

**Photoexperiências – Encontros com a Imaginação:**  
**Análise de *Photo Wallahs* de David e Judith MacDougall**

**Victor Secco**<sup>1</sup>

## **Resumo**

Este ensaio se debruça sobre o filme de David e Judith MacDougall, *Photo Wallahs*, para falar de imagens e de imaginação através do encontro fílmico, encarado como forma de produção de um conhecimento sensível, no contexto específico da Fotografia na Índia.

**Palavras-chave:** *Imagem, Fotografia, Índia, Encontro, Antropologia Visual*

## **Introdução**

O filme de David e Judith MacDougall, fala do imaginário através de imagens. *Photo Wallahs* relata experiências com a Fotografia em Mussoorie na Índia. Abordando diversas relações possíveis com a Fotografia: fotógrafos amadores, estúdios de fotografia nas ruas de Mussoorie, as memórias contidas nos álbuns de fotografia, fotógrafos oferecendo seus serviços a turistas em *Gun Hill* e até pessoas que não possuem outra foto além da de seu casamento.

*Photo Wallahs*<sup>2</sup> se divide em tópicos sobre essas várias experiências fotográficas na cidade indiana. É o movimento explorando o estático. É um filme sobre fotografias. Pretendo aqui dialogar com essas imagens do ponto de vista da Antropologia e do filme etnográfico.

---

<sup>1</sup> Graduando em Ciências Sociais pela Universidade de São Paulo. Desenvolve a pesquisa de iniciação científica “O cinema indiano e seu público no Brasil”, sobre a recepção dessas imagens no contexto brasileiro. Orientado pela professora Rose Satiko G. Hikiji do Departamento de Antropologia da USP, conta com apoio do CNPq.

<sup>2</sup> *Photo Wallahs* seria “os Fotógrafos”. A tradução de *wallah* é de “pessoa encarregada de algo”, a palavra normalmente aparece junta a outro termo que a especifica, como: *riksha wallah* – o taxista, o encarregado pelo taxi.

## Modos de Ver, Modos de Conhecer

A fotografia é a captura da luz (os fótons) por substâncias químicas em uma câmera obscura, ou por um sensor digital numa câmera moderna. Para além da luz, muitas pessoas dizem que ela captura a alma de quem é fotografado e talvez também a do fotógrafo. Se a câmera tem ou não essa capacidade, seu produto final, a fotografia é muito mais do que o resultado da luz sobre produtos químicos ou um CCD. A fotografia é aberta aos sentidos, ela extrapola seus limites físicos.

O cinema como uma derivação da tecnologia fotográfica deveria conter em si essa indeterminação, afinal não passa de fotogramas colocados em sequência. Porém é exatamente isso que o diferencia da fotografia. O encadeamento de fotogramas é o que dá movimento ao filme. Esse movimento pode criar uma narrativa e essa pretende contar uma história, seguindo por um sentido específico. A narrativa constrange os significados, não que ela seja totalmente fechada à interpretação, mas ela hierarquiza alguns sentidos em detrimento de outros possíveis nas imagens, a fim de contar sua história, ser cinema. MacDougall se interessa pelas relações estabelecidas entre pessoas e imagens estáticas (Fotografia) em *Photo Wallahs* e para explorar o assunto ele se relaciona com essas pessoas através das imagens em movimento (filme). É um filme sobre a visão.

Caiuby (2009) mostra que a visão como órgão privilegiado do conhecimento e a perspectiva linear como representação ideal da realidade são construções da tradição ocidental que orientam decisivamente a invenção da fotografia e do cinema. A autora ainda nos lembra que, se o uso dos sentidos em relação ao conhecimento varia no tempo, também varia entre as sociedades humanas.

Grimshaw (2001) diz que *Photo Wallahs* e *Tempus de Baristas* seriam a volta dos MacDougall<sup>3</sup> ao tema da visão, em contraponto a seus filmes na Austrália que seriam mais focados na voz. Ela afirma que os MacDougall dão vazão a sua sensibilidade romântica nesses filmes e que os sentidos estariam abertos e indeterminados como na fotografia. *Photo Wallahs* lhe parece nostálgico, apesar de mostrar a constante reinvenção da Fotografia, é um sentimento de perda que se fixa. Concordando ou não com Grimshaw é interessante lembrar aqui o projeto antropológico de MacDougall.

Preocupado com os modos sensíveis do conhecer, ele acredita que o visual, a imagem, é o campo privilegiado para esse conhecimento. Filme e etnografia não se

<sup>3</sup> David MacDougall faz as filmagens enquanto Judith MacDougall é a responsável pelo som no filme, apesar da autoria do filme ser compartilhada pelos dois, os textos que cito aqui são de autoria de David MacDougall. Quando escrevo no plural me refiro ao filme deles e no singular ao texto de MacDougall.

separam e, portanto imagem e texto se completam. Essas duas dimensões estão sempre em relação de complementaridade, filme e texto deveriam se completar em um processo interativo, que faz parte tanto da pesquisa e construção de conhecimento para o texto, quando para o filme. A pesquisa também ocupa um lugar central em seu projeto de conhecimento, MacDougall realiza longas estadias em campo em prol de seus filmes e estes por outro lado são a sua própria pesquisa. Para filmar *Photo Wallahs*, os MacDougall passaram nove meses em Mussoorie entre 1988 e 1989 e as reflexões sobre o filme estão em vários de seus textos<sup>4</sup>.

## Os Encontros

Tão logo a fotografia e o cinema foram inventados seus usos são explorados por diversas áreas do conhecimento ocidental, a recém-nascida Antropologia não foi uma exceção. Em seu primeiro momento a Antropologia evolucionista alia-se à empresa colonialista e às novas tecnologias de captura do real partindo para terras longínquas em busca de “tipos” e classificações<sup>5</sup>. (Jordan,1995 e Piau,1995) A imagem é objetiva e uma forte aliada da ciência.

Entretanto desde a sua invenção a fotografia e o cinema foram também questionados e usados para a subversão desse modo de ver cientificista que acredita na realidade e objetividade das imagens. Georges Méliès, contemporâneo dos irmãos Lumière, já utilizava de trucagens e mágicas para criar filmes que podem ser considerados os precursores do cinema fantástico e de ficção científica, neles é subvertido o uso da realidade, podendo-se questionar a objetividade da objetiva. No campo do filme etnográfico, Jean Rouch troca a magia pelo transe para borrar as fronteiras entre realidade e ficção, colocando a subjetividade em primeiro plano e evidenciando a presença da câmera (Sztutman,2009).

O cinema de MacDougall parece estar em constante diálogo com ambas as tradições de filme etnográfico discutidas acima. Se por um lado, ele diz ser necessária uma “humildade perante o mundo”, notando que existem outras coisas mais importantes do que a visão do cineasta, o que legitima sua postura observacional diante dos acontecimentos.

<sup>4</sup> Entre outros textos, o capítulo: *Photo Hierarchicus: signs and mirrors in indian photography*, em seu livro *Corporeal Image* é dedicado exclusivamente a este filme.

<sup>5</sup> O Governo Colonial Britânico documentava os “tipos indianos” utilizando largamente das técnicas de antropometria e fotografia e posteriormente publicava seus resultados em grandes volumes como “*The People of India*” e “*Report on men of Marwar State*”, este último fora feito a pedido do Marajá de Jodhpur (MacDougall, 2006).

Por outro lado MacDougall utiliza criticamente de sua presença e principalmente a de sua câmera. A câmera funciona como catalisadora das experiências; é *graças* a ela que a ação acontece e não *apesar* dela, algo que já está presente em Rouch com o “cine-transe” (Rouch, 1995).

Como em Rouch a presença do cineasta é uma intromissão na vida das pessoas sendo isso que permite a realização do filme, porém MacDougall assume sua interferência de maneira distinta da de Rouch. Em vez de criar ficções, entrevistar, falar e até se colocar diante da câmera, MacDougall filma suas negociações de forma mais observacional, também interessado no encontro. *Photo Wallahs* não tem narrador, tem algumas entrevistas, usa sons ambientes, os cortes são secos e foca nas ações e conversas (sejam elas entre atores diante da câmera ou entre ator(es) e a pessoa por trás da câmera).

O encontro nos fala da possibilidade de construção do conhecimento. O conhecimento é vinculado à experiência e ao sentimento no momento do encontro físico. Este último é o que fica registrado em fotografias e filmes e é dele que emana, primeiramente, o conhecimento. O cinema de MacDougall poderia ser definido como um Cinema do Encontro, da Relação. Creio ser importante aqui “rebobinar a fita” para entendermos melhor esse modo de produção do saber.

### Photo-Artist: Evidência e Imaginação

“An encounter with photography in Mussoorie,  
a north Indian hill station”<sup>6</sup>

MacDougall mostra como é possível ler a complexidade de Mussoorie em sua Fotografia. Fazendo uma análise sobre a hierarquia fotográfica da cidade, a partir de uma espécie de geografia econômica ele descreve as relações entre classes sociais<sup>7</sup>, local de residência e *photo wallahs*, dos quais são clientes. E assim define uma *photo hierarchicus*<sup>8</sup> vertical em Mussoorie: desce das colinas ricas, em direção a parte baixa da cidade, mais pobre; seguindo dos estúdios de elite na *Mall Road* até as pequenas lojas em bazares da cidade. Em *Gun Hill* estaria a clientela da nova burguesia e turistas indianos. Essa hierarquia também indicaria diferentes experiências com a fotografia e expectativas

<sup>6</sup> Subtítulo do filme *Photo Wallahs*, que aparece na tela de abertura.

<sup>7</sup> Ao invés de castas, as classes lhe parecem mais importantes no contexto do filme (MacDougall, 2006).

<sup>8</sup> Apesar de não estar explícito no texto de MacDougall o termo claramente se relaciona ao trabalho de Louis Dumont, *Homo Hierarchicus*, onde este analisa o sistema de castas indiano.

imagéticas, da fotografia dos marajás a fotografia “simples” de Mr. R. S. Sharma no *Glamour Studio*.

Tão logo a fotografia caiu nas mãos dos indianos ela tomou formas muito específicas e diversas, mas principalmente relacionadas à pintura, arte e imaginação. A fotografia de corte, com marajás e suas famílias em meio a seus bens e palácios parece muitas vezes se confundir com pinturas e vice-versa. Artesãos e pintores são os primeiros a aprender essa nova forma de representação (e Marajás, por hobby) e assim pintura e fotografia se mantém muito próximas desde o princípio. A coloração artificial de fotogramas branco e preto é um dos temas recorrentes no filme e são comuns as inscrições como *Photo-Artist* nas lojas e estúdios em Mussoorie. Um dos personagens mostra uma foto aos MacDougall e comenta essa indiferenciação aparente entre pintura e fotografia, dizendo que somente poderia saber se aquilo era realmente uma foto através de raio-x ou tirando a tinta. Outro elemento que parece confundir ainda mais, é que a palavra *picture* do inglês serve tanto para designar fotografias e pinturas no contexto local.

O filme acompanha também o trabalho de Mr. R. S. Sharma em seu *Glamour Studio*, um *photo-artist*. Ele tem um dos estúdios mais bem sucedidos de Mussoorie, resistindo por mais de 40 anos com fotografias branco e pretas num estilo que passaria por “realista” em contraste com as outras fotografias na cidade. A princípio parecem retratos simples, de pessoas pobres da cidade e trabalhadores rurais das áreas vizinhas, mas segundo o texto de MacDougall sua forma de representação estaria mais próxima de um modo Hindu antigo de representação<sup>9</sup> que atrai uma clientela específica dentro da variedade de Mussoorie.

*Gun Hill* é um dos pontos turísticos da cidade: uma colina (*hill*) onde nos dias do Império uma arma (*gun*) era disparada todo dia. Lá *photo wallahs* tiram fotos dos turistas contra o belo cenário montanhoso de Mussoorie, vestindo-os de diferentes personagens; figuras fora-da-lei, personagens tradicionais indianos e urbano-ocidentais. As personagens, as poses e o enquadramento são explicitamente relacionados ao cinema popular indiano, nos quais o ator-turista busca inspiração imitando as coreografias dos principais filmes a espera do clique.

O cinema é definido por Morin (1997) como o “espetáculo do imaginário”, sendo o imaginário, para o autor, parte constituinte do chamamos de realidade. Surge para Morin, a questão de que o cérebro “não conhece diretamente a realidade exterior”. A realidade

<sup>9</sup> Que se relaciona também com a representação de deidades hindus.

sendo, na verdade, excitações recebidas pelos receptores sensoriais, enviadas a caixa negra do cérebro-espírito e transformadas em imagens (representações) pelo último. Essa formulação é muito próxima do que as *Upanishad*<sup>10</sup> chamam de “metáfora da carruagem” (Zimmer, 1986). O “mundo real” seria o caminho, os sentidos seriam os cavalos, as rédeas a nossa mente, e o condutor da carruagem (nosso corpo) seria uma forma de intelecto abstrato, dentro da carruagem estaria a razão de tudo isso: o Espírito (*Atman*). De forma parecida com a que Morin descreve esse processo de conhecer o mundo, as *Upanishad* e posteriormente o *Vedanta* dizem que a realidade é o Espírito e tudo o mais seria *maya*, ilusão, produto fantasmagórico da ignorância do Espírito (que no entanto não deixa de ser real a quem nela vive). Esse raciocínio talvez deixe mais claro o que MacDougall dirá sobre a Fotografia indiana e talvez esclareça a citação inicial em seu texto sobre Photo Wallahs: “*That wich makes the eye see, but needs no eye to see, that alone is Spirit*” (Kena Upanishad 1,7).

Voltando ao filme e ao exemplo de *Gun Hill*, agora relacionando o cinema ao imaginário e este sendo parte integrante da realidade enquanto essa forma de ilusão inescapável, podemos ter um vislumbre de como a imagem e a fotografia foram assimilados na Índia. Este exemplo, junto ao raciocínio acima explicitado, me parece deixar mais claro o que MacDougall afirma ter percebido posteriormente e através do filme, sobre a Fotografia indiana. Na Índia as imagens teriam mais potência enquanto *meios de imaginação*, do que como índices de realidade, *evidências*. Daí sua intensa relação com a pintura, a religião e o cinema, áreas privilegiadas da representação. Em *Gun Hill*, assim como nos estúdios dos *photo-artists*, o que está sendo fotografado é essa relação imaginativa com a realidade e não o registro dessa realidade. A Fotografia parece ter sido entendida desde seu princípio enquanto criação humana, jamais como forma objetiva de representar o mundo, que nas *Upanishad* sequer existe objetivamente.

## Conclusão

Citando Hikiji (2009): o “cinema promove encontros”. Como já dito antes, é desse encontro que se origina o conhecimento e se Caiuby (2009) já mostra como o visual é central para tanto, MacDougall se utiliza da visualidade em busca de um conhecimento específico, o sensorial.

---

<sup>10</sup> Textos antigos da Filosofia Indiana, considerados a continuação dos *Vedas*. (Zimmer, 1986)

Concordo com Grimshaw quando diz que os significados no filme dos MacDougall, assim como em fotografias, permaneceriam abertos e indeterminados. Creio que essa indeterminação do filme, possibilitando-nos múltiplas sensações, olhares e relações a cada vez que se assiste, permite-nos dizer que além de um encontro com as imagens é um encontro com o imaginário. O corpo e os sentidos dialogam com a fotografia e o filme à procura de diferentes modos de conhecer. *Photo Wallahs* traz, em relances, “photoexperiências” com as quais apreendemos sensivelmente o conhecimento vivido no encontro.

## Bibliografia

- CEZAR, Lilian Sagio. “Filme etnográfico por David MacDougall”. *Cadernos de Campo*, São Paulo, n. 16/ 2007.
- GRIMSHAW, Anna. *The Ethnographer’s eye*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- HIKIJ, Rose S. G. “Imagens que afetam: filmes da quebrada e o filme da antropóloga”. In: GONÇALVES & HEAD (orgs). *Devires imagéticos: a etnografia, o outro e suas imagens*. Rio de Janeiro: Faperj, 7 letras, 2009.
- JORDAN, Pierre. “Primeiros contatos, primeiros olhares”. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro, n.1/ 1995.
- MACDOUGALL, David. *Transcultural Cinema*. Princeton: Princeton University Press, 1998.
- \_\_\_\_\_. *The Corporeal Image: Film, ethnography and the senses*. Princeton: Princeton University Press, 2006
- \_\_\_\_\_. “Significado e Ser”. In: BARBOSA, CUNHA & HIKIJ (orgs). *Imagem-conhecimento: Antropologia, cinema e outros diálogos*. Campinas: Papius, 2009.
- MORIN, Edgar. *O Cinema ou o Homem Imaginário*. Lisboa: Relógio d’Água Editores, 1997.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papius, 2005.
- NOVAES, Sylvia C. Imagem e Ciências Sociais – Trajetória de uma relação difícil”. In: BARBOSA, CUNHA & HIKIJ (orgs). *Imagem-conhecimento: Antropologia, cinema e outros diálogos*. Campinas: Papius, 2009.
- PIAULT, Marc Henri. “A antropologia e sua passagem à imagem”. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro, n.1/ 1995.

ROUCH, Jean. "The camera and man". In: *Principles of Visual anthropology*. Berlin/New York: 1995.

SZTUTMAN, Renato. "Imagens-transe: Perigo e possessão na gênese do cinema de Jean Rouch". In: BARBOSA, CUNHA & HIKIJI (orgs). *Imagem-conhecimento: Antropologia, cinema e outros diálogos*. Campinas: Papirus, 2009.

ZIMMER, Heinrich. *Filosofias da Índia*. São Paulo: Palas Athena, 1986.

### Filmografia

*Photo Wallahs*. 1991. David MacDougall & Judith MacDougall. Fieldwork Films. Austrália. 59 mins.

*Tempus de Baristas*. 1993. David MacDougall. Istituto Superiore Regionale Etnografico/Fieldwork Films/BBC Television. Itália/Austrália/Reúno Unido. 100 mins.