

Filme etnográfico por David MacDougall

edição e tradução LILIAN SAGIO CEZAR

A primeira vez que vi David MacDougall foi durante o Simpósio Internacional “Tradução e Percepção: Ciências Sociais em diálogo”, realizado em maio de 2006 na USP. Ele não apresentou trabalho durante o Simpósio, mas assisti às palestras e aos filmes. Enigmático e observador em suas lentes, tinha uma maneira muito gentil e simples de ser. Quem o via não se dava conta da densidade de sua obra, da sensibilidade de seus filmes¹ e do quão inspirador são seus textos. Estava ali para oferecer o minicurso “Documentário etnográfico: uma arte empírica?” que realizar-se-ia após o Simpósio.

No seu segundo dia no Brasil, Sylvia Caiuby Novaes o raptou! E fez mais, raptou Paul Henley junto! E fez isso academicamente, a pretexto de mostrar o Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA) da USP. Ali chegando esses dois grandes antropólogos se viram envolvidos por duas câmeras. Nada de novo para aqueles dias de Simpósio: para onde quer que se olhasse seria possível ver alguém empunhando uma câmera! E dessa vez não foi diferente!

1. David MacDougall, norte-americano, estudou na UCLA (University of California, Los Angeles) e na Harvard University nos anos 1960. Desempenha papel fundamental no campo da Antropologia Visual tendo filmado em Uganda, Austrália, Itália e Índia. Seu trabalho é considerado um dos mais importantes conjuntos de filmes etnográficos. Autor dos livros *Transcultural Cinema* e *The Corporeal Image: Film, Ethnography, and the Senses*. Casado com Judith MacDougall com quem dividiu autoria de alguns filmes. Ambos vivem desde 1975 na Austrália. Veja, no final do texto, pequena Bibliografia e Filmografia do pesquisador.

Conhecemos as instalações do Laboratório e depois se fixaram no mini-auditório permanecendo ali aproximadamente 2 horas. Sylvia conduziu o bate-papo mais informal e denso que já presenciei. Falaram sobre expectativas e experiências adquiridas a partir da realização de filmes etnográficos, sobre instituições de ensino, acerca da Antropologia Visual no mundo...

No dia seguinte prosseguimos a jornada aproveitando a tarde agradável do sábado de maio para visitar as ruas do centro de São Paulo. Ali vivemos um pouco de tudo: andar ao redor do Teatro Municipal, Viaduto do Chá, a roda de forró na praça, aula de câmera para mim e Caio Pompéia!

Já de noite seguimos para casa de Sylvia para mais uma rodada de discussão vigorosa! Henley, experiente, nos sugeriu que o filme fosse a respeito de MacDougall. Eu e Caio, impregnados pela teimosia de iniciantes, tentamos promover na ilha de edição o diálogo entre os três antropólogos. Em meio à incompatibilidade de conteúdos, interesses e tipo de trabalho deixamos o material sobre Sylvia e Paul Henley para um próximo filme. Afinal há uma grande diferença entre o trabalho de filmmaker desenvolvido por David MacDougall e o de filmmaker maker² desenvolvidos por Sylvia e Paul!

Seguimos nossa maratona de filmagem nos dias seguintes acompanhando cada lance do minicurso. Ao todo foram aproximadamente 15

2. Ainda no LISA Paul Henley se define: “I’m a filmmaker maker!” falando da responsabilidade de dirigir o Granada Center de Manchester que recebe e forma antropólogos visuais de todo o mundo.

horas filmadas. Oito meses depois eu e Caio Pompeia, companheiro incansável de filmagens, retomamos as imagens e decupamos³ todo o material descrevendo o tempo de início e final de cada ação ou fala que se desenrolava na tela, seu conteúdo resumido, se a qualidade do som e da imagem estavam bons o suficiente para entrar no filme, se havia algum gesto especial contemplado pela imagem, afinal de contas, abrir e fechar os olhos pode dizer mais que somente uma piscadela, como já nos dizia Clifford Geertz (1926 – 2007), e a imagem tem potencial para representar isso!

Antropologia Visual gera produtos estranhos, muitas vezes extravagantes, que não sabemos muito bem onde encaixar... Dessas 15 horas de imagem fizemos um filme, “Conversas com MacDougall” (Caio Pompeia e Lilian Sagio Cezar, 2007). Mas havia muito mais conteúdo naquelas imagens e a questão que restava era como extrair desse material o seu máximo?

Durante o processo de decupagem percebi que as respostas inicialmente dadas por MacDougall durante a conversa que aconteceu no LISA foram retomadas e aprofundadas durante o minicurso, seja pensadas a partir de outro viés, referidas aos conteúdos das palestras do Simpósio, ou estimuladas pela interatividade com os alunos.

MacDougall é tudo, menos óbvio! Camadas de leituras, experiência de cineasta e discussões teóricas sobrepõem-se em sua obra. Usa não somente filmes, mas a teoria que embasa e reflete sobre cinema e fotografia para destacar pontos importantes da sua própria filmografia mirando sempre questionar a Antropologia de uma maneira mais ampla.

