

**Dossiê: Antropologia, cinema e novas tecnologias****O filme etnográfico: outros contatos, diversos olhares**

José Muniz Falcão Neto

Universidade Federal da Paraíba

[josemunizfalcaoneto@gmail.com](mailto:josemunizfalcaoneto@gmail.com)<http://orcid.org/0009-0001-8932-5244>**RESUMO**

O objetivo deste artigo é explorar as potencialidades epistêmicas do filme etnográfico para a escrita etnográfica e à Antropologia, especialmente quando esse estreita as relações entre os participantes da pesquisa e o pesquisador. Utilizando minha pesquisa de mestrado e o filme *Cinemas do interior* (2019) produzido na dissertação, bem como debates com alguns(as) autores(as) abordados(as) em uma disciplina de doutoramento na UFPB, e as discussões teóricas e metodológicas vivenciadas em sala de aula, além da expressividade e potencialidade das imagens (Samain, 2012), refletirei sobre como o filme etnográfico e as concepções da Antropologia Visual promovem diálogos potentes e expressivos dentro do campo teórico e metodológico da Antropologia. A inclusão da câmera filmadora na pesquisa de campo expõe discussões, negociações e a narrativa fílmica/etnográfica na construção da imagem do “outro”, contribuindo para o pensamento crítico sobre a teoria antropológica e a relação ética na pesquisa e na escrita etnográfica.

**Palavras-chave:** Antropologia Visual; Etnografia; Filme etnográfico.

## The ethnographic film: other contacts, different perspectives

---

### ABSTRACT

The objective of this article is to explore the epistemic potential of ethnographic film for ethnographic writing and Anthropology, especially when it strengthens the relationships between research participants and the researcher. Using my master's research and the film *Cinemas do interior* (2019) produced in the dissertation, as well as debates with some authors covered in a doctoral course in Cinemas in the interior, and the theoretical and methodological discussions experienced in the classroom class, in addition to the expressiveness and potential of images (Samain, 2012), I will reflect on how ethnographic film and the concepts of Visual Anthropology promote powerful and expressive dialogues within the theoretical and methodological field of Anthropology. The inclusion of the film camera in field research exposes discussions, negotiations and the filmic/ethnographic narrative in the construction of the image of the 'other', contributing to critical thinking about anthropological theory and the ethical relationship in ethnographic research and writing.

**Keywords:** Visual Anthropology; Ethnography; Ethnographic film.

## La película etnográfica: otros contactos, miradas distintas

---

### RESUMEN

El objetivo de este artículo es explorar el potencial epistémico del cine etnográfico para la escritura etnográfica y la Antropología, especialmente cuando fortalece las relaciones entre los participantes de la investigación y el investigador. Utilizando mis investigaciones de maestría y la película *Cinemas do interior* (2019) producida en la disertación, así como los debates con algunos autores tratados en un curso de doctorado en [información suprimida], y las discusiones teóricas y metodológicas vividas en el aula, además de las expresividad y potencial de las imágenes (Samain, 2012), reflexionaré sobre cómo el cine etnográfico y los conceptos de la Antropología Visual promueven diálogos poderosos y expresivos dentro del campo teórico y metodológico de la Antropología. La inclusión de la cámara cinematográfica en la investigación de campo expone discusiones, negociaciones y la narrativa fílmica/etnográfica en la construcción de la imagen del 'otro', contribuyendo al pensamiento crítico sobre la teoría antropológica y la relación ética en la investigación y la escritura etnográficas.

**Palabras clave:** Antropología Visual; Etnografía; Película etnográfica.

## Introdução

Um dos grandes debates da antropologia do século XX foi a formulação de teorias e métodos para a compreensão das sociedades e a produção das escritas etnográficas. Muito se discutiu ao longo desses últimos dois séculos, onde várias escolas se posicionaram a favor das suas estruturas lógicas de pensamento e modos interpretativos. Pautados na escrita, as monografias estabeleceram regras e formas explicativas de pensar o “outro”, de interagir e contribuir, muitas vezes, com os processos de colonização das sociedades estudadas (Thomas, 1991). A partir dos sistemas interpretativos e teóricos, elencados nos estudos da totalidade (Strathern, 1996), é que a escrita etnográfica se constituiu e gerou grandes debates que envolveram os modos de pensar a antropologia, a produção da escrita etnográfica e a alteridade. Como as teorias antropológicas contribuíram na formação do que seja a alteridade? Quais as consequências da escrita etnográfica na interpretação do “diferente” e na abordagem com as sociedades estudadas? Até que ponto a escrita etnográfica permitiu esclarecimentos das relações estabelecidas entre o(a) pesquisador(a) e os seus colaboradores?

Essas são perguntas iniciais que permitem refletir as técnicas de escrita e a construção do “outro” (Thomas, 1991) dentro do cenário antropológico e como alguns(mas) autores(as) têm buscado realizar críticas no sentido de diminuir as distâncias da observação à escrita com as comunidades estudadas. Através da linguagem verbal vários(as) foram os(as) autores(as) que discutiram os distanciamentos e generalizações (Fabian, 2013; Ingold, 2015; Strathern, 1996) gerados pela escrita etnográfica e as interpretações antropológicas. Podemos também destacar a obra de James Clifford *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX* (2002) e a obra da autora Marilyn Strathern que com sua sofisticação discursiva em *O efeito etnográfico e outros ensaios* (2014), expõem alguns problemas de representação que surgem na produção etnográfica da antropologia clássica e de seus contemporâneos.

Porém, houve pesquisadores(as) que, a partir da imagem (especificamente o cinema antropológico), também evocaram discussões acerca da representação, da produção do conhecimento e da alteridade, a exemplo do cineasta/antropólogo Jean Rouch, isto ainda na década de 60 (Rouch, 2015). Com o filme etnográfico, Rouch desvendou e colocou simetrias na produção da ciência antropológica, horizontalizando um pouco mais a hierarquia do saber, refletindo modos da produção etnográfica e na própria concepção teórica e metodológica da disciplina com a proposta de uma antropologia compartilhada, onde pesquisador/cineasta trocam de posições (frente à câmera) com os personagens

colaboradores do filme e da pesquisa, e se colocam como narradores/diretores do próprio filme, constroem a narrativa fílmica e etnográfica a partir das negociações e diálogos estabelecidos com o cineasta/antropólogo e os vários pontos de vistas que se evocam no diálogo cinematográfico<sup>1</sup>.

Pensando nesta potencialidade do cinema antropológico e sua capacidade de provocações epistêmicas, para este artigo, farei uma rápida passagem pelas teorias e métodos adotados na antropologia que contribuíram e deram condições para os vários modos de escrita etnográfica, nas descrições e estudos na compreensão das sociedades, dos grupos e dos indivíduos. Partindo de uma provocação<sup>2</sup> através dos debates de alguns(mas) autores(as) trabalhados(as) na disciplina de Seminário de Doutorado do Programa de Pós-graduação em Antropologia da Universidade Federal da Paraíba (UFPB) — tais como Tim Ingold, Marilyn Strathern, Nicholas Thomas, Frederick Barth e Johannes Fabian —, farei breves comentários de como a teoria antropológica remodela as escritas etnográficas na tentativa de estreitar a relação do cientista com os(as) colaboradores(as) de pesquisa e consegue de maneira mais significativa criar um modo de compreender os mundos sociais. Onde tal interpretação reverberou na construção do que seja a alteridade, quando a escrita etnográfica desempenhou um papel fundamental na formação da imagem do que seria esse “outro” e a alteridade.

Por fim, partindo da provocação dos debates teóricos e metodológicos experienciados na disciplina mais a expressividade e potencialidade das imagens (Samain, 2012), realizarei reflexões concisas de que o filme etnográfico mais as concepções da Antropologia Visual promovem diálogos potentes e expressivos dentro do campo teórico e metodológico da antropologia. Quando se insere na pesquisa de campo a câmera filmadora e expõe as discussões, as negociações e a narrativa fílmica/etnográfica na construção da imagem do “outro” corroboram para pensar a teoria antropológica e a relação ética na pesquisa e na escrita etnográfica. Com este objetivo, trarei como exemplo etnográfico as negociações e a realização de *Cinemas do interior* (2019), filme parte integrante da minha dissertação de mestrado sobre as memórias dos(as) espectadores(as) e trabalhadores(as) dos cinemas no Vale do Mamanguape. Assim, portanto, a intenção deste

<sup>1</sup> Destaco três filmes que abordam essa perspectiva: *Moi, Un Noi* (1958), *Chronique d'un été* (1961) e *Pétit à Pétit* (1972).

<sup>2</sup> Em um momento da aula o docente que ministrava a disciplina de Seminário de Doutorado argumentou que a Antropologia Visual era “inocente” ao pensar que tinha capacidade epistêmica de reelaborar teorias e métodos antropológicos a partir das imagens. Ao seu ver, essa era uma premissa ingênua dos(as) antropólogos(as) visuais. Agradeço ao docente pelos textos abordados na disciplina e a provocação que contribuíram com as reflexões presentes no texto.

trabalho é explorar como o filme etnográfico potencializa e reflete os debates dos(as) autores(as) trabalhados(as) na disciplina (os(as) quais estão no corpo do texto), produzindo significativas simetrias na pesquisa antropológica por sua capacidade metalinguística, processual e interacional. Deste modo, um propósito maior se estabelece nesse texto: argumentar a capacidade teórica, metodológica e comunicacional da produção do filme etnográfico, desenvolvido numa pesquisa de mestrado sobre antigas salas de exibição no interior da Paraíba.

O que se observa, entretanto, é que ao se problematizar a equivalência entre visão (entenda-se, aqui, imagem) e escrita surgem novas possibilidades de se construir um texto etnográfico que leva em conta não mais a visão/imagem *versus* a escrita. Mas, sobretudo, a ideia de imaginação enquanto categoria poderosa para articular um novo modo de representar/apresentar essa relação com outro, em que a imagem e a escrita, em vez de criarem um possível realismo, abrem caminhos para a fabulação, para a ficção como formas de aceder a um conhecimento. Essa capacidade imaginativa possibilita também outras formas tanto para o antropólogo quanto para o nativo de imaginarem sobre si e sobre o outro, redefinindo, assim, a própria concepção de representação (Strathern, 1987) (Gonçalves; Head, 2009, p. 17).

## **Antropologia: em busca da alteridade e da escrita etnográfica**

Neste momento farei um resumo de como alguns(mas) autores(as) trabalhados(as) na disciplina buscaram realizar críticas e/ou observações das consequências das produções das etnografias escritas na construção e representação do “outro”, e como elas refletiram no cenário antropológico, tentando aprender melhores maneiras de lidar com as comunidades estudadas, no que consiste em abordagens teórico-metodológicas que estejam ancoradas aos princípios éticos e comprometidos com uma simetria relacional para as exposições e interpretações das circunstâncias socioculturais estudadas.

Trago esses(as) autores(as) trabalhados(as) durante a disciplina pois me aguçaram a (re)pensar/(re)visitar o filme etnográfico realizado na minha dissertação de mestrado, no ano de 2019. São eles(as): Tim Ingold, Marilyn Strathern, Nicholas Thomas, Frederick Barth e Johannes Fabian. Nesse sentido, o(a) leitor(a) vai se deparar com algumas reflexões dos(as) autores(as), os(as) que me levaram a estudar o assunto principal deste trabalho: o filme etnográfico e suas potências epistêmicas. Não é minha intenção colocar e reafirmar hierarquias do saber nesse diálogo entre o verbal e o visual. Mas fazer justamente o

contrário: demonstrar que a complementariedade da escrita e do visual (Samain, 2000) permitem percepções e reformulações teórica-metodológicas no processo de pesquisa que colaboram enormemente na confecção da escrita etnográfica.

De início, quero trazer o artigo *Against Ethnography* de Nicholas Thomas (1991), onde o autor vai realizar uma série de críticas em relação a construção do “outro” pelo poder da escrita etnográfica. Destaco que as pesquisas antropológicas quando argumentadas pela escrita com suas estruturas monográficas se transformavam em representações etnográficas ficcionais (Strathern, 1996), e assim, criavam uma imagem de alteridade que era produzida pelas estruturas mentais e escritas dos(as) antropólogos(as). “A tendência de exotizar os outros pode ser considerada uma peculiaridade dos indivíduos que se tornam antropólogos, ou uma consequência inevitável do encontro de trabalho de campo” (Thomas, 1991, p. 311). A lógica de transformar o “outro” em diferente tendeu a construir um certo tipo de relativismo que distanciava os grupos estudados do tempo espacial e histórico dos(as) antropólogos(as) (Fabian, 2013). A tradução das culturas oferecidas pelas distintas escolas antropológicas e seus modos etnográficos produziram distanciamentos (Fabian, 2013) que estão atrelados às experiências de viagens dos(as) pesquisadores(as) ao confrontar lógicas sociais diferentes das suas.

A alteridade, em certa medida, foi constituída por uma necessidade científica para confirmar a legitimidade da ciência antropológica. Uma prática persuasiva (Strathern, 1996; Thomas; 1991) que gerou debates dentro da disciplina e inflamou vários(as) teóricos(as) a formularem suas metodologias e modos de estruturar as suas etnografias escritas. A persuasão etnográfica, segundo Strathern (1996) e Thomas (1991), eram essenciais para convencer a maioria dos(as) estudiosos(as) da disciplina, assim, conseguiriam legitimar-se dentro da ciência antropológica e enaltecerem as suas escolas e perspectivas teórica/metodológicas.

Segundo Fabian (2013), o grande problema estava no conceito de “diferença cultural” que estabilizou seu referente para um tempo antropológico que homogeneíza as diferenças, pois “aborda uma forma de diferença entre muitas” (Moore, 1987: 9 *apud* Thomas, 1991, p. 7). Isto é, ao colocar o “outro exótico” na concepção do diferente no estudo da alteridade, as etnografias e os estudos antropológicos pautavam suas concepções teóricas através de um tempo lógico antropológico para pensar outras sociedades. As diferenças anulavam-se diante dessa “diferença” da alteridade formada pela tradição ocidental da antropologia.

Este distanciamento provocado por essa “diferença cultural”, afirma Fabian (2013), está atrelada a um tempo físico na relação estabelecida na pesquisa de campo e o tempo de montagem do material, seja ele escrito ou visual. Outra colocação importante do autor é quando faz uma ênfase em relação à escrita e à pesquisa de campo, onde a antropologia estabeleceu uma espécie de “tempos distintos” que tenderam a distanciar o pesquisador do grupo pesquisado. De fato, há distanciamentos entre a pesquisa de campo e o tempo de escrita do trabalho etnográfico. A grande questão é como alinhar as temporalidades sem que distanciemos a conexão com os(as) colaboradores(as) da pesquisa. Tendo em vista o caráter processual (Barth, 2000) das culturas, como, portanto, alinhar ou equilibrar as assimetrias estabelecidas durante a pesquisa e a escrita? De que modo, então, articular outras maneiras antropológicas de trabalhar com (Ingold, 2015) o “outro” na construção da etnografia?

Para tentar responder estas questões, no artigo *Etnografia não é método*, Tim Ingold (2015) realiza uma abordagem para argumentar de que há diferenças entre a antropologia e a etnografia. Na discussão, Ingold questiona o modo de realizar uma etnografia e afirma que a antropologia como ciência se faz no ato do diálogo e dos emaranhados relacionais com as pessoas, não humanos, materiais, artefatos culturais e objetos. Foi partindo e revisitando teorias clássicas e modos do fazer etnográfico que o autor percebe as generalizações, distanciamentos, ficções na construção da alteridade (Fabian, 2013; Thomas, 1991; Strathern, 1996) que estão atreladas na escrita etnográfica. “Ao contrário dos modos convencionais a Antropologia é habitar o mundo, de estar com, caracterizado pelo (olhar de) soslaio da atitude comparativa — é propriamente uma prática de observação ancorada no diálogo participativo” (Ingold, 2015, p. 19). Isso é, os diálogos com pessoas é o que constrói o pensamento intelectual e etnográfico. Agindo dessa maneira, segundo Ingold, a escrita etnográfica tenderia a explicitar o “estar com e descrever com”, e não “descrever sobre”, produzindo “autoridades etnográficas” (Clifford, 2002) e interferindo nas relações éticas e de confiança com os(as) colaboradores(as) de pesquisa (Gálan, 2011). Pensar a vida é pensar ela como processo (Barth, 2000; Ellen, Al, 1996), isto é, em constante transformação.

Repetindo, a antropologia é uma investigação sobre as condições e possibilidades da vida humana no mundo; não é — tal como muitos acadêmicos no campo da crítica literária a faria ser — o estudo de como escrever etnografia, ou das problemáticas reflexivas da transformação da observação para descrição (Ingold, 2015, p. 21).

Bem, trabalhar com comunidades, povos, indivíduos em suas diversas circunstâncias, nos faz refletir sobre como devemos agir em campo e pensar como nossas produções podem gerar consequências positivas e/ou negativas para o grupo e indivíduos que colaboram com nossas investigações antropológicas. Tomar cuidado com o que escrevemos e expomos em imagem implica em estabelecer relações de confiança (Noel, 2011) para que o grupo se sinta parte agente do que se está produzindo antropológicamente. E que, na medida do possível, o material e as discussões realizadas em pesquisa sejam de grandes retornos para os(as) nossos(as) colaboradores(as).

Observamos até aqui, a partir de Marilyn Strathern, Nicholas Thomas, Johannes Fabian, Frederick Barth e Tim Ingold<sup>3</sup>, breves reflexões sobre o processo da escrita etnográfica e seu efeito na construção do “outro” e da alteridade. Os apontamentos realizados por esses(as) autores(as) são extremamente relevantes para pensarmos em nossas pesquisas e não cometermos erros com generalizações, distanciamentos, autoritarismos e descrições rasas das nossas pesquisas. Uma etnografia ética é aquela realizada com os(as) colaboradores(as) no compromisso de desnivelar as assimetrias instituídas nas posições sociais as quais ocupamos.

Logo, como proposta deste artigo, apresentarei as reflexões discutidas acima através das descrições na realização e negociação na produção do filme *Cinemas do interior* (2019). O objetivo é provocar e apontar como a câmera filmadora, a imagem e a narrativa fílmica potencializam diálogos para as questões da alteridade, o “outro”, a ética e a escrita etnográfica. Estaria o filme etnográfico como potência para minimizar e/ou responder as questões suscitadas pelos(as) autores(as)? Quero destacar, que não pretendo apontar o filme etnográfico e a linguagem audiovisual como solução aos problemas antropológicos aqui desenvolvidos. Mas que a antropologia com e das imagens, evoca de forma contundente as colocações e preocupações apontadas pelos(as) autores(as).

O *devoir-imagético* dá conta desta autonomia do indivíduo e sua possibilidade de auto-representação criativa que não coincide com a ideia clássica de ‘representação coletiva’. A individuação criativa dos personagens-pessoas desenvolve uma autonomia de significados que não está submetida diretamente à força imanente da sociedade. Pelo contrário, o imprevisto, a fala, a narração,

<sup>3</sup> Destaco que Ingold não é tão a favor da tecnologia/câmera nos estudos antropológicos, quando dá ênfase ao desenho como método implacável nas descrições e interpretações antropológicas. Para apreciar esse debate entre câmera e desenho ver *Desenhar com uma câmera? Filme etnográfico e antropologia transformadora* (2010), das autoras Anna Grimshaw e Amanda Ravetz. As concepções antropológicas de Ingold sobre o desenho e o descontentamento com as tecnologias podem ser apreciadas na conferência da 33ª Reunião Brasileira de Antropologia (RBA) na abertura do Prêmio Pierre Verger 2022.



não exercem o papel de uma discursividade neutra, são puras agências no sentido de que criam e agregam novos significados ao mundo e às coisas ao mesmo tempo em que transformam aqueles que constroem a narrativa etnográfica, seja o antropólogo, seja seu personagem etnográfico. Seguindo esta premissa, a realidade sociocultural não é apreendida a partir de uma concepção de representação, mas de experiência do mundo (Gonçalves; Head, 2009, p. 26).

## Cinema do interior: outros contatos, diversos olhares

Bem, como destacado no início do artigo, a proposta maior desse texto é apontar a potencialidade da antropologia com as imagens, em especial, o filme etnográfico. Nesta seção o(a) leitor(a) irá conhecer alguns processos da pesquisa de mestrado, quando trabalhei com o fenômeno do cinema na região do Vale do Mamanguape-PB.

Antes de descrever algumas eventualidades e negociações no processo de produção das imagens, tenho que destacar que algumas das imagens que fazem parte do filme já tinham sido produzidas nos anos de 2015 e 2016, quando ainda estava na graduação em Antropologia na UFPB/Campus IV-Rio Tinto. Momento que conheci os principais colaboradores dessa pesquisa: Saulo Cavalcanti, João Fernandes (Dunga)<sup>4</sup>, Augusto<sup>5</sup> e José da Silva (Pai Herói). Nos conhecemos dentro do antigo prédio do Cine Teatro Orion, num evento intitulado *Cine Saudade*, idealizado por Júnior da Locadora<sup>6</sup>, filho dos antigos donos dos cinemas no Vale do Mamanguape. As entrevistas com esses moradores foram também dados iniciais da pesquisa sobre os cinemas, quando ainda produzia o TCC e a edição do filme *Imagens e memórias: os cinemas no Vale do Mamanguape-PB* (2016).

Ao montar uma coleção etnográfica sobre os cinemas no Vale do Mamanguape, guardei as imagens em acervo para pesquisas futuras. Foi assim que me encaminhei no mestrado para dar continuidade à investigação do fenômeno cinema na região. Após a qualificação da dissertação, foi recomendado pela banca a realização de novas pesquisas de campo, pois o que se tinha coletado não dava conta de responder às questões levantadas na dissertação de mestrado. Elas se concentravam em entender processos de colonialidade

---

<sup>4</sup> Esse texto também é dedicado a Dunga (in memoriam) que veio a falecer no primeiro semestre desse ano, no mês de abril. João Fernandes foi uma pessoa muito especial, alegre, amante do cinema, de filmes de faroeste, de Giuliano Gema, Roberto Carlos e torcedor assíduo do Vasco da Gama.

<sup>5</sup> Apesar de manter contato com esse interlocutor, as imagens foram realizadas com o morador durante a pesquisa de TCC.

<sup>6</sup> Júnior da Locadora foi interlocutor base da pesquisa de TCC, o início das nossas conversações se deu no ano de 2013. Ele é filho dos antigos donos dos Cines Eldorado e Orion, respectivamente, localizados na cidade de Mamanguape-PB e Rio Tinto-PB. Os municípios ficam em uma distância de 7 km. Esse colaborador é morador de Mamanguape.

na região do Vale do Mamanguape através das memórias cinematográficas dos(as) moradores(as) das cidades de Rio Tinto-PB e Mamanguape-PB, a partir das recepções fílmicas experienciadas pelos(as) moradores(as). Sendo assim, as descrições que estão nos próximos parágrafos são das imersões em campo após as recomendações da banca de qualificação<sup>7</sup>, com três principais colaboradores da pesquisa, com os quais mantive contato na pesquisa de 2016 até 2019<sup>8</sup>.

Iniciemos com um dos primeiros encontros no dia 22 de janeiro de 2019, com Júnior da Locadora, na sede da Prefeitura Municipal de Mamanguape, antiga Casa do Imperador, localizada na Rua do Imperador. Tinha combinado com o interlocutor (momentos antes da data) de entregar um *pen drive* para copiar músicas que tocavam dentro e fora dos cinemas. Combinamos nosso encontro pelo *Messenger* do *Facebook* e, assim, nos encontramos. Chegando na prefeitura conversamos sobre uma série de coisas até mostrar-lhe a lista dos trabalhadores dos cinemas que estava construindo. Ele me tirou muitas dúvidas, deu novos nomes, confirmou algumas funções e nomes de trabalhadores(as)<sup>9</sup>. Após a revisão da lista, começou a mexer no celular e me mostrou um vídeo da Praça 13 de Maio, de 1989. Quando vi sua empolgação com o celular e o vídeo que mostrara, perguntei se poderia ligar a câmera para filmá-lo falando sobre suas páginas no *Facebook*. Ao aceitar, liguei a câmera e começamos a conversar sobre suas postagens. Sabendo de que poderia surgir uma oportunidade para filmagem, levei a câmera na mochila. Caso surgisse uma eventualidade estaria de prontidão com a câmera em mãos para registro.

Momento oportuno foi quando colocou na página *filmes antigos* e foi revelando os filmes que já tinham sido exibidos nos antigos cines. Passei metade da manhã com o interlocutor, finalizando as filmagens. Desliguei a câmera, agradei mais uma vez a colaboração e retornei só no dia 24 de janeiro para pegar o *pen drive* com as músicas que havia pedido para gravar.

No dia da gravação utilizei uma PJ 230 Sony Handycam. Câmera na mão, fiz planos e enquadramentos que filmassem a cabeça do interlocutor, suas mãos e o celular que manejava com o tato passando as imagens que foram compartilhadas por ele nas suas páginas. A ideia foi dar ao espectador, através daqueles planos, a interação corpo e aparelho celular para demonstrar os novos meios de distribuição de imagens (Flusser,

<sup>7</sup> Os apontamentos fazem parte do capítulo 5, *Filme etnográfico*, da dissertação. Fiz alguns recortes do texto para compor este artigo. Para maiores detalhes, ler o capítulo 5.

<sup>8</sup> Atualmente, ainda mantenho contato com os colaboradores.

<sup>9</sup> Construí uma lista de trabalhadores(as) que passaram pelo Cine Teatro Orion e o Cine Teatro Eldorado. A lista se encontra nos anexos da dissertação.

2008) em rede. Me posicionei por trás do interlocutor e fiz planos longos de suas falas, as pausas eram devido ao cansaço do braço que segurava a câmera. Fiz três planos-sequências e quatro planos curtos do espaço onde se localizava o Júnior.



Figura 1 – Captura da tela do computador. Local: Prefeitura de Mamanguape. Plano fechado das mãos e o celular segurado por Júnior. Fonte: Reprodução do frame do filme.

Concomitantemente, no mês de janeiro de 2019, fui conversando com Dunga, morador de Rio Tinto-PB, para marcarmos o dia da gravação. Nossas conversas eram via *WhatsApp*, o interlocutor trabalhava nos dias de semana numa repartição de uma antiga fábrica<sup>10</sup> e nos finais de semana trabalhava na Rádio Interação. Percebi que estava difícil combinarmos o dia das filmagens por causa do seu itinerário. Em um dos momentos, por mensagens no *WhatsApp*, quando perguntei se podíamos marcar à noite num dia da semana, ele me manda a seguinte mensagem: “Vamos deixar quando ficar de férias ok amigo. Porque fica mais à vontade eu te aviso ok amigo. Abraços do amigo dunga”. Respondo: “Abraços amigo”. Esse diálogo foi no dia 03 de fevereiro de 2019.

Quando recebi a mensagem pensei em desistir da nossa vídeo-elicitación<sup>11</sup> e apenas trabalhar com o material coletado durante a graduação e as novas imagens feitas com o Júnior. O tempo estava curto e precisava correr para finalizar as filmagens e o material

<sup>10</sup> No ano de 1917 os irmãos-suecos Lundgreen chegam à região do Vale do Mamanguape para instalarem a Companhia de Tecidos Rio Tinto-PB. Os irmãos são responsáveis por invadir terras indígenas Potiguara, contribuir com a urbanização de Rio Tinto, que se emancipa em 1956, construir várias casas para os operários e o próprio prédio do Cine Teatro Orion (1944) (Donato, 2016; Melo, 2002).

<sup>11</sup> Processo o qual o colaborador assiste a um filme, dialoga com as imagens narrando suas impressões e evoca suas memórias.

escrito para dar início à edição do filme. Porém, no dia 06 de fevereiro de 2019, quando fui ao centro de Mamanguape, no Banco do Brasil, coincidentemente encontro com João Fernandes (Dunga), no Centro da cidade. Paramos em frente a uma farmácia e começamos a conversar sobre nossas filmagens na sua casa. Diante de algumas negociações para realizar o trabalho e escolher um dia propício, marcamos para sexta da mesma semana. Iríamos gravá-lo indo para o trabalho e, no domingo, após o programa na rádio, gravaríamos a vídeo-elicitación na sua casa com Pai Herói, Saulo Cavalcanti e Augusto<sup>12</sup>.

João Fernandes, na conversa em frente à farmácia, relatou que Roberto Carlos foi até à Itália conhecer Giulliano Gema (ator de filmes de *Bang-Bang western*). Relatou de filmes de Roberto Carlos e Valdick Soriano que passaram no antigo Orion. Tentamos decidir qual filme seria exibido na vídeo-elicitación, mas ele começou a falar de um amontoado de filmes: *Canhões de Navarone*, *El Condor*, *Django*, *Teixeirinha Coração de luto*, *Ela tornou-se freira*, *O Ébrio*, *Ringo e sua pistola de ouro* e vários outros filmes. Relatou que a maioria do seu acervo de filmes é *Bang-Bang*. Concluímos nossa conversa confirmando e marcando nossas filmagens, daríamos a confirmação a Pai Herói por *Whatsapp* e no dia da vídeo-elicitación selecionaríamos o filme que iríamos assistir.

Até aquele momento tinha em mente gravar com os quatro interlocutores (Pai Herói, Saulo, Dunga e Augusto), mas quando visitei Saulo Cavalcanti na sua casa no dia 07 de fevereiro, ele diz que não poder ir para as gravações por estar ocupado com outras obrigações. Também não consegui contatar Augusto, sendo assim, para ganhar tempo e por já ter confirmado a gravação na casa de Dunga com Pai Herói presente na sessão, fiquei apenas com os dois interlocutores nesse processo.

No primeiro momento, a proposta foi gravar os dois interlocutores indo para seus locais de trabalho. Escolhi o programa que eles apresentam na Rádio Interação. Ainda conversei com Dunga em gravar no seu outro local de trabalho, mas ele falou que não seria legal pois seu patrão era um pouco rígido, então desistimos e ficamos apenas com a rádio. Os programas acontecem todas as sextas-feiras e domingos. Nas sextas, quem comandava era Dunga com o programa *Jovem Guarda*; e, aos domingos, a programação ficava por conta de Pai Herói e Dunga. Pai Herói direcionava o programa *A hora do breja*. Respectivamente, os programas vão ao ar na sexta-feira, das 20h às 23h; e aos domingos, das 13h às 16h.

<sup>12</sup> Já mantinha contato com esses quatro colaboradores desde o ano de 2016.

Sendo assim, na noite do dia 8 de fevereiro de 2019 fui até a casa de Dunga, em Rio Tinto, para filmar ele indo ao trabalho na Rádio Interação. Passo na sua casa, mas ele ainda estava jantando, vou à casa de Pai Herói e o espero. Após alguns minutos ele chega e vamos para a rádio no carro de Pai Herói. No entanto, pensando que ele iria de bicicleta como toda sexta-feira, disse a Dunga que iria acompanhá-lo a pé, enquanto ele fosse de bicicleta. Mas como iríamos gravar sua caminhada até o trabalho, o interlocutor optou por ir de carro, pois segundo ele, ficaria mais elegante e bonito. A câmera acionou uma situação, a escolha de ir ao trabalho de carro foi conduzida pelo aparelho de filmar. A câmera interferiu na atuação do personagem na ida ao seu trabalho, criando uma cena e uma representação fílmica. Um detalhe é que Pai Herói não vai a esse programa com Dunga, mas por saber que iríamos filmar o trajeto e seu cotidiano de trabalho, ele também quis participar das filmagens desse dia.



Figura 2 – Captura da tela do computador. Pai Herói dirigindo e Dunga do lado direito de quem vê a foto (poltrona do passageiro). Saída para a Rádio interação. Cena: 13min 3s até 13min 59s. Local: Rio Tinto-PB.

Fonte: Reprodução do frame do filme.

Chego na rádio e faço algumas filmagens de Dunga preparando os equipamentos e iniciando a apresentação do programa. Entretanto, em detrimento de alguns problemas técnicos, o programa *Jovem Guarda* foi ao ar com suas músicas um pouco mais tarde. Usei a *PJ 230 Sony Handycam* na mão, gravei o interlocutor iniciando o programa, enquadrei num plano médio para registrar as gesticulações de suas mãos e sua cabeça. Filmei também seu corpo num plano mais geral para apresentar suas vestimentas utilizadas neste dia, como também, um plano geral do seu ambiente de trabalho. Finalizando este dia, volto para casa e já vou me preparando para as filmagens de domingo, que seria acompanhá-los

até a rádio novamente. Após o término do programa nos deslocaríamos à casa de Dunga para a vídeo-elicitación.

No dia 10 de fevereiro 2019, num domingo à tarde, chego próximo à casa de Pai Herói, aproximadamente umas 12h 40min. Encontro-o em seu carro próximo à rua de sua residência e vamos até a casa de Dunga para irmos à Rádio. O programa do dia seria *A hora do Brega*, coordenado por Pai Herói e Dunga. Filmo de dentro do carro a ida de suas casas até à rádio. Chegando lá, faço algumas filmagens das apresentações de Pai Herói e suas interlocuções na Rádio Interação. Momento curioso é que Pai Herói queria que eu falasse no microfone para me apresentar. Achei um pouco estranho e fiquei tímido e não me apresentei. Assim, ele pediu para escrever no papel a minha apresentação e Dunga anunciar minha presença no estúdio. E eles anunciam:

Dunga: É o nosso amigo Muniz. Faz mestrado em Antropologia, né?! Grande Muniz. Na Universidade Federal da Paraíba, né?! E pesquisador dos antigos filmes, né?! Dos cinemas, né?! Do Vale do Mamanguape. É nosso amigo Muniz.

Pai Herói: E lembrando Dunga. Já terminou?

Dunga: Já!

Pai Herói: E lembrando Dunga que quando a gente sair daqui da rádio, vamos pra sua residência. Vamos assistir uns filmes, né?!

Dunga: Uns filmes, né?!

Pai Herói: Junto com o nosso amigo Muniz.

Dunga: Teixeira, Joselito.

Pai Herói: Pronto. Junto com nosso amigo Muniz que ele tá por aqui fazendo a filmagem hoje, de nosso programa *A hora do brega*. Muniz é o cara... De muito tempo vem aí, acompanhando a gente, né?!

(Dunga; Herói, entrevista 10/02/2019, Rio Tinto-PB)



Figura 3 – Captura da tela do computador. Plano médio de Pai Herói na Rádio Interação, Rio Tinto-PB.  
Fonte: Reprodução do frame do filme.

Esse momento foi bastante importante pois me colocou em cena para o público ouvinte e expôs a relação de confiança, de amizade e de trabalho construída desde o ano de 2016, instante que iniciamos nossas conversas e nos conhecemos na época das filmagens no evento *Cine Saudade*<sup>13</sup>, em frente ao Cine Orion, na cidade de Rio Tinto-PB. Usei a mesma *Handycam PJ 230 Sony* na mão para produzir as imagens, sempre deixava ela na mão para facilitar as gravações, pois percebendo um tempo forte em cena, poderia ligar imediatamente sem perder aquela situação que se apresentava. Nos intervalos das músicas, Pai Herói e Dunga sempre falavam da minha presença na rádio e lembravam aos ouvintes do nosso compromisso na sua casa, de que iríamos assistir uns filmes e filmar.

Contudo, momentos antes de acabar o programa, Pai Herói me leva numa casa vizinha para conhecer alguns(mas) moradores(as) que estavam ouvindo o programa. Adentrando na casa deles(as), sento-me na mesa e eles(as) já me oferecem uma dose de suas bebidas e churrasco. Me apresento e falo meu nome, depois Pai Herói diz: “fale do seu trabalho, se apresente”.

Me apresento aos(às) moradores(as), relato sobre a minha pesquisa com os antigos cinemas da região e nas buscas de espectralidades em relação aos filmes antigos. Quando termino de falar sobre minha pesquisa, as moradoras imediatamente começam a falar de *Teixeirinha Coração de Luto* e tecem vários comentários sobre o filme e suas experiências no Cine Orion.

Pai Herói diz que iríamos até a casa de Dunga para filmá-los assistindo filmes, elas se empolgam e pedem uma sessão em casa com o filme *Teixeirinha Coração de luto*. Falaram que iriam comprar comidas e bebidas e que iríamos assistir o filme. Mas só não podia filmar elas chorando, pois “o filme é muito bonito e emociona bastante”. E quando falaram do filme na mesa da cozinha, local onde estávamos desde a hora que entrei na casa, Pai Herói e uma das moradoras presentes começa a cantar a música do filme. Pai Herói faz gestos de estar arrepiado e a moradora fala que a música é muito bonita.

Fico na casa mais um pouco e Pai Herói volta a rádio para terminar o programa. Terminado o programa, me despeço das moradoras e sigo com Pai Herói para a casa de Dunga. Chego na casa e já começamos a ajeitar a sala, começo a observar o ambiente para melhor posicionar as câmeras. Nesse momento, estou com duas câmeras, uma *Canon T-6i* e a *Handycam Sony PJ 230*. A *Canon* posiciono próximo a televisão, de frente ao sofá, onde

---

<sup>13</sup> O Cine saudade foi um evento realizado por Júnior da Locadora, filho dos antigos donos dos cinemas na região, onde exibiu durante uma semana filmes que foram assistidos anteriormente na sala de exibição Orion. O evento ocorreu do dia 30 de abril a 5 de maio de 2016.



ficaram os dois personagens. Deixo-a no tripé já posicionada e fico com a *Sony* na mão, próximo à Dunga, que pegou sua sacola cheias de filmes em DVD e começa a colocar na janela da sala, me mostrando seu acervo de filmes.

Vou filmando-o enquanto ele fala sobre os filmes e os organizando na janela. Estabeleço a câmera enquadrando (de baixo para cima) sua mão exibindo os filmes, faço três planos sequências e um plano mais curto mostrando a capa do filme escolhido. Articulo alguns movimentos de câmera para filmá-lo em plano médio e não perder o enquadramento quando o interlocutor se abaixa para pegar os filmes na sacola.

Apesar de ter me pedido para escolher o filme, deixei que o escolhesse. Após mostrar os filmes, ele escolhe *A vida por um Dólar*, um filme de 1998 *spaghetti* faroeste. O filme é uma homenagem aos filmes *Westerns* e segue a mesma narrativa dos filmes dos anos 60 de faroeste. Sem saber na hora da filmagem que era mais recente do que os que buscava, os quais foram exibidos nos antigos cinemas, assistimos o filme e ele menciona sempre o artista. Dunga e Pai Herói riram muitas vezes das cenas de violência do filme e lembraram constantemente dos filmes mais antigos de faroeste que passaram no antigo Orion. A narrativa do filme escolhido pelo interlocutor nada muda dos antigos, a não ser uma pitada maior de efeitos especiais.

Enquanto Dunga e Pai Herói assistem o filme, a câmera no tripé filma suas reações, com a *Sony Handycam* na mão. Me posicionei sentado no sofá, ao lado de onde os interlocutores assistiam o filme. Fiquei bastante livre para manusear e fazer movimentos de câmera filmando a TV e os corpos dos interlocutores. Desse modo, filmei algumas cenas do filme na TV e fiz alguns planos médios e fechados de suas gesticulações, sem que a câmera chamasse suas atenções, interferindo nas suas espectralidades com o filme em exibição.





Figura 4 – Captura da tela do computador. No canto esquerdo de quem vê a imagem, observem a câmera no tripé, ao lado direito de quem vê a imagem, sofá com cobertor vermelho onde me posicionei para filmar livremente com a câmera na mão. Local: Casa de Dunga, Rio Tinto-PB. Fonte: Reprodução do frame do filme.



Figura 5 – Captura da tela do computador. Câmera Canon T6i no tripé. Reações de Dunga (a direita de quem vê a imagem) e Pai Herói (a esquerda de quem vê a imagem). Local: Casa de Dunga, Rio Tinto-PB. Fonte: Reprodução do frame do filme.

Terminado *A vida por um dólar*, Dunga pede para assistir mais um e escolhe *Minha lei é matar ou morrer*, com o ator Giuliano Gema, produzido em 1967. Com as baterias já no final e um cartão de memória cheio, utilizo a última bateria e o último cartão na *Sony PJ 230 Handycam* no tripé durante os 30 minutos iniciais do filme. Depois, tiro do tripé e a utilizo na mão, sentado no sofá ao lado da poltrona que Dunga estava sentado. Neste segundo filme, Pai Herói foi para casa e só ficamos eu, Dunga e sua esposa. No primeiro filme, a esposa de Dunga também estava. Algo interessante que ocorreu nessas filmagens, foi que até a esposa do Dunga participou e no final do primeiro filme, a esposa de Pai

Herói também se sentou na sala e começou a participar do diálogo estabelecido com as duas câmeras.

No momento do primeiro filme a esposa de Dunga nos trouxe bolo, refrigerante, caranguejo no coco e algumas cervejas. O ambiente estava bem espontâneo, apesar de estarem na presença de duas câmeras filmadoras. No segundo filme, com a *handycam*, enquadrei Dunga e sua esposa que participou mais ativamente quando Pai Herói foi embora com sua esposa. Enquanto Dunga estava no sofá, sua esposa estava ao lado do sofá numa cadeira de balanço.

Eles vão tecendo comentários sobre o filme, comparam com o filme anterior, analisam as desenvolvuras dos personagens principais. Dunga relata que Roberto Carlos foi conhecer Giuliano na Itália e um detalhe interessante é que na parede da sala há um canto chamado *O cantinho do rei Roberto Carlos* (ver figura 5). Dunga é fã de Roberto Carlos e Roberto era fã de Giuliano. Nesse sentido, portanto, Dunga é fã de Roberto e admirador dos filmes de faroeste e das performances de Giuliano. Nas vestimentas de Dunga, percebe-se sua relação com a Jovem Guarda e as formas de se vestir daquela época. O interlocutor expressa em sua *mise en scene* uma performatização de Roberto Carlos com características locais. Suas referências fílmicas e musicais se entrelaçam com sua tradicionalidade construída na cidade de Rio Tinto-PB<sup>14</sup>.

Com estas cenas finalizo a produção imagética e parto para a edição. O que foi coletado mostrou-se suficiente para a pesquisa que desenvolvemos. Esse material mais o acervo da pesquisa que foi construído durante a graduação foi composto juntamente com essas novas imagens para integrar a edição fílmica do filme *Cinemas do interior* (2019)<sup>15</sup>.

Bem, o cinema abre as portas para o registro do “outro”, suas memórias, vivências, costumes, singularidades e diferenças. É o cinema etnográfico como capacidade de uma nova linguagem de “apresentar a realidade e não somente transcrever, traduzir ou reproduzir a realidade do real” (Piault, 1999, p. 27). A tarefa da Antropologia Visual, neste sentido, especificamente em nosso caso, mostra que o filme etnográfico estaria na dimensão de apresentar os diversos olhares, a troca e o diálogo partilhado entre “as culturas e seus protagonistas”. A linguagem audiovisual oferece outros processos de saber

<sup>14</sup> Ainda nesse dia, consegui filmar algumas impressões do colaborador com o filme *Zorro e Tonto* (1956), como também algumas imagens exibidas na tela da TV.

<sup>15</sup> Recomenda-se aos leitores assistir o filme para melhor leitura do artigo. Ao todo, foram contabilizados, ao longo do processo de pesquisa com os cinemas na região do Vale do Mamanguape, 103,2 GB de registro audiovisual.

e conhecer, o de conhecer “com” (Ingold, 2015). “A passagem à imagem”, a construção do processo fílmico passa pelas escolhas dos ângulos, das imagens a serem colocadas na edição, das distâncias, das aproximações, da dialogia construída entre observador e observado, que é onde “se constrói a passagem produtiva” (Piault, 1999, p. 28).

A linguagem audiovisual na Antropologia permite a produção colaborativa do trabalho de pesquisa, a partir da visualidade do filme pelos interlocutores mais as suas indagações, reações, gestos e outras performances frente às imagens reproduzidas em tela. Permite-se uma maior possibilidade de entendimento do filme etnográfico em si e a pesquisa social, pois os mesmos nos dão informações e afirmam, ou não, a legitimidade daquela edição em relação às suas experiências de vidas representadas.

Na passagem da realidade para a imagem há uma ordenação particular; o olhar que observa não é apenas uma máquina que registra, ele também escolhe e interpreta. Para legitimar este registro do real e torná-lo não apenas compreensível, mas aceitável, isto é, sujeito a todo tipo de questionamento, convém explicitar as modalidades, entender as condições, identificar as orientações. Assim se constitui uma verdadeira “situação”, ou seja, o espaço de interação define as condições particulares no interior e se apresentam parceiros que não são apenas sujeitos e/ou objetos ou observadores e os observados. O jogo de cada um não cessa simplesmente na disposição particular que privilegiaria o olhar “armado”, como diria Vertov, de um antropólogo-cineasta e que seria, de uma vez por todas, dado a ver. A passagem à imagem supõe um acesso a esta imagem como composição, senão como resultante de uma negociação, de uma transação entre os agentes e sua fabricação (Piault, 1999, p. 29).

Neste ponto, a técnica da montagem (Bruno, 2019; Nakaóka, 2019) é muito importante dentro do processo fílmico, pois a edição é também orientada pelos olhares dos nossos interlocutores. Até porque eles similarmente são editores, pois suas posições e visões, suas narrativas selecionadas pela visão antropológica, só serão substancialmente válidas através do questionamento de seus olhares sobre as imagens que reproduzimos deles, na qual essa validação pode-se dar no processo de filmagem, na negociação de ângulos e enquadramentos, passagens de câmeras às mãos dos observados, no diálogo construído perante a filmagem e nos processos de vídeo-elicitção.

É a montagem que dará ao filme a sua estrutura e a sua significação, que fará emergir os temas do discurso fílmico. A montagem acontece desde a primeira observação até o filme definitivo: no momento da observação, depois da observação, durante a rodagem depois da rodagem; organização grosso modo

daquilo que foi filmado em função dos índices de base e das tomadas de vista para a pesquisa das sequências; montagem definitiva, reorganização de todos os materiais na melhor sucessão salientando a ideia-chave do filme (Ribeiro, 2007, p. 78).

A produção do conhecimento proposto pelo audiovisual possibilita este tipo de abordagem que é a junção das percepções entre as diferentes pessoas, construindo o trabalho fílmico na intenção de almejar uma expressão visual e verbal (áudio) para expor uma “realidade suficiente” (Piault, 1999), isto é, uma construção do “real” que não seja absoluta e estática, mas processual (Barth, 2000) e que proponha novos questionamentos e abordagens com os saberes envolvidos, diminuindo distâncias discursivas e interpretativas (Fabian, 2013; Thomas, 1991) do mundo social estudado.

Trabalho com a práxis de atores e interlocutores profissionais alinhados ao projeto proposto. Cada indivíduo se comporta diante da câmera de maneira única, refletindo sua própria perspectiva. É importante reconhecer que essas *mise en scène* foram influenciadas tanto pelo pesquisador quanto pela própria câmera. Assim, as pessoas filmadas são reais, não figurativas, e seus corpos estão em constante movimento (Barth, 2000 e 2005). Nesse sentido, o filme etnográfico está preparado para lidar com as imprevisibilidades do campo de pesquisa, refletindo uma condição de inversão do controle sobre o “real”.

O trabalho com as memórias coletivas exige que, no filme etnográfico, revelemos as relações que os antigos moradores estabeleceram com o passado dos cinemas e seus contextos sociais. É a interação com o cotidiano que demanda essa revelação.

Si se tienen cuenta estas circunstancias, un análisis de cómo se construye en las interpretaciones del pasado los lenguajes audiovisuales, especialmente el cine, resulta fundamental para comprender cómo diversos componentes de nuestras sociedades se ven a sí mismos y el tipo de relación que establecen con el pasado (Aprea, 2005, p. 39).

Desta forma, com o princípio da antropologia compartilhada de Rouch (2005) e seguindo as discussões teóricas e etnográficas pautadas pela Antropologia Visual, a edição se direciona no sentido de dar aos espectadores do filme etnográfico as diferentes interpretações e recepções dos moradores aos antigos filmes exibidos no Cine Orion e Eldorado. Através de suas memórias, abriram espaços e imaginários que se entrelaçam com o cotidiano, mas que agora, estão em imagem e áudio e nos concebem um entendimento sobre os cinemas do interior e suas relações com a sociedade.

Simultaneamente, transmitir através da montagem, o caráter dialógico de produção das imagens, mostrando os caminhos e as diferentes maneiras compartilhadas no registro do material, evocando as memórias coletivas relacionadas a estes cinemas.

A narrativa fílmica foi construída para elucidar as relações estabelecidas durante a pesquisa sobre os cinemas. Com base no material coletado e nas contribuições dos interlocutores, a edição ultrapassou os 15 minutos estabelecidos para a defesa da dissertação, totalizando 39 minutos. Essa extensão foi necessária para apresentar a totalidade da relação desenvolvida ao longo de anos de pesquisa com os interlocutores. Além disso, a produção reflete a discussão abordada no texto da dissertação. O documentário antropológico é o resultado de um processo de interação (Freire, 2012). O filme, além de evocar as memórias cinematográficas, explora a interação entre os interlocutores, a câmera e o pesquisador, evidenciando as relações dialógicas que possibilitaram tanto a produção fílmica quanto a elaboração da escrita etnográfica.



Figura 6 – Captura da tela do computador. Leitura da imagem da esquerda à direita de quem vê a imagem: Dunga, Pai Herói e Saulo Cavalcanti, em frente ao antigo prédio do Cine Orion, no dia da exibição do filme. Django no evento Cine Saudade, ano 2016. Esse foi o dia e momento que nos conhecemos. Este encontro/diálogo pode ser apreciado entre os 6min 46s e 9min 46s do filme. Fonte: Reprodução do frame do filme.

A interação entre a câmera, o pesquisador e os(as) colaboradores(as) me levaram a refletir profundamente sobre as teorias e métodos na pesquisa. A análise e reanálise do material foram essenciais para a estruturação da dissertação. A câmera desempenhou um papel crucial, ativando e construindo relações recíprocas que aproximaram o campo de pesquisa e os colaboradores, facilitando a cooperação com os objetivos antropológicos propostos. O filme, assim, torna-se uma ferramenta para expor a alteridade construída na

pesquisa antropológica e tornar públicos os diálogos estabelecidos ao longo dos anos com antigos espectadores(as) e trabalhadores(as) do cinema.

Assim, reitero a afirmação inicial deste artigo de que a câmera e o filme são dispositivos potentes para refletir as questões da alteridade, distanciamento e a pesquisa etnográfica. As leituras de Fabian, Barth, Ingold, Strathern e Thomas fizeram-me retornar ao trabalho e evocar essas questões através do filme produzido na dissertação, em que expressamente nas filmagens, no processo de montagem, nas imagens, nas narrativas e diálogos, torna-se propício realizarmos as considerações e reflexões apontadas pelos(as) autores(as).

Portanto, afirmo que a Antropologia Visual não seja inocente ao pensar em sua potência de reflexão teórica-metodológica. Judith e David MacDougall (Barbosa, Cunha, 2006) deixaram bem explicado através do seu conceito de intertextualidade que o filme não se limita apenas ao processo do registro e que as imagens estão para além do seu conteúdo. “O modo como trabalho com a expressão do ‘outro’ enquanto tema constitui uma forma de exprimir diferentes pontos de vista, o que fundamenta as atividades intelectuais específicas aos filmes e aos escritos antropológicos” (Cezar, 2007, p. 182). As imagens são dispositivos que nos concebem imaginação e imaginários, entrelaçam pontos de vistas, assim, portanto, colaboram com reformulações antropológicas e nossos campos de pesquisa.

Advogo hoje a favor de uma “elaboração múltipla” ao invés de “conjunta”, resultando numa forma de cinema intertextual. Este passo pode fazer com que a diferença cultural e geopolítica que separa o realizador do “sujeito”, seja reconhecida mais claramente, a fim de que seja respeitada a integridade de cada voz. Podemos dizer que qualquer filme etnográfico inscreve o texto do realizador no texto de uma outra sociedade: um “cinema intertextual” poderia adotar formas mais complexas como a inclusão de vozes múltiplas, o recurso de interpretações diferentes, a montagem de materiais provenientes de realizadores diversos, a sobreposição de antigos textos sobre novos, etc. Tais aproximações colocariam o filme etnográfico em melhor posição para confrontar visões opostas de uma mesma realidade e para assegurar a reciprocidade das experiências (MacDougall, 1994, p. 74 *apud* Ferraz, 2014, p. 45).

Essa “elaboração múltipla” contribui significativamente para a escrita etnográfica, não apenas incorporando as diferentes vozes no corpo do texto, mas também oferecendo reflexões sobre o campo de pesquisa por meio da análise das performances, narrativas, gestos, olhares e questionamentos evocados pelos participantes durante o processo de

pesquisa antropológica. Nesse sentido, o filme etnográfico, como parte integrante da escrita, concretiza as perspectivas teóricas e metodológicas da pesquisa. Muitas vezes, precisei revisar o filme ou determinadas cenas para entender como os participantes percebem o fenômeno do cinema na região do Vale do Mamanguape-PB. Foi a partir dessas análises de imagens que confrontei alguns posicionamentos teóricos da antropologia e do cinema, que estavam geralmente vinculados à pesquisas em grandes cidades.

Desse modo, trabalhar com a etnografia das memórias cinematográficas através do audiovisual<sup>16</sup>, permitiu compreender que o universo social interiorano se (re)produzia e relacionava com os filmes exibidos de forma distinta dos(as) espectadores(as) das grandes cidades. Desse modo, alguns pressupostos teóricos do cinema elaborados nas grandes cidades brasileiras e europeias não cabiam para pensar as circunstâncias sociais e culturais encontradas numa região predominantemente habitada por agricultores, indígenas Potiguara, operários e pequenos comerciantes<sup>17</sup>. Assim, pude realizar reflexões sobre o campo de pesquisa, a teoria e a metodologia, consequentemente, da escrita e da estrutura da própria dissertação, quando nas (re)análises do material etnográfico, pude retomar as minhas escolhas teóricas e metodológicas.

## Conclusão

Antes de finalizar, é digno de se notar (acredito que boa parte dos(as) antropólogos(as)) que a introdução das imagens na pesquisa antropológica se deu “numa relação difícil” (Novaes, 2009), com alguns olhares retrucados por não as aceitarem como ferramenta científica. A aceitação do filme etnográfico dentro do próprio campo antropológico, em alguns casos e contextos, é ainda resistente. Um bom exemplo que posso oferecer foi a afirmação do professor da disciplina de Seminário de Doutorado ao dizer que “antropólogos visuais seriam inocentes ao pensar que as imagens são suficientes para pensarmos reelaborações teóricas e metodológicas”. Diante dessa afirmação, ao que me parece, se tem por parte de alguns(mas) antropólogos(as) um desconhecimento da história da Antropologia Visual, das suas (re)elaborações teóricas e metodológicas nos

---

<sup>16</sup> Na pesquisa também trabalhei com análises fílmicas de filmes exibidos na época das atividades dos cinemas estudados.

<sup>17</sup> A pesquisa se concentrou em dois cinemas localizados na cidade de Rio Tinto e Mamanguape. As investigações foram dos anos de 1964 ao final da década de 80, época de atividades das salas de exibição estudadas.

distintos campos de pesquisa realizados(as) por seus diferentes pesquisadores(as), seja em território nacional ou não. Vale destacar, que a partir dos anos 80, David e Judith MacDougall já falavam do cinema intertextual (Barbosa; Cunha, 2006). Um tipo de cinema antropológico que permite a cada edição fílmica e visualização refletir “questões epistemológicas” (Barbosa, Cunha, 2006, p. 24) trabalhadas em diferentes campos de pesquisa em seus artigos científicos.

A partir desse conceito, a relação construída entre realização cinematográfica e pesquisa ou entre pesquisador/realizador e sujeitos do documentário torna-se o foco do problema. O cinema intertextual cria no espaço de realização do filme um ambiente também privilegiado para a reflexão antropológica, pois é pensado como o lugar do encontro, como o espaço em que “observadores” e “observados” não estão essencialmente separados, e em que a observação recíproca e a troca estabelecida foram o centro sobre o qual recaí o foco — intersubjetividades criando intertextualidades (Barbosa, Cunha, 2006, p. 24).

É neste sentido, que o filme etnográfico se torna potente e essencial dentro das nossas pesquisas e nas construções teóricas e metodológicas para pensar a antropologia em suas diferentes frentes de trabalho. Esse foi o objetivo maior deste artigo: refletir a potencialidade epistêmica do filme etnográfico na antropologia e no processo de pesquisa. Como dito anteriormente, não é de minha intenção colocar em níveis de hierarquia do saber qual perspectiva analítica se torna perspicaz para enfrentar os diferentes desafios na pesquisa de campo e à escrita etnográfica. Mas enfatizar que a Antropologia Visual mais os seus métodos e teorias com e da imagem, tornam-se imprescindíveis para ponderar nossos campos de pesquisa. Ainda mais quando vivemos cercados de imagens que são produzidas e compartilhadas por diferentes aparelhos, pois, estamos imersos naquilo que Vilém Flusser (2008) apontou: a sociedade da telemática.

## Referências

APREA, Gustavo. *Documental, testimonios y memorias: miradas sobre el pasado militante*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Manantial, 2015.

BARBOSA, Andréa; CUNHA, Edgar Teodoro. *Antropologia e imagem*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

BARTH, Fredrik. *Por um maior naturalismo na conceptualização das sociedades; O guru e o iniciador: transações de conhecimento e moldagem da cultura no sudeste da Ásia e na Melanésia*. In:



LASK, Tomke. (Org.). *O guru, o iniciador e outras variações antropológicas*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2000.

BARTH, Fredrik. *Etnicidade e o conceito de cultura*. In: *Antropolítica: Revista Contemporânea de Antropologia e Ciência Política*, v. 1, n. 19, pp. 15-30. 2005. Disponível em: [https://www.ppgcspa.uema.br/wp-content/uploads/2015/06/docslide.com.br\\_barth-etnicidade-e-o-conceito-de-cultura.pdf](https://www.ppgcspa.uema.br/wp-content/uploads/2015/06/docslide.com.br_barth-etnicidade-e-o-conceito-de-cultura.pdf). Acesso em: 06 out 2024.

BRUNO, Fabiana. *Potencialidades da experimentação com as grafias no fazer antropológico: imagens, palavras, montagens*. *TESSITURAS*, Pelotas, v. 7, n. 2, pp. 198-212 jul./dez., 2019. Disponível em: <https://revistas.ufpel.edu.br/index.php/tessituras/article/view/1024>. Acesso em: 06 out 2024.

CASTRO, Celso. (Org.). *Evolucionismo cultural. Textos de Morgan, Tylor e Frazer*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

CÉZAR, Lillian Sagio. *O filme entográfico por David MacDougall*. *Cadernos de campo*, São Paulo, n. 16, p. 1-304, 2007. Disponível em: [file:///C:/Users/Jos%C3%A9%20Muniz/Downloads/cadcampo,+cadernos\\_de\\_campo\\_n16\\_p179-188\\_2007.pdf](file:///C:/Users/Jos%C3%A9%20Muniz/Downloads/cadcampo,+cadernos_de_campo_n16_p179-188_2007.pdf). Acesso em: 06 out 2024.

*Cinemas Do Interior* (2019). Vimeo. Disponível em: <https://vimeo.com/465200972>. Acesso em: 19 nov 2024.

CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

*Chronique d'un été* (1961). Youtube. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=dhmAVJ4\\_x0Y](https://www.youtube.com/watch?v=dhmAVJ4_x0Y). Data de acesso : 06 out 2024.

DUSSEL, Enrique. *Europa, modernidade e eurocentrismo*. In: LANDER, Edgar. (Org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais perspectivas latino-americanas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Colección SurSur, CLACSO, 2005.

DONATO, Eduardo. *Os operários do Barão: um diálogo sobre imagens, memórias e condições de existência do operariado brasileiro a partir do caso de Rio Tinto no século XX*. 2017. 342f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2017.

ELIAS, Alexsânder Nakaóka. *Por uma etnografia multissensorial*. *TESSITURAS*, Pelotas, v. 7, n. 2, pp. 266-293, jul./dez., 2019. Disponível em: <https://revistas.ufpel.edu.br/index.php/tessituras/article/view/1027>. Acesso em: 23 nov 2024.

ELLEN, Roy; AL. *1990 debate: Human worlds are culturally constructed*. In: INGOLD, Tim. (Org.). *Key Debates in Anthropology*. London; New York: Routledge, 1996.

FABIAN, Johannes. *O Tempo e o Outro: Como a antropologia estabelece seu objeto*. Petrópolis: Editora Vozes, 2013.

FALCÃO NETO, José Muniz. *Etnografias das memórias cinematográficas no vale do Mamanguape*. 2019, 223f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia. Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2019.

FALCÃO NETO, José Muniz. *Ensinaamentos da Antropologia Visual: experiência docente na graduação*. In: *Encontro De Antropologia Visual Da América Amazônica*, 4, 2020. Anais eletrônicos... Belém: VISAGEM, 2020, pp. 1-15. Disponível em: <https://eavaam.com.br/anais/pdfviewer/ensinaamentos-da-antropologia-visual-experiencia-docente-na-graduacao/>. Acesso em: 08 ago 2023.

GRIMSHAW, ANNA & RAVETZ, AMANDA. *Desenhar com uma câmera? Filme etnográfico e antropologia transformadora*. São Paulo, v. 6, n.1, 2021.

FERRAZ, Ana Lúcia. *Etnografia em filme e ensino de antropologia: apontamentos de sala de aula*. In: (Org) FERRAZ, Ana Lúcia; MENDONÇA, João Martinho Braga. *Antropologia Visual: perspectivas de ensino e pesquisa*. Brasília-DF: ABA, 2014.

FLUSSER, Vilém. *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008.

FREIRE, Marcius. *Ética e documentário*. In: *Documentário: Estética, ética e representação*. São Paulo: Annablume, 2012.

GALAN, Pérez Beatriz. “Y esto, a mí, para qué me sirve, señorita?”. Implicaciones éticas y políticas de la etnografía en contextos de violencia, pobreza y desigualdad. *Ankúlegi*; 15, pp. 101-114, 2011.

GONÇALVES, Marco Antônio; HEAD, Scott. *Confabulações da alteridade: Imagens dos outros (e) de si mesmos*. In: GONÇALVES, Marco Antônio; HEAD, Scott. (Orgs.). *Devires imagéticos: a etnografia, o outro e suas imagens*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

*Imagens e memórias: os cinemas no Vale do Mamanguape-PB* (2016). Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZCWilKOdgLY>. Acesso em: 06 out 2024.

INGOLD, Tim. *Antropologia não é etnografia*. In: *Estar vivo: ensaios em movimento, conhecimento e descrição*. Petrópolis: Editora Vozes, 2015.

*33ª Reunião Brasileira de Antropologia na abertura do Prêmio Pierre Verger 2022*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=TuOxYZ0zfgE>. Acesso em: 29 out 2023.

MELLO, J. O. de A. *Arqueologia industrial e cotidiano em Rio Tinto*. In: PANET, A. et al. *Rio Tinto: estrutura urbana, trabalho e cotidiano*. João Pessoa: UNIPE, 2002.

*Moi, Un Noi (1958)*. Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=12nq75j-dqw>. Acesso em : 06 out 2024.

NOVAES, Sylvia Caiuby. *Entre a harmonia e a tensão: as relações entre Antropologia e imagem*. Revista ANTHROPOLOGICAS, Recife, v. 20(1+2), n. 13, pp. 9-26, 2009.

NOEL, Gabriel D. *Algunos dilemas éticos del trabajo antropológico con actores implicados en actividades delictivas*. *Ankúlegi*, n. 15, pp. 127-137, 2011. Disponível em: <https://aldizkaria.ankulegi.org/index.php/ankulegi/article/view/44>. Acesso em: 23 nov 2024.

*Pétit a Pétit* (1972). Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bNaEbUaBUc0&t=1946s>. Acesso em: 06 out 2024.

PIAULT, Marc Henri. *Espaço de uma antropologia audiovisual*. ECKERT, Cornelia; MONT-MÓR, Patricia. (Orgs.). *Imagens em foco: novas perspectivas em antropologia*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999.

RIBEIRO, José da Silva. *Antropologia Visual*. In: *O filme etnográfico*. Porto Alegre: Edições Afrontamento, 2007.

ROUCH, Jean. *O filme etnográfico*. In: LABAKI, Amir (Org.). *A verdade de cada um*. São Paulo: Cosac Naify, p. 66-102, 2015.

SAMAIN, Etienne. *Os riscos do texto e da imagem – Em torno de Balinese Character (1942), de Gregory Bateson e Margaret Mead*. Significação: Revista de Cultura Audiovisual, n. 14, pp. 63-88, 2000. Disponível em: <https://revistas.usp.br/significacao/article/view/90617>. Acesso em: 23 nov 2024.

SAMAIN, Etienne. *Como pensam as imagens?*. São Paulo: Editora Unicamp, 2012.

STOCKING, George W. *Colonial Situations: essays on the contextualization of ethnographic knowledge*. Madison: University of Wisconsin Press, 1991.

STRATHERN, Marilyn; Al. “1989 debate: The concept of society is theoretically obsolete. In: INGOLD, Tim. (Org.). *Key Debates in Anthropology*. London; New York: Routledge, 1996.

STRATHERN, Marilyn. *O efeito etnográfico e outros ensaios*. Tradução: Iracema Dullei, Jamille Pinheiro e Luísa Valentini. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

THOMAS, Nicholas. *Against Ethnography*. Cultural Anthropology, American Anthropological Association, v. 6, n. 3, pp. 306-322, 1991. Disponível em: [https://www.jstor.org/stable/656438?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/656438?seq=1#page_scan_tab_contents). Acesso em: 23 nov 2024.

Recebido em 30 de novembro de 2023.

Aceito em 18 de outubro de 2024.