




## ANTROPOLOGIA E CINEMA: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS-METODOLÓGICAS<sup>1</sup>

## ANTHROPOLOGY AND CINEMA: SOME THEORETICAL-METHODOLOGICAL CONSIDERATIONS

## ANTROPOLOGIA Y CINE: ALGUNAS CONSIDERACIONES TEÓRICAS-METODOLÓGICAS

Carlos Reyna<sup>2</sup>

 10.21665/2318-3888.v7n13p10-29

### RESUMO

A obra cinematográfica, em si mesma, se manifesta sempre como uma estrutura de símbolos que se propõe e se oferece à observação, ao consumo e à análise como projeção de uma representação cultural análoga, pela sua natureza e significação, aos mitos, aos ritos e às cerimônias que constituem o terreno tradicional da etnologia. Por isso a necessidade de entender o filme como objeto, não só na construção estética, mas, sobretudo, em seu discurso fílmico, se apropriando do seu discurso social e simbólico do objeto/fenômeno representado. Dado que a antropologia conta entre os caracteres que a definem como disciplina, o de estar cientificamente habilitada a fazer análises qualitativas das sociedades, não é necessário insistir sobre o papel do cinema no cerne de seu interesse. Como o cinema funciona tanto como meio de representação da realidade quanto referência cultural? Quais foram as primeiras experiências? Quais representações veicula o discurso fílmico? Quais explorações heurísticas nos permitem tratar o cinema como um poderoso agente e objeto de estudo na antropologia? Baseados em nossas experiências e etnografias fílmicas, este artigo tentará explicitar essas inquietações e apresentará algumas considerações epistemológicas e metodológicas da utilização das narrativas cinematográficas na pesquisa antropológica.

**Palavras-chave:** Antropologia do Cinema. Etnografia Fílmica. Epistemologia. Metodologia.

---

<sup>1</sup> Este artigo é a ampliação e atualização da versão inicial publicada com o título “Antropologia do Cinema: as narrativas cinematográficas na pesquisa antropológica”, na Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal de Juiz de Fora, v. 12 n. 2 Julho, 2017, pp. 37-52.

<sup>2</sup> Prof. do Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais e do departamento de Cinema do IAD. Coordenador do Laboratório de Antropologia Visual e Documentário (LAVIDOC) da Universidade Federal de Juiz de Fora. E-mail: carlos.reyna@ufjf.edu.br.

## ABSTRACT

The cinematographic work itself is manifested as a symbols structure proposed and offered to observation, consumption and analysis as a projection of an analogous representation and, by its nature and significance, to the myths, rites and the ceremonies that were always ethnology traditional territories. Not only in its aesthetic construction, but fundamentally in its film discourse, when it appropriates the social and symbolic discourse of the object/phenomenon represented. Since anthropology has among the characteristics that define it as a discipline, that one of being scientifically qualified to do qualitative analyses of societies, it is not necessary to insist on the role of cinema as the object of its interest. How does the cinema work when concerning representation of reality and cultural reference? What were the first experiences? What are the representations that convey his filmic discourse? What heuristic explorations allow us to treat cinema as a powerful agent and object of anthropology studies? Supported by cinematic experiences and ethnography, this article will try to answer the questions above and I will raises on epistemological and methodological considerations on the use of cinematographic narratives in anthropological research.

**Keywords:** Anthropology of Cinema. Ethnography Filmic. Epistemology. Methodology.

## RESUMEN

Por si misma, la obra cinematográfica se manifiesta como una estructura de símbolos que se propone y se ofrece a la observación, al consumo y al análisis como proyección de una representación análoga y, por su naturaleza y significación, a los mitos, a los ritos y a las ceremonias que siempre fueron territorios tradicionales de la etnología. No solamente en su construcción estética, pero, fundamentalmente, en su discurso fílmico, cuando se apropia del discurso social y simbólico del objeto/fenómeno representado. Ya que la antropología cuenta entre los características que la definen como disciplina, el de estar científicamente habilitada de hacer análisis cualitativas de las sociedades, no es necesario insistir sobre el papel del cine como objeto de su interés. ¿Cómo funciona el cine cuando hablamos de representación de la realidad y de referencia cultural? ¿Cuáles fueron las primeras experiencias? ¿Cuáles son las representaciones que vehicula su discurso fílmico? ¿Qué exploraciones heurísticas permiten tratar al cine como un poderoso agente y objeto de estudios en la antropología? Apoyado en experiencias y etnografías fílmicas, este artículo intentará responder las preguntas, arriba mencionadas, y levantaré algunas consideraciones epistemológicas y metodológicas sobre el uso de las narrativas cinematográficas en la investigación antropológica.

**Palabras clave:** Antropología del Cine. Etnografía Fílmica. Epistemología. Metodología.

## Introdução

A antropologia e o cinema têm um longo percurso de afinidades e interesses desde seu primeiro encontro. Ambos se desenvolveram no final do século XIX nas viagens aos horizontes mais distantes, em um tempo que a América e Europa buscavam mercados propícios às exigências de seu expansionismo econômico e colonialista. Desde então, o diálogo entre antropólogos e produtores de imagens (fotógrafos e cineastas) foi estimulado pelo surgimento de novas tendências, pela problematização e debates de novas categorias, as quais, em certa medida, redefinem a pesquisa etnográfica. Concomitante a isso, os avanços de novas tecnologias da imagem permitem tanto ao filme quanto à fotografia irem além da simples utilização das imagens animadas e fixas como instrumento de registro na pesquisa. Isto é, às experiências de produzir filmes como resultados de pesquisas; registrar informações e observações através da imagem visual; realizar filmes a partir de pesquisas antropológicas e/ou os próprios nativos, até então objeto dos filmes etnográficos, passam a ser autores de seus registros fílmicos (antropologia reversa), hoje, soma-se, as pesquisas antropológicas a partir de filmes.

Esta última experiência, o filme como *objeto* de pesquisa antropológica ou *antropologia do cinema*<sup>3</sup>, favorece o encontro de antropólogos, sociólogos, historiadores e cineastas interessados em filmes que adotem como tema aspectos ligados a seu próprio domínio. A intenção deste artigo está intimamente ligada ao momento efervescência que esta subárea das ciências sociais vem atravessando, mas ao mesmo tempo, também está ligada, a certa escassez de bibliografia brasileira sobre o tema e, procura ampliar o debate para um número maior de estudantes e pesquisadores interessados possam ter acesso a um momento generoso de trocas e reflexões.

### 1. Primeiras experiências: Os Estudos de Culturas à Distância

A antropologia tem uma longa experiência sobre o estúdio de culturas à distância. Grosso modo, se inicia no século XIX com antropólogos que consideravam o estúdio do Outro “o selvagem” a partir de uma distância segura. Estes “especialistas” conhecidos como antropólogos de gabinete, valiam-se das narrativas de viajantes e missionários, de relatórios de oficiais e administradores coloniais, de memórias de exploradores e navegantes para entender no que em seu tempo se denominavam de culturas “exóticas” às culturas não ocidentais. A averiguação *in situ* dos

---

<sup>3</sup> O termo Antropologia do Cinema nasce com o trabalho do prof. Massimo Canevacci, um dos antropólogos contemporâneos que mais que escreveu sobre cinema e meios de comunicação. Ele é autor de *Antropologia do Cinema* (1982). Nessa obra, Canevacci nos diz os motivos da compreensão, dentro do plano antropológico, que o cinema tem necessidade: “de reflexões globais e radicais para responder às perguntas sobre sua relação entre máquina-cinema e as modificadas categorias centrais da humanidade: o tempo, o espaço, o rito, a vida, (...), o trabalho, o corpo, a morte, as classes sociais (p. 29).

comportamentos nativos ainda se mostrava breve e superficial em relação ao peso que essas fontes de natureza secundária exerciam. Uma lacuna ainda permanecia em aberto no tocante aos fatos corriqueiros da vida social incapazes de serem acessados por outros caminhos que não seja da observação direta da realidade. A passagem da antropologia de quatro paredes à pesquisa no local/no campo foi realizada graças a Bronislaw Malinowski que converterá o extenso trabalho de campo etnográfico na estratégia de pesquisa definitiva da antropologia enquanto disciplina.

Na busca de encontrar a gênese ou certidão de nascimento entre aquilo que hoje está se chamando de antropologia do cinema<sup>4</sup> me leva estudar as páginas de pesquisadoras associadas com a antropologia cultural. Na vanguarda temos Ruth Benedict discípula de Franz Boas considerado fundador da antropologia norte-americana. Em 1944, no apogeu da guerra entre o Japão e os Estados Unidos, a “Office(s) of War Information y of Strategic Studies” solicita à Ruth Benedict elaborar um estúdio sobre a cultura japonesa com o intuito de melhor compreender o inimigo. Esse pedido foi motivo para a antropóloga aplicar seus *Patterns of Culture*<sup>5</sup> (1934, 2013), seus modelos ou padrões culturais, e tentar desvendar esse “enigmático” país ao ocidente. No entanto, pelas próprias circunstâncias e limitações da guerra, o trabalho de campo ficou restrito ao estúdio da produção literária, jornais, dados econômicos e sobretudo, *filmes*:

(...) filmes que haviam sido escritos e produzidos no Japão — filmes de propaganda, filmes históricos e filmes sobre a vida contemporânea em Tóquio e nas aldeias. Comentamos posteriormente com japoneses que haviam visto alguns desses filmes no Japão e que, pelo menos, viam o herói, a heroína e o vilão como os japoneses o viam e não como eu os via. Quando eu me desorientava, era claro que o mesmo não acontecia com eles (BENEDICT, 1972, p. 14-15).

Os filmes, na citação acima, são referência da cultura japonesa. O método utilizado é muito claro: no visionamento em diferido sobre a imagem fílmica, a antropóloga de maneira compartilhada com seus informantes de descendência japonesa, levantava questões culturais da cultura japonesa. Do resultado desse estúdio “de longe” foi

---

<sup>4</sup> Um artigo muito interessante e pouco divulgado a respeito do percurso que revela a existência de uma pequena história da antropologia do cinema foi publicado pela antropóloga Rose Satiko Gitirana Híkiji. Antropólogos vão ao cinema - observações sobre a constituição do filme como campo. Cadernos de Campo (São Paulo, 1991), São Paulo, v. 7, n. 7, p. 91-113, mar. 1998. ISSN 2316-9133. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/52606/56520>>. Acesso em: 02 mai. 2019. doi:<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-9133.v7i7p91-113>.

<sup>5</sup> A proposta central da obra Padrões de Cultura sustenta a necessidade de partir de um conjunto de traços psicológicos chaves (estilos) ou conceitos podemos descrever e interpretar a cultura de uma sociedade. A autora segue as ideias de Nietzsche e propõe um modelo geral de dois tipos de seres humanos cujos traços psicológicos constituem dois tipos de cultura: os “apolíneos” Pueblo ou os “dionisíacos” Índios das Planícies. Ver Ruth Benedict. Padrões de cultura. Lisboa: Ed. Livros do Brasil, p. 13-32, 2000.

publicado em 1946 o livro “O Crisântemo e a Espada”<sup>6</sup> e se converteria em referência sobre a cultura japonesa tanto nos estudos antropológicos quanto históricos.

Após essa pesquisa fundadora, a Segunda Guerra Mundial interrompe a pesquisa etnográfica de muitos antropólogos ao converter amplas regiões do mundo inacessíveis para a pesquisa de campo. Nos Estados Unidos e na Inglaterra, muitos antropólogos oferecem seus serviços às forças aliadas na luta contra Alemanha, Japão e Itália. Ressurge então os estudos de culturas “de longe”, desta vez com melhores métodos de pesquisa, maiores conhecimentos etnográficos e mais experiência empírica daquela antropologia de gabinete do século XIX.

O Outro, nesse caso, não era mais ou “selvagem” ou o “exótico” e sim o “inimigo”, com tradições culturais diferentes, o governo dos EUA orientou os antropólogos para a introspecção. O antropólogo, impedido de cumprir a tradicional rotina do longo período de observação participante no campo, devia agora entrevistar imigrantes, analisar produtos artísticos como romances e *filmes* elaborados em outros países, ou examinar materiais veiculados nos meios de comunicação, com a intenção de aceder a esses universos culturais sempre acompanhados pelo adjetivo nacional. As fronteiras entre países foram traduzidas em termos culturais e as fronteiras culturais definidas em termos nacionais, delineando, assim, os limites das novas unidades de análise.

O resultado foi um esforço de pesquisa que continuaria por muito tempo depois da guerra. Estou me referindo à obra da pesquisadora Margaret Mead<sup>7</sup> “The Study of Culture at a Distance”<sup>8</sup> que escreveu em parceria com a antropóloga da área de estudos interculturais Rhoda Métraux em 1953. Este “manual” reúne uma série de artigos de pesquisadores que trabalhavam nos quadros do projeto Research in Contemporary Cultures, conduzido por Ruth Benedict na Universidade de Columbia a partir de 1947. O livro é, na verdade, “uma versão muito condensada de um esboço preliminar apresentado ao Office of Naval Research no outono de 1951” (MEAD & MÉTRAUX, 1953). Entre os trabalhos reunidos na obra, há pesquisas que têm como material empírico as mais variadas formas de produção cultural; não se trata apenas do uso de testes projetivos (amplamente utilizados por alguns antropólogos desde os anos trinta), mas, reiteramos, de obras literárias e autobiografias, contos populares, rituais e festas

---

<sup>6</sup> A tese do livro O Crisântemo e a Espada (1972), publicada originalmente em 1946, é bem conhecida. A antropóloga baseou sua interpretação antropológica em um tripé crucial e desconhecido até então da cultura japonesa: a visão hierárquica de todos os aspectos da vida; a chamada “cultura da vergonha” (diferente da “cultura da culpa” ocidental) e; o ubíquo peso da honra no cotidiano. BENEDICT, Ruth. O crisântemo e a espada. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1972 [1946].

<sup>7</sup> Margaret Mead é reconhecida, entre outros aportes, pelas suas contribuições na área de antropologia cultural; pela capacidade de abrir e promover pesquisas em diferentes campos, bem como a sua capacidade de criar, transformar e desafiar ideias, preconceitos e pensamentos de seu tempo.

<sup>8</sup> Embora a pesquisa tenha ocorrido sob o patrocínio nominal de Ruth Benedict, Margaret Mead foi quem organizou todo o projeto.

nacionais, cartas de imigrantes, *filmes*, manuais escolares e de ensino de estratégias do jogo de xadrez.

Um texto escrito por Margaret Mead em 1953 resume notavelmente os pontos mais significativos dos estudos antropológicos sobre caráter nacional:

Os estudos de caráter nacional são um recente desenvolvimento na pesquisa antropológica sobre os problemas de cultura e personalidade. Eles tomam tanto sua forma quanto seus métodos das exigências da situação política mundial após 1939. Ainda que os estudos de caráter nacional utilizem as premissas e os métodos do campo da cultura e personalidade, historicamente apresentaram dois traços distintivos: seleciona-se para estudo a cultura de um grupo de pessoas com uma tradição social compartilhada porque são os cidadãos ou membros — *nationals* — de um Estado político soberano, sendo que a sociedade pode ser tão inacessível à observação direta no campo que métodos de pesquisa menos diretos têm que ser utilizados. Estes estudos contemporâneos de caráter nacional e de cultura à distância assemelham-se a tentativas de reconstruir o caráter cultural de sociedades do passado (...) onde o estudo de documentos e monumentos teve que ser substituído pelo estudo direto de indivíduos interagindo em situações sociais observáveis. Entretanto, eles diferem da reconstrução histórica na medida em que, sejam eles feitos à distância ou através de trabalho de campo na nação considerada, estão primordialmente baseados em entrevistas e observação de seres humanos vivos (MEAD, 1953, p. 396).

Algumas considerações podemos tirar dessa citação. A primeira, já sabida, sustenta explicitamente ter sido a situação de guerra o que teria provocado, ou, ao menos, favorecido, as diferentes formulações sobre o conceito de caráter nacional. Segunda, determina as “nações” como unidades de análise dessas investigações. Por último, sobre o pano de fundo das duas primeiras, surgia a imposição de uma “adaptação” metodológica: os “estudos de cultura à distância”.

No entanto, o “manual” para estudar “culturas à distância”, Margaret Mead, além de apresentar os primeiros pressupostos metodológicos que descrevem métodos de pesquisas interdisciplinares e, de meu ponto de vista, uma proposta subliminar para os antropólogos colocar o filme no centro de suas atenções e pesquisas, nos diz, paradoxalmente que, os “estudos de cultura à distância” não necessariamente têm relação privilegiada com a distância, vejamos no capítulo 1:

Ao fazê-lo, presume-se que o Manual não é para uso em *isolamento*, mas é bastante complementar para um aprendizado de treinamento para estudantes que trabalham juntos ou sob supervisão. A partir dele, o aluno deve ser capaz de aprender, não exatamente como realizar um conjunto de entrevistas, mas quais entrevistas desse tipo são semelhantes e quais entrevistas podem produzir resultados frutíferos (...) O material sugere *como analisar filmes*, mas não os passos particulares ou temas específicos a pesquisar e sim a literatura que pode estar relacionada a outros tipos de material. Isto pode ser sugestivo e estimulante para o aluno construir ... um modelo de adaptação flexível para o caráter único de cada corpo de material cultural (MEAD, 1953, p. 6, grifo nosso).

Ainda Margaret Mead concebe o “estudo das culturas à distância”, envolvendo quatro estágios:

1. Um estágio exploratório em que as hipóteses são desenvolvidas; 2. Um estágio confirmatório em que as hipóteses são testadas; 3. Um estágio de quantificação onde os métodos de amostragem são utilizados para estabelecer “relações proporcionais” dentro de materiais culturais ou entre membros ou grupos em uma sociedade; 4. Um estágio de verificação experimental em que as experiências são confrontadas com as hipóteses e as relações proporcionais podem ser quantificadas (Ibid., p. 7).

No entanto, tudo indica que a obra está mais interessada com o primeiro estágio desses procedimentos, o desenvolvimento das hipóteses:

Neste primeiro estágio exploratório, o tipo de material utilizado é muito menos importante do que a simpatia entre o pesquisador e o tipo de material. A atenção também deve estar focada ao uso específico que um pesquisador de uma determinada predisposição, hábito de trabalho e base disciplinar fará dos informantes, da análise de filme ou qualquer outro material (Ibid., p. 7).

Sobre o mencionado cabe a seguinte reflexão heurística: é interessante observar que as técnicas e os alinhamentos interpretativos das citações precedentes são exatamente aquelas utilizadas na antropologia contemporânea quando esta investiga as sociedades “nacionais” (“modernas” ou “complexas”), especialmente, quando o antropólogo faz parte da sociedade que está investigando. Portanto, a não utilização das técnicas de observação participante parece estar muito mais ligada a propriedades do objeto isolado como unidade de análise — ou às relações entre este objeto e o investigador, que se caracterizam exatamente por sua proximidade — do que a uma suposta impossibilidade de ter acesso direto a ele. Isto é, não foi preciso, esperar que “cultura e personalidade” se convertesse em “caráter nacional” para que a sociedade à qual pertence o antropólogo viesse a se tornar seu grande foco de interesse. Tanto os trabalhos de Mead e Bateson sobre Bali quanto os “padrões de cultura” isolados por Benedict, atestam que o modelo do caráter nacional não exige nações, como não exige distância, para ser aplicado. Sobre o emprego de técnicas especiais de pesquisa ou os “estudos de cultura à distância”, Neiburg & Goldman nos confirmam isso:

Na verdade, a proposta dos “estudos de cultura à distância” como método privilegiado para o trabalho antropológico com as “nações” encerra um paradoxo, na medida em que os antropólogos são, sempre, membros de estados nacionais, portanto, muito mais “próximos” desse objeto do que daquele sobre o qual a antropologia tradicionalmente trabalhara (2002, p. 66-67).

Pelo exposto, os “estudos culturais à distância” que bem poderíamos chamá-lo por um termo mais geral de “estudos de caráter cultural” ou “estudos contemporâneos de cultura”, não tem “relação privilegiada” com a distância e sob os procedimentos interpretativos do Geertz - que veremos mais adiante -, podem ser conduzidos em qualquer tipo de sociedade ou cultura.

## 2. O cinema e o “realismo”

Para o âmbito das análises fílmicas nos interessa aqui saber como o cinema funciona tanto como meio de representação da realidade quanto referência cultural? Ambas não são excludentes, pelo contrário, para fundar algumas bases de uma proposta epistemológica que assuma o cinema como fonte de conhecimento ou objeto de pesquisa, são necessários algumas interações e diálogos com a antropologia e a sociologia e, sobretudo, com a própria linguagem cinematográfica entre outras disciplinas.

A reflexão de como opera a relação filme-espectador a questão do “realismo” no cinema está vinculada à natureza única da imagem. Isto é, a sua capacidade de reproduzir tecnologicamente, de maneira exata, a realidade. Como isto funciona? Segundo dois teóricos do cinema Siegfried Kracauer e André Bazin nos dão substratos para seu entendimento. Em sua *Theory of film* (1960) Kracauer nos diz o que mais interessa no cinema é o conteúdo, pois ele nos apresenta a vida como ela é. Pois são o conteúdo e o fluxo da vida do tema meios de transmitir ideias, emoções e valores. Certamente, as questões de técnica e estilo devem estar vinculadas e em sintonia a realidade apresentada. É, dessa maneira, que a relação filme-espectador funciona. Segundo o autor, as imagens em movimento pela sua proximidade com a verossimilhança (impressão da realidade) cotidiana seduz e cativa o espectador levando-o ao interior do filme. Por esse motivo, o filme é um elemento útil para recolher a emoção do mundo, expressando as relações que podem se estabelecer entre as coisas e os homens, entre o espaço e o indivíduo. Essa experiência exige interpretação e análise.

Se para Kracauer o cinema só é a realidade dos fatos, para Bazin existe uma dependência do cinema à realidade a tal ponto de nos dizer que o cinema é arte do real. No esforço de esclarecer o que entende por realismo, o autor da obra “O Cinema” (1991) em seu capítulo sobre a “ontologia da imagem fotográfica” nos apresenta motivos de contiguidade com a imagem. A gênese automática da fotografia e do cinema são testemunhos e provas de existência das coisas do mundo:

A originalidade da fotografia com relação à pintura reside em sua objetividade essencial. Tanto é que conjunto de lentes que constitui o olho fotográfico em substituição ao olho humano denomina-se precisamente ‘objetiva’. Pela primeira vez, entre o objeto inicial e sua reinterpretação nada se interpõe, a não ser um outro objeto. Pela primeira vez, uma imagem do mundo exterior se forma, automaticamente, sem a intervenção do homem, segundo rigoroso determinismo (1991, p. 22).

Como diria Roger Munier (*apud* DUBOIS, 1993, p. 33) “a fotografia é o apagamento total diante do real com o qual coincide. É o mundo tal como ele é, em sua verdade imediata, seja ela reproduzida no papel ou na tela”. Essa reprodução da “verdade” viria a confirmar a objetividade e essência da fotografia em Bazin, por conseguinte, essa

credibilidade é tal que até consegue subverter à psicologia da imagem. De um modo geral, para Bazin, o principal atributo do cinema é que uma arte vinculada à materialidade do registro fotográfico, isto é, à característica de realizar um registro conclusivo e irrefutável da realidade. Sobre isso, é necessário mencionar um diálogo com a obra “A autoridade etnográfica” (1998) de Clifford James na antropologia. O autor demonstra que a noção de autoridade etnográfica, isto é, um dos modos como ele legitima um discurso sobre a realidade é que através do famoso “eu estive lá” que a fotografia dá evidência de que o que pesquisador viu existe e o que ele diz é verdadeiro. A respeito disso, é bom lembrar também de Os Argonautas do Pacífico Ocidental (1976) do Bronislaw Malinowski como um ponto de inflexão na pesquisa de campo na antropologia, pois a obra incorpora 65 pranchas (totalizando 75 fotografias).

Sobre a semelhança com a realidade concordo com Phillipe Dubois (1993) quando nos diz que a ontologia da fotografia não está no mimetismo, mas no princípio de uma transferência das aparências do real para a película sensível. Isto é, a matéria prima do cinema não é a real tal qual, mas os traços dela no celuloide. Esses traços me parecem importantes, sobretudo pelo seguinte motivo, vejamos: por ser em sua gênese automática ligada à realidade eles são compreensíveis, por tanto interpretados. O mundo tem deixado um traço de si mesmo no cinema e o cinema torna visível o mundo. Certamente, talvez não seja correto falar de “realidade” para aquilo que o cinema nos dá a ver, mas o próprio Bazin utiliza o termo emprestado da geometria, para mencionar que o cinema é uma *assíntota* da realidade<sup>9</sup>, isto é, cada vez que o cinema se aproxima dela mais dela depende.

Embora o grande debate do realismo continue presente, o cinema continua vinculado e ancorado tanto à produção do registro fílmico<sup>10</sup> e à construção do tempo quanto à percepção e às funções de seu discurso hermenêutico e interpretativo que se abre

---

<sup>9</sup> A introdução do som é também outro componente tecnológico que reforça a ideia da ilusão de realidade.

<sup>10</sup> O avanço das tecnologias digitais de produção e tratamento de imagens tem desafiado seriamente as reflexões tradicionais sobre a fotografia e o cinema. De maneira geral, as teorias clássicas destes meios são definidas pela capacidade de proporcionar automaticamente, inclusive de forma necessária, uma imagem verdadeira daquilo que esteve diante da câmara no momento que o obturador fez o clique. Jean Luc Godard já nos dizia, o cinema é vinte quatro fotogramas por segundo. Será que essas teorias clássicas continuam sendo adequadas e relevantes? O fundamental aqui está na identificação que o espectador faz da trama do filme, independentemente de ser analógico ou digital. O espectador participa da cena graças à capacidade da chamada “teoria do espírito”. Segundo Jullier e Marie (2009) “Ela consiste, para ele, de imaginar – de modo a poder agir em consequência disso – o que as pessoas que ele olha sentem e em que elas pensam, baseado no que ele próprio sente e pensa (porque não se pode conhecer senão um único espírito, o próprio)”. É isso o que permite aprender, se comunicar e viver em sociedade. Lendo as imagens do cinema, São Paulo; SENAC, 2009, p.68

livremente para a imaginação<sup>11</sup> nas ciências sociais. Então, daquilo que foi mencionado, se esboça uma verdadeira *antropologia à luz do cinema ou antropologia do cinema*.

### **3. O filme (objeto) como campo privilegiado na pesquisa antropológica**

Ao apresentar o campo da antropologia do cinema, é necessária uma primeira observação: fica cada vez mais clara que a perspectiva estética do cinema e a exploração etnográfica na antropologia, longe de serem excluídas, estão ligadas por implicações mútuas. Então, quais explorações heurísticas nos permitem tratar o cinema como um poderoso agente e objeto de estudo na antropologia. Por estranho que possa parecer, o que resulta é um conjunto de abordagens férteis que não se restringem exclusivamente ao dispositivo e suas criações, as imagens, mas, entender o próprio cinema como um meio específico de produzir e reproduzir significação cultural. Particularmente, acredito inicialmente, que temos um duplo percurso possível: imagético e metodológico.

O primeiro, imagético, que abordagem nos permite tratar o cinema como representação cultural e objeto de interpretação nas ciências sociais ou ferramenta de análises cultural contemporânea? Como deve ser entendido? Para poder fundamentar esta primeira exploração são necessárias interações com outras áreas das ciências sociais, notadamente, a sociologia e a história. O primeiro diálogo refere-se a um itinerário construído por Pierre Francastel<sup>12</sup>, historiador e pensador da sociologia da arte. Sua relação com o cinema está vinculada com a concepção da natureza da imagem e, sua aproximação com a arte o leva a questionar as mudanças na percepção causadas pelo surgimento da fotografia e cinema. O autor menciona que “Os aparelhos penetram o real: graças à câmera, temos possibilidades que não existiram [anteriormente] de

---

<sup>11</sup> Foi o sociólogo norte-americano Wright Mills (1916-1962) quem propôs há 58 anos entender a imaginação sociológica como a capacidade que todo indivíduo tem para compreender sua própria experiência e avaliar seu próprio destino situando-se ele mesmo em sua época. A imaginação sociológica está constantemente submetida aos desafios que a experiência humana enfrenta em cada período histórico. A imaginação sociológica. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969. Ainda sobre a imaginação Etienne Samain nos lembra que Warburg (1866-1929) teria dado razão a Baudelaire (1821-1867) quando lembrava que a imaginação é uma potência do pensamento comum ao poeta e ao sábio; nesses termos: “A imaginação é uma faculdade quase divina que percebe primeiro – fora os métodos filosóficos - as relações íntimas e os segredos das coisas, as correspondências e as analogias. As honras e as funções que [Edgar Poe] confere a esta faculdade lhe dão um valor tal [...] que um sábio sem imaginação não passa de um falso sábio ou, pelo menos, de um sábio incompleto”. Ver texto do Etienne Samain em As “Mnemosyne(s)” de Aby Warburg: Entre Antropologia, Imagens e Arte. Revista Poiésis, n 17, p. 29-51, jul. de 2011.

<sup>12</sup> Ver importante artigo de Paulo Menezes. Representificação: as relações (im)possíveis entre cinema documental e conhecimento. Rev. bras. Ci. Soc. [online]. 2003, vol.18, n.51, pp.87-98. ISSN 1806-9053. <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-69092003000100007>. Ler também neste número o texto “Sociologia e Cinema: aproximações teórico-metodológicas” do mesmo autor.

descobrir um certo número de elementos que são reais, mesmo antes da projeção, que não foram criados pelo filme”<sup>13</sup> (Apud ALBERA, 2009, 291). Isto é, “os dispositivos ao penetrarem a realidade” mudam as condições de percepção e representação, destacando como nunca antes o caráter cultural e convencional da imagem. Diferente das imagens mentais, plásticas, poéticas ou literárias, a imagem fílmica, vinculada ao seu aparelho de criação (fabricação), “faz com que o filme apareça dotado de realidade, persuasão, verdade ou pelo contrário, inaceitável. [Assim] o filme é, ao mesmo tempo, uma coisa fabricada, é um médio e, por outra parte, é um registro automático, mecânico do real” (FRANCASTEL, 1983, p. 59).

Em outras palavras, a imagem fílmica, não é uma imagem natural, imediata, “duplo”, ele é um signo e está inscrito em um sistema de signos, cujo estágio final da imagem fílmica é de natureza mental que seria a “a soma das impressões experimentadas por um espectador a quem se apresenta uma sucessão de imagens que são seus elementos constituintes”. (FRANCASTEL, 1983, p.11-12). O autor ainda reforça esse espírito ao caráter alusivo das imagens quando nos diz: “A imagem existe em si mesma; ela existe essencialmente no espírito, como uma referência de cultura e não como referência de realidade” (Ibid., p. 193). Essa sucessão de imagens e seus elementos constituintes deslocados de sua própria realidade ou de qualquer registro exterior servem como modelo e referência dos valores culturais da sociedade na qual foram criadas.

Modelos e referências reflexos de uma sociedade definidas por Graeme Turner na sua obra “Cinema como prática social”. Nele o autor nos diz que existe uma rua de mão dupla cujo *feedback* entre o cinema e o meio cultural é constante:

O cinema não reflete nem registra a realidade; como qualquer outro meio de representação, ele constrói e “re-apresenta” seus quadros da realidade por meio dos códigos, convenções, mitos e ideologias de sua cultura, bem como mediante práticas significadoras específicas desse meio de comunicação. Assim como o cinema atua sobre os sistemas de significação da cultura – para renová-los, reproduzi-los ou analisá-los – também é produzido por esses sistemas de significado (1997, p. 128-129).

Nesse sentido, a obra cinematográfica, em si mesma, se manifesta sempre como uma estrutura de símbolos que se propõe e se oferece à observação, ao consumo e à análise como projeção de uma representação cultural análoga, pela sua natureza e significação, aos mitos, aos ritos e às cerimônias que constituem o terreno tradicional da etnologia. Dado que a antropologia conta entre os caracteres que a definem como disciplina, o de estar cientificamente habilitada a fazer análises qualitativas das sociedades, não é necessário insistir sobre o papel do cinema no cerne de seu interesse.

Cabe aqui nos perguntar, quais representações veicula esse discurso fílmico? Sabemos que o filme será sempre produzido por estruturas profundas, ligadas ao exercício da

---

<sup>13</sup> François Albera "Pierre Francastel, le cinéma et la filmologie." *Cinéma* 192-3 (2009): 287–316. DOI: 10.7202/037557ar

linguagem fílmica e a sua organização simbólica. Esta última, é mecanismo pelo qual a cultura e a sociedade produzem e reproduzem os seus significados sociais, ou seja, um meio de representação e reflexão do mundo.

Nesse sentido, é necessário voltarmos para o livro publicado em 1956 e que consideramos muito atual para nossos propósitos. Estamos nos referindo ao ensaio de antropologia sociológica “O Cinema ou o Homem Imaginário” de Edgar Morin. A obra de inspiração antropológica é amplamente apoiada pela abordagem teórica do cineasta Jean Epstein e pelas pesquisas realizadas na França, pelo l’Institut de Filmologie (1948-1963)<sup>14</sup>. Morin tenta reformular a divisão tradicional, impermeável, entre real e imaginário, onde o cinema é considerado um objeto privilegiado para estudar os fenômenos de “interesses imaginários”. “La objetividad del mundo del cine necesita de nuestra participación *personal* para para tomar cuerpo y esencia (...) Este mundo necesita de nuestra sustancia para vivir” (2001, p. 134). Morin utiliza a magia como modelo de referência em seu livro. Melhor dizendo, em sua obra sempre elabora a distinção entre o “cinematógrafo”, dispositivo de gravação do movimento visível, a “fotografia animada” e o “cinema”, superação expressiva e artística da técnica inicial produzida pelo trabalho do imaginário (particularmente, do espectador). O universo mágico é determinado por:

El film a escala del plano, como a escala del conjunto del montaje, es un sistema de ubicuidad integral que permite transportar al espectador a cualquier punto del tiempo y del espacio. Observemos que no se mueven ni el espectador así transportado ni la pantalla, son los objetos que se mueven sobre la tela según los avances, retrocesos y saltos de la cámara. Aparecen y desaparecen, se dilatan y se contraen, pasan de lo microscópico a los macroscópico y así el efecto óptico de la ubicuidad es la metamorfosis de los objetos (MORIN, 2001, p. 62).

Outro problema que é colocado na mesa de discussões é quando se atribui aos filmes a qualidade de objeto de análise, o mais grave para o cinema é de não dispor de um corpus de referência baseado em uma semiótica do cinema, isso seria esperar que o filme comporte uma dimensão linguística. Mas, como o cinema não é uma língua e, nisso, de fato, reside a maior dificuldade que se deparam os cientistas sociais quando se propõem analisá-lo. Christian Metz (1964), resumidamente, nos diz que o cinema é mais um meio de expressão que uma comunicação e que ele possui um limitado número

---

<sup>14</sup> Ver o número da *revue Cinémas*, “La filmologie, de nouveau”, sob a direção de François Albera e Martin Lefebvre, volume 19, número 2-3, 2009. Notamente os artigos de Jean-Marc Leveratto, “La Revue internationale de filmologie et la genèse de la sociologie du cinéma en France”, pp. 183–215. O artigo discute a diversidade das redes científicas e os tipos de investimentos intelectuais que motivam o surgimento de um discurso sociológico sobre cinema. Ele analisa a ancoragem da “sociologia do cinema” defendida por Georges Friedmann e Edgar Morin no contexto epistemológico da sociologia francesa pós-Segunda Guerra Mundial e, em particular, na reinterpretação antropológica da herança Durkheimiana de Marcel Mauss, e o texto de Leonardo Quaresima, “De faux amis: Kracauer et la filmologie”, pp. 333–358. <https://www.erudit.org/fr/revues/cine/2009-v19-n2-3-cine3099/>.

de verdadeiros signos. Então, como o filme se constitui em um código? Ou melhor, qual o valor simbólico do filme? Pierre Sorlin, ao falar dos elementos (os códigos) do estatuto semiótico que entram em um plano nos dá uma via de entendimento: “Cada um será, segundo sua posição na cadeia, índice, signo ou sema: o filme, através do sistema de relações de que é condutor, organiza seus próprios códigos, cria seus signos, transforma em índices ou série de dados indeterminados a priori” (1977, p. 67).

É assim que o filme se constitui sempre, a si mesmo, como código, mesmo se certos signos se generalizam e se integram em um “conjunto de signos que os espectadores ‘leem’ sem limitações”. (Ibid., 67). Segundo Sorlin:

o cinema aparece assim como linguagem – se entendemos por linguagem uma série de meios cuja combinação permite emitir mensagens -, cuja codificação, lacunar muda de uma realização para outra ou, mais provavelmente, de um grupo de realizadores para outro (ibid., p. 72).

O resultado disso é uma abordagem do filme pela semiótica. Na antropologia, Geertz (1989) explicitando sua preferência compreensiva, compara o texto ao código. O primeiro para interpretar, o segundo a decifrar. O primeiro ensejando a compreensão das formas simbólicas. O segundo possibilitando o entendimento em termos de estrutura. Para a análises de filmes, ambos parecem ser eficazes. Mas, se mesmo assim, a semiótica não oferecer receitas, as ciências sociais não irão muito longe.

Foi necessário surgir Marc Ferro para pôr em prática um processo de análise que permite ir além da condenação de ter sempre que dizer duas vezes a mesma coisa: “descrever a sociedade e comprovar essa descrição nos filmes ou então, analisar os filmes e verificar na estrutura social o esquema daí elaborado” (1975, p. 48). A citação torna claro, de que forma o cinema se expõe sempre ou, toda vez que se expõe, ao olhar penetrante que passa pela objetividade e pelo rigor de uma observação científica dentro do espírito que é cara às ciências sociais. O método, acima citado, permite-nos encarar a possibilidade de estender à antropologia a técnica que Marc Ferro estabeleceu para a história.

Enquanto documentário, o filme vai sempre se apresentar a uma crítica sobre sua autenticidade que levará em conta a extensão dos planos, os pontos de vista, distância focal, a visibilidade, a iluminação, o tempo, sua granulação ou se é analógico ou digital; a uma crítica de identificação que indagará sobre sua origem ou datação, se preocupará com o reconhecimento dos atores sociais e dos lugares; a uma crítica e preocupação analítica: de onde saiu o filme, quem produziu, a recepção por parte dos espectadores; a uma análise sobre as relações de poder que se estabelecem entre realizador e ator social toda vez que se realiza um clique; a uma análise que estude a ideologia da *voz over*, da realização dialética entre texto e a imagem, da montagem e da sonorização. Isto é, tudo capital de conhecimentos que pesquisador puder produzir.

E, sobre as especificidades dos filmes de ficção, as quais é necessário aplicar diferentes operações de análise que levem em conta a análise de *decupagem*, das filmagens, das imagens, dos sons, dos diálogos, dos cenários, etc. Marc Ferro (1975). Quer dizer, o mundo social refletido na tela, determinando por si mesmo, a estratégia de análise que melhor convenha.

Dentro desse panorama, como poderá se constituir a especificidade de uma análise de caráter antropológico? Partimos do postulado de que existe uma semelhança de base entre o cineasta, o seu objeto (o filme) e a recepção a quem se dirige, neste último, do ponto de vista da academia, pesquisadores das ciências sociais. Assim, o estudo de um filme poderá ser considerado como o aspecto particular de uma abordagem antropológica que procure encontrar os temas mais adequados para o estudo de uma cultura John Weakland (1975). O estudo de um filme será assim considerado como um ponto de partida ou de suporte para estudos mais amplos que levem em consideração todos os dados culturais que possam se mostrar pertinentes ou, também: “é particularmente adequado quando se trabalha sobre casos particulares de semelhança, diferenças, mudanças culturais e problemas de contato e adaptação” (Ibid. 247).

Com essas características constitutivas do universo do cinema, o mundo é refletido no espelho do cinematógrafo. E, o cinema nos oferece uma reflexão, não só do mundo, mas do espírito humano. Então, se temos o cinema como mecanismo pelo qual a cultura e a sociedade produzem e reproduzem os seus significados sociais, ou seja, um meio de representação (objeto) e reflexão do mundo, só nos resta saber ter acesso a ela. Jacques Aumont reforça esses entrecruzamentos quando nos diz que, para a abordagem do ponto de vista do espectador das imagens, urge a necessidade de “um estudo da imagem *fílmica* em sua relação com o homem em geral” (1993, p. 130, *grifo nosso*), pois a diversificação de “(...) o valor dessa tentativa demonstra uma vez mais a dimensão antropológica e social dos estudos cinematográficos, e sua necessidade de entre cruzá-los com as Ciências Sociais”. (Id., 2012, p. 292).

#### **4. O homem e a imagem do homem: etnografias fílmicas**

O filme como objeto, não só na construção estética, mas, sobretudo, em seu discurso fílmico, se apropriando do seu discurso social e simbólico do objeto/fenômeno representado. Isto é, o fato de ter o mundo refletido no espelho do cinematógrafo, permite tanto o pelo pesquisador, pelo informante e pelos dois juntos, no laboratório ou no “cinema”, inúmeras vezes, torna-se fundamental para descrições etnográficas, aqui o passo a chamar de etnografias fílmicas. Isto é, estudos, decifrações e interpretações de filmes em sua relação com o homem, tal qual como aparece no filme, da maneira como Claudine de France nos ensina: “o estudo do homem pelo filme

significa não somente o estudo do homem filmável (...) mas, igualmente, o homem filmado, tal como aparece colocado em cena pelo filme” (FRANCE, 2000, p. 18).

A análise fílmica abre a pesquisa. A abertura de uma nova relação de interpretações, graças ao filme e seu discurso dá origem a uma nova proposta, a etnografia fílmica na antropologia do cinema. Isto é, estudos, decifrações e interpretação de filmes em sua relação com o homem, tal qual como é aparece colocado em cena pelo filme. Grosso modo, tomando o filme como campo de pesquisa, nossa proposta é fazer etnografias fílmicas.

Como a antropologia do cinema está interessada nessas etnografias fílmicas? Nos apoiaremos nas aproximações interpretativas da antropologia de Clifford Geertz denominada *interpretações de segunda mão*. O autor nos dá “o senso comum como um sistema cultural”. Entre as “quase-qualidades” do senso comum Geertz nos menciona a “literalidade”:

Vocação que o bom senso tem para ver e apresentar este ou aquele assunto como se fossem exatamente o que parecem ser, nem mais nem menos (...) os fatos que realmente importam na vida estão espalhados pela superfície, e não escondidos dissimuladamente em suas profundezas. Não é preciso, e mais, é um erro fatal, negar a obviedade do óbvio (1997, p. 135).

O saber do senso comum é um conhecimento que está arraigado nas mais variadas culturas. Segundo o autor: “na forma de epigramas, provérbios, obter dita, piadas, relatos, *contes morals* - uma mistura de ditos gnômicos (...) ditos espirituosos mais trabalhados, como à la Wilde, versos didáticos à la Pope, ou fábulas com animais à la Fontaine” (GEERTZ, *ibid*, p. 137), e sugerimos tanto o jogo de sombras do teatro de marionetes oriental que tornou possível a realidade cinematográfica, bem como o próprio cinema. O bom senso se constitui, ao mesmo tempo e com a mesma legitimidade, com que se constitui a cultura de uma determinada sociedade. Como construção social depende do contexto, do tempo, do lugar e se expressa de forma natural, portanto, o senso comum deve ser considerado categoria eficaz de tradução de culturas.

Se a cultura é um texto, o papel do antropólogo é interpretar esse texto, penetrar em suas emaranhadas estruturas significativas, compreendendo não apenas o que significa, mas como faz sentido, como ganha significado para os sujeitos sociais. A antropologia passa a ser considerada não mais uma ciência experimental em busca de leis, mas uma ciência interpretativa à procura do significado. O antropólogo é visto então como um intérprete, um tradutor cultural. Ele interpreta o fluxo do discurso social: falas, silêncios, gestos, ações. Como intérprete, cabe-lhe traduzir os significados culturalmente construídos pelos sujeitos sociais. Mas vale lembrar que, para Geertz, o antropólogo constrói interpretações de segunda mão, ele interpreta interpretações, lê o texto cultural por sobre o ombro dos nativos. A rigor, são os próprios sujeitos sociais

que interpretam em primeira mão sua própria cultura. Mas, como procede o antropólogo para interpretar uma cultura? A resposta pode ser encontrada no programa da antropologia hermenêutica formulado por Geertz. Se a cultura é uma coleção de textos que os indivíduos escrevem, reescrevem e leem em suas interações cotidianas, o antropólogo deve tomar parte nessas interações para interpretar esses textos, o que não significa virar um nativo, mas aprender a viver com – e não como – eles, sendo de outro lugar e tendo um mundo próprio, diferente (GEERTZ, 1997). Segue daí a centralidade do trabalho de campo etnográfico na antropologia professada e praticada por Geertz. E fazer etnografia, diz-nos ele, é como tentar ler um manuscrito desbotado, cheio de rasuras e emendas.

A antropologia do cinema se alinha ao espírito do texto acima mencionado e propõe como método, a análise cultural do homem e da imagem do homem. Isto é, sob a “leitura” na tela e/ou no *visionamento e descrição das imagens*, construir interpretações, sempre provisórias, sempre passíveis de serem questionadas e/ou reconstruídas. Como mencionamos no início do artigo, o cinema como base empírica, que desde o ponto de vista do espectador, neste caso, do antropólogo que, diante da imagem fílmica, dedica-se à etnografia e à decifração.

### **Algumas considerações finais**

Hoje, a comunidade científica nas ciências sociais reconhece que a realidade social é construída de representações que fazemos dela, essas representações, em certo sentido, também participam de nossa percepção da realidade. As imagens, nessa lógica, são textos que representam a outro texto, a realidade. O cinema, assim como as outras artes, não é realidade, mas fazem parte dela, portanto, a partir desse reconhecimento é que surge nossa aproximação. Tempo e espaço fílmico onde possamos analisar “símbolos interpretáveis” que correspondam à disciplina antropológica. Assim como Geertz do lado da antropologia nos oferece vias de acesso à significação da realidade, do lado do cinema temos, à guisa de exemplo, Roberto Rossellini que reforça nossa proposta quando diz: “o importante é oferecer às pessoas elementos para que possam compreender”. Essa declaração sobre a atividade cinematográfica, Rossellini nos oferece uma forte implicação da face compreensiva da antropologia interpretativa do Geertz.

Se a imagem existe como uma referência de cultura (FRANCASTEL, 1983) e, na sucessão de imagens e seus elementos constituintes deslocados de sua própria realidade ou de qualquer registro exterior servem como modelo e referência dos valores culturais da sociedade, assumimos que o cinema cumpre funções hermenêuticas e reconhecemos o filme como produtos de significados cujo objetivo é “o estudo de fenômenos sociais totais que pretende integrar todo fato social no grupo na qual se manifesta” (AUMONT

e MARIE, 2004, p. 274). Abre-se, portanto, um espaço para a pesquisa, a interpretação e o debate antropológicos.

Nesse sentido, nossa aproximação com o cinema vai direcionada à percepção do discurso da obra Foucault (1971; 2011). Não como uma obra de arte, mas um objeto simbólico que vai além do puramente cinematográfico, seu valor não serve só como testemunho, mas pela aproximação simbólica, social e histórica que permite. Isto é, além de seu conteúdo material que o define como simbólico, o seu significado varia de acordo com os contextos onde foi apreendido. Objeto simbólico, também, fundamentalmente definido pela trajetória ou movimento que o anima. Em cada etapa de sua jornada, seu significado se move, transforma-se, às vezes muda, é também da totalidade desses deslocamentos que constitui seu valor simbólico.

A respeito disso, temos que lembrar novamente o sociólogo Pierre Sorlin. O autor, nos autoriza quando diz que para analisar essas obras temos de considerar:

las películas —una por una, o por grupos, en su globalidad—, como prácticas significantes; estudiarán sus mecanismos, pero tratarán de no aislar nunca su funcionamiento en relación con la configuración ideológica o al medio social en el cual se insertan; haciendo intervenir semiótica y sociología *e antropológica*, se esforzarán por tener en cuenta los modos posibles de articulación entre expresiones ideológicas y campos sociales (1985, p. 50, grifo nosso).

Perante o mencionado até aqui, surge a seguinte pergunta, quais requisitos deve cumprir um filme como discurso antropológico? Neste primeiro intento, tentarei me posicionar *en passant* sobre uma de suas possibilidades. Tanto a antropologia quanto o cinema bebem da mesma fonte, o conhecimento do Outro. Vejamos, para além dos conceitos e definições vejo a antropologia como a ciência do estranhamento, “estranhar” o Outro. Certamente nos estamos referindo ao conceito de alteridade:

A experiência da alteridade (e a elaboração dessa experiência) leva-nos a ver aquilo que nem teríamos conseguido imaginar, dada a nossa dificuldade em fixar nossa atenção no que nos é habitual, familiar, cotidiano, e que consideramos “evidente”. Aos poucos, notamos que o menor dos nossos comportamentos (gestos, mímicas, posturas, reações afetivas) não tem realmente nada de “natural”. Começamos, então, a nos surpreender com aquilo que diz respeito a nós mesmos, a nos espiar. O conhecimento (antropológico) da nossa cultura passa inevitavelmente pelo conhecimento das outras culturas; e devemos especialmente reconhecer que somos uma cultura possível entre tantas outras, mas não a única (LAPLANTINE, 2013, p. 13).

Reconhecer em Outro indivíduo (ou em um conjunto deles) suas peculiaridades e diferenças é definidora da antropologia. É na prática desse estranhamento que nos afirmamos como sendo, da mesma maneira, o Outro. No cinema, o Outro filmado, tal como aparece colocado em cena pelo filme. Ele próprio, objeto fílmico ou a imagem dele. Na unidade e na diversidade das maneiras como coloca em cena suas ações, seus pensamentos e seu meio ambiente, isto é, sua cultura. Nesse sentido, não é diferente

da citação mencionada por Laplantine, em que reconhecer o Outro nasce do estranhamento desse encontro. Portanto, o Outro filmado e a etnografia possuem os mesmos traços.

Grosso modo, respondendo à pergunta acima formulada, quais requisitos deve cumprir um filme como discurso antropológico? Acredito que todo filme que nos aproxime ao entendimento “do outro eu”, que nos aproxime as diferentes maneiras de ver o mundo dos diferentes grupos humanos, às diferentes formas de vida, aos padrões de cultura, às linguagens, aos ritos e aos conflitos, às contradições, aos traços visíveis que o mundo deixa no celuloide, aqui denominado de Antropologia do Cinema.

Antes de finalizar, gostaria de afirmar que este primeiro ensaio tem em sua inicial pretensão tentar pavimentar algumas considerações epistemológicas e metodológicas que a *antropologia do cinema* urge necessária para seus futuros rumos. Nesse sentido, tentei estabelecer diálogos para utilizar a narrativas cinematográficas como base empírica na pesquisa antropológica.

## Referências

ALBERA, F. Pierre Francastel, le cinéma et la filmologie. Cinémas. 192-3. 2009. pp. 287-316. DOI: 10.7202/037557ar.

\_\_\_\_\_. Éléments et structures du langage figuratif. Annales de la faculté des lettres de l'Université de Bari, 1965).

AUMONT, J. **A imagem**. Campinas, SP: Papyrus Editora, 1993.

\_\_\_\_\_. **A estética do filme**. Campinas, SP: Papyrus Editora, 1995.

AUMONT, J; MARIE, M. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. São Paulo: Papyrus, 2007.

BARTHES, R. A Morte do Autor. In: BARTHES, R. **O Rumor da Língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BAZIN, A. **O cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENEDICT, R. A ciência do Costume. In: BENEDICT, R. **Padrões de cultura**. Lisboa: Ed. Livros do Brasil, p. 13-32, 2000.

\_\_\_\_\_. **O Crisântemo e a Espada**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

BENEDICT, R; MEAD, M; SAPIR, E; **Cultura e personalidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

CANEVACCI, M. **Antropologia del Cinema**. Milano, Feltrinelli, 1982.

DIDI-HUBERMAN, G. S'inquiéter devant chaque image entretien avec Georges Didi-Huberman. Publiée le 11 octobre 2006 Catégorie Entretien. Mots-clés Georges Didi-Huberman, Documenta 12. Disponível em: <http://www.vacarme.org/article1210>. Acesso em: 10 mai. 2019.

DUBOIS, P. **O Ato Fotográfico**. São Paulo: Papyrus Editora, 1993.

EISENSTEIN, S. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1990.

FOUCAULT, M. **L'ordre du discours**. Paris, Gallimard, 1971.

\_\_\_\_\_. O que é um autor? In: \_\_\_\_\_. **Ditos e escritos III: Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Rio de Janeiro: Forense, 2011.

FRANCASTEL, P. **L'image, la vision et l'imagination**. De la peinture au cinéma, Paris, Denoël/Gonthier, 1983.

FRANCE, C. de. **Cinéma et Anthropologie**. Paris (EMSH), 1989.

\_\_\_\_\_. Antropologia Fílmica – Uma Gênese difícil, mas promissora. In: **Do filme etnográfico à antropologia fílmica**. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.

GEERTZ, C. **A interpretação das culturas**. RJ, LTC, 1989.

\_\_\_\_\_. **O Saber Local: Novos Ensaio em Antropologia Interpretativa**. Petrópolis, Vozes, 1997.

GOLDMAN, M; NEIBURG, F. Antropologia e Política nos Estudos de Caráter Nacional. **Anuário Antropológico**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, v. 97, 1999. p. 103-138.

HÍKIJ, R. S. G. Antropólogos vão ao cinema - observações sobre a constituição do filme como campo. **Cadernos de Campo** (São Paulo, 1991), São Paulo, v. 7, n. 7, p. 91-113, mar. 1998. ISSN 2316-9133. Disponível em:

<http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/52606/56520>. Acesso em: 02 mai. 2018. doi: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-9133.v7i7p91-113>.

JULLIER, L.; MARIE, M. **Lendo as imagens do cinema**. São Paulo; SENAC, 2009.

KRACAUER, S. **Teoría del cine: la redención de la realidad física**. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A, 1989 [1960].

LAPLANTINE, F. **Aprender Antropologia**. São Paulo: Brasiliense, 2003 [1943]

LEROI-GOURHAN, A. Cinéma et sciences humaines - Le filme ethnologique existe-t-il? **Revue de géographie humaine et d'ethnologie**. Paris, N 3, 1948. p. 42-50.

MALINOWSKI, B. **Argonautas do pacífico ocidental**: Um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné melanésia. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

MEAD, M. National Character. **Anthropology Today: Selections** (Sol Tax, org.). Chicago: Chicago University Press, 1962. pp. 396-421.

MEAD, M; MÉTRAUX, R. (ed.) **The Study of Culture at Distance**. Chicago, The University of Chicago Press, 2000 [1953].

MENEZES, P. Representificação: as relações (im)possíveis entre cinema documental e conhecimento. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, Anpocs [online]. 2003, vol.18, n.51, pp.87-98. ISSN 1806-9053. <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-69092003000100007>.

MORIN, A. **El cine o el Hombre imaginário**. Ensayo de antropologia sociológica. Paidós. 2001 [1956]. Barcelona.

SAMAIN, E. **As “Mnemosyne(s)” de Aby Warburg**: Entre Antropologia, Imagens e Arte. Revista Poiésis, n 17, p. 29-51, jul. de 2011.

SORLIN, P. **Sociología del cine**: la apertura para la historia del mañana. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

WRIGHT, M. **A imaginação sociológica**. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.

*Recebido: 30.04.2019*  
*Aprovado: 23.07.2019*