Retomo aqui os diálogos de MacDougall, seja nas conversas que tivemos durante a sua estada em São Paulo, seja em momentos importantes do minicurso para editá-los num outro registro: a entrevista. Prevaecem nesta edição em forma de texto preocupações muito diferentes das que nortearam

a construção do filme. Pouco importa a qualidade do som e da imagem captadas e a interferência de ruídos externos às falas. A redundância é facilmente corrigida, monossílabos e reticências sequer existem. Todas as dimensões da representação imagética sucumbem à força do texto.

Os diálogos estabelecidos por MacDougall foram aqui selecionados, traduzidos e agrupados por temas para que eu pudesse compartilhar parte do material que por divergência temática, falta de síntese ou má qualidade sonora, ficou retido nos armários climatizados do laboratório. Para além do filme ou da entrevista, resta a busca da valorização do filme etnográfico por meio do mergulho na obra desse grande antropólogo-cineasta.

Agradecimentos

Agradeço especialmente Sylvia Caiuby Novaes por sua atenção, incentivo e apoio.

Filme etnográfico

Vejo duas tradições no modo de fazer filme etnográfico. Relaciono os trabalhos a duas tradições distintas: a anglo-saxônica e a francófona.

A primeira, que inclui trabalhos norte-americanos e britânicos, considera o filme como uma forma de publicação de resultados ao final do processo, feito para ilustrar o que foi aprendido. Muitos desses filmes perseguem a pureza do trabalho de campo e são feitos a partir da colaboração entre cineastas e antropólogos que estão em campo. Os antropólogos acompanham os cineastas e os orientam sobre o que filmar para ilustrar o resultado de suas pesquisas sobre algum tema em relação àquela sociedade.

Na tradição francófona, particularmente os filmes de Jean Rouch, prevalece a idéia de usar a câmera enquanto instrumento de investigação e como parte do processo de construção

3. Decupagem é a técnica descritiva de tratar imagens em movimento a fim de obter informações e dados a partir das mesmas.

de conhecimento sobre os sujeitos. Os filmes de Rouch abriram novas possibilidades para o cinema. A liberdade, usada para romper as regras no cinema documentário para a experimentação, é ainda muito estimulante.

Estamos em algum lugar entre essas duas tradições. Sinto que este tipo de filmagem é um processo, não é apenas uma ilustração de algo já conhecido. Essa é uma experiência de aprendizagem, um processo que leva a construir novos conhecimentos. Esses novos conhecimentos não viriam necessariamente sem a câmera. A câmera está integrada à descoberta de coisas. Alguém trabalhando convencionalmente, com anotações em caderno de campo, talvez não descobrisse coisas novas. Para mim, fazer filmes é parte da minha vida, é uma forma de me relacionar com o mundo, com outras pessoas. Sem a câmera eu nunca teria aprendido as coisas que aprendi.

Eu sei que muitas vezes as pessoas se sentem mais à vontade com um antropólogo com uma câmera, do que sem uma câmera. Eu mesmo ouvi isso muitas vezes. Sempre perguntam: “O que está fazendo?”, “Por que está aqui?” e especialmente: “O que você está escrevendo?” “O que são todas estas anotações?” Se você tem uma câmera fica muito claro o que está fazendo. Você tem um trabalho a fazer.

De muitas maneiras fazer um filme exige a delimitação específica de temas e questões que se queira explorar por meio de imagens. Possivelmente, a principal contribuição de Margaret Mead e Gregory Bateson é a constatação de que é um risco filmar todas as coisas, uma vez que isso pode não revelar o que há de interessante e específico em seu assunto, o que acontece em muitos vídeos.

Creio que é importante ter em mente, de antemão, o que se irá filmar, pois pode-se esperar muito tempo e de repente, em um curto momento, o que é importante para o filme acontece. Só assim se estará preparado para filmar eventos na sua íntegra.

Para tanto, é também necessário que a filmagem anteceda o início do evento, uma vez que sempre há o problema de se perder a primeira sentença de uma conversação, o que pode comprometer o sentido da conversa filmada e deixar aquele material inutilizável. Essa é uma disciplina de filmagem que o cineasta deve se impor em diferentes situações.

Filme como re-presentação⁴

Não tenho certeza de como o termo tradução (*translation*) é usado em Português e quais os usos e abordagens que o conceito comporta, mas eu creio poder falar que, de uma maneira geral, os filmes etnográficos são considerados traduções, assim como muitos antropólogos consideram os textos antropológicos como tradução cultural. Esse é um dos clichês da Antropologia.

Eu prefiro usar outro termo, uma vez que não me sinto confortável em falar de tradução quando falo sobre filmes, pois penso que neles estão envolvidos outros métodos etnográficos como a representação. Daí a preferência em utilizar *re-presentação* à tradução.

Parte disso se deve ao fato do termo tradução realizar uma conexão específica com a linguagem. Certamente a linguagem é importante nos filmes, mas há mais nos filmes que linguagem. Creio que podemos dizer que, em alguns aspectos, filmes realizam a tradução cultural e nisso está implicado tratar a cultura como um texