161 e seguintes), não pode ser separado de análises de poder. Quem fala, para quem, através de que meio e em que circunstâncias construídas, são elementos vitais de qualquer processo comunicativo. (Ribeiro, 1995, p. 4)

Em um sentido específico, a experiência de ser cineclubista, aliada a uma socialidade mais ampla se dá por laços que buscam aglutinar identidades coletivas e estilos de vida urbanos. O movimento cineclubista pode ser entendido como um agrupamento decorrente de exclusões, sentimentos providos de gostos e repertórios estéticos diversos. Por outro lado, a mediação institucionalidade se torna o alvo para a luta cineclubista, visto que essa instância se presta duas ordens (estatal e do mercado) que controlam e regulam o acesso aos bens culturais e as políticas audiovisuais. Como argumenta Inglehart (1997), o desenvolvimento econômico, a mudança cultural e a mudança política andam juntas e, isto implica que algumas trajetórias de mudanças sócio-econômicas são mais prováveis do que outras - e, conseqüentemente, que certas mudanças são previsíveis. As mudanças nas visões de mundo parecem refletir nas

transformações no ambiente econômico e político com uma autonomia considerável e dinâmica própria.

Considerações finais

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. Segundo Sahlins:

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).

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 (num sentido amplo) é também a apropriação simbólica da totalidade da vida. A racionalidade econômica não contradiz o totemismo moderno, as práticas de ritualidade nem 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.

A massificação da cultura se processa pela potencialidade da democratização da cultura. No cinema, isso é evidente. O cineclubismo apresenta esse caráter democrático enquanto uma prática que por lado, alimenta a criatividade e a liberdade, e por outro, estimula a autonomia concebendo uma responsabilidade política e simbólica pela atividade. Conforme Ortner (2007):

cultura que não reside em grupos particulares, mas que tem uma natureza pública com a qual os diferentes grupos articulam-se de modos diversos. Ou seja, em que há uma relação mais frouxa entre cultura pública e, digamos, o modo mais cotidiano com o qual as pessoas vêem o mundo. Com estas duas abordagens, é possível escapar ao essencialismo e acolher uma relação mais negociada entre pessoas, grupos, setores de grupos, formações culturais. Então, penso que pôr a cultura em questão implica tanto um olhar mais crítico sobre o conceito, como aceitar uma relação mais frouxa entre a cultura e a vida das pessoas. (Ortner, 2007, p. 572)

O nascimento do cinema visto como o progresso técnico-cultural “pérola” do mundo urbano-industrial, como domínio da técnica e da natureza, como senso eufórico de hegemonia cultural faz parte de um projeto de construção de um sujeito individualista. O cinema opera com mediações para a construção de discursos e posicionamentos, ao que o espectador é informado pela estrutura narrativa, convenções de gênero e estilo cinematográfico que representam perspectivas éticas, estéticas e culturais a fim de transmitir mensagens. Assim,

Os meios de comunicação têm um papel na formação na era pós-moderna. Ao entrar em contato com indivíduos nunca vistos, os consumidores dos meios de comunicação eletrônicos podem ser afetados por tradições com as quais não possuíam qualquer ligação anterior. Desse modo, tais meios podem mostrar outras culturas como normais ou exóticas, e podem até mesmo forjar comunidades e identidades alternativas. Embora o cinema possa contribuir para a composição de um imaginário imperialista, como vimos antes, não há nada de inerente celulóide ou no equipamento que o torne necessariamente regressivo. Os fortes “efeitos de subjetividade” produzidos pela narrativa cinematográfica não são automáticos ou irresistíveis, nem podem ser separados do desejo, experiência e conhecimento de espectadores situados historicamente, constituídos fora do texto por estruturas de poder como nação, raça, classe, gênero e sexualidade. (Shohat; Stam, p. 453, 2006)

Por isso, que uma discussão sobre que tipo de cinema as pessoas estão tendo acesso é tão central para uma maior proliferação de diferenças de narrativas como formas políticas e estéticas de construção do coletivo. Afinal, os meios de comunicação têm cada vez mais um papel na formação de identidades nacionais na era pós-moderna e pós-tradicional (vide Shohat; Stam, 2006). Enfim, o cineclubismo mais que uma prática ou movimento cultural, significa uma “resposta para as complacências estéreis do monoculturalismo, parte de uma reescritura indispensável das políticas globais de cultura” (Shohat; Stam, p. 475, 2006).

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 instauram códigos,

memórias, conceitos e sentimentos são recriados numa narrativa para que melhor se possa lembrar uma experiência ou acontecimento, tanto particular quando coletivo. Enfim, os silêncios, olhares, ruídos são elementos que também fazem parte do desempenho 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). Sendo assim, pensar sobre economia e políticas do simbólico significa atentar que,

(...) qualquer discussão da cultura da mídia deve levar em conta a força e a legitimidade de estratégias de resistência muitas vezes pontuais, motivadas por conflitos cuja natureza depende de cada contexto específico, mas que não excluem conexões com experiências vividas nos mais diversos pontos do planeta. (Shohat; Stam, p.12, 2006).

Finalmente, a tarefa é fazer com que o texto antropológico 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, além de ter presente a perspectiva de que “é a rede de relações de grupos que conecta as localidades e as instituições nacionais” (Wolf, 2003, p. 75).

A atividade cineclubista pode ser entendida como uma tática, segundo a noção de De Certeau (1994), ou seja, o cineclubismo se distingue, por exemplo, de práticas associadas ao sistema de indústria das salas comerciais, por ser uma maneira de exibir e consumir filmes que instaura inventividades próprias. Afinal, dentro de um sistema de economia simbólica, torna-se central o reconhecimento e a “força ilocucionária de alguns discursos” (Ribeiro, 2008) que são relevantes para a discussão sobre economia e política do simbólico. Enfim, não só adentro a sala escura da exibição cinematográfica, mas também os bastidores (não menos escuros) da prática de determinado grupo de cineclubistas e como estes, como num campo (vide Bourdieu, 1983), disputam representações, lugares, reconhecimentos, entre outros bens simbólicos, políticos e de natureza diversa.

Referências bibliográficas

- BHABHA, H. K. **O local da cultura**. BH: UFMG, 1998.
- BOURDIEU, Pierre **A Economia das Trocas Simbólicas**. Ed. Perspectiva, São Paulo, 2007.
- CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX**. 2º ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.
- CERTEAU, M. A invenção do cotidiano, 1. **Artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, **1994**.
- DELEUZE, Gilles. *A Imagem Movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- DOUGLAS, Mary; ISHERWOOD, Baron. *O mundo dos bens: para uma antropologia do consumo*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.
- E. E. *Evans-Pritchard* . *Bruxaria, oráculos e magia entre os Azande*. Editora: Jorge Zahar Editor, 2004.
- FISCHER, Michael. *Etnografia renovável: seixos etnográficos & labirintos no caminho da teoria*. In: *Revista Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 15, n. 32, jul./dez. de 2009.
- FAVRET-SAADA, *Jeanne*. *Ser afetado. Cadernos de Campo, São Paulo, ano 14, n. 13, 155-161*, 2005.
- GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.
- _____. **O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa**. Petrópolis: Vozes, 1997.
- _____. **Nova luz sobre a antropologia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- _____. **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.
- HIKIJ, Rose Satiko Gitirana. *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 (v. 1)

- INGLEHART, R. *Modernization and Postmodernization: Cultural, Economic and Political Change in 43 Societies*. Princeton: Princeton University Press, 1997.
- IPEA (Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada). Levantamento do número de cinemas, teatros e bibliotecas. 2009. Disponível em: <http://www.ipea.gov.br/default.jsp>
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Ofício do cartógrafo**. São Paulo: Loyola, 2004.
- NOVAES, Sylvia Caiuby. . Imagem *Magia*, Imaginação - Desafios ao Texto Antropológico. *Mana* (Rio de Janeiro) , v. 14, p. 455-475, 2008
- ORTIZ, Renato. (org). **Pierre Bourdieu. Coleção Grandes Cientistas Sociais**. São Paulo: Ática, 1983.
- ORTNER, Sherry. “Subjetividade e crítica cultural”. *Horizontes Antropológicos*, jul./dez. 2007, vol.13, no.28, p.375-405.
- _____. “A Máquina de Cultura: de Geertz a Hollywood”. *Mana*, Out 2007, vol.13, no.2, p.565-578.
- _____. “Poder e Projetos: reflexões sobre a agência”. In: GROSSI, Miriam Pillar, ECKERT, Cornelia e FRY, Peter (Orgs). *Conferências e Diálogos: saberes e práticas antropológicas*. Blumenau, Nova Letra, 2007, p. 45-80.
- RIBEIRO, Gustavo Lins. Diversidade Cultural enquanto Discurso Global. *Revista Desigualdade e Diversidade, Revista do Departamento de Sociologia e Política da PUC-Rio*, Rio de Janeiro, 2008.pp.199-233.
- _____. Internet e a Comunidade Transnacional Imaginada-Virtual. Ribeiro, Gustavo Lins.1995. "Internet e a Emergência da Comunidade Imaginada Transnacional". Brasília: Departamento de Antropologia, UnB, (Série Antropologia n.198).
- _____. A Condição da Transnacionalidade. 1997. Republicado em *Revista Brasiliense de Políticas Comparadas*, Vol. III n. 1, pp. 117-146, 1999.
- 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.
- SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- VELHO, Gilberto. **Individualismo e Cultura: notas para uma Antropologia da Sociedade Complexa**. 3º ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

_____. **Patrimônio, negociação e conflito.** Mana [online]. 2006, vol.12, n.1, pp. 237-248.

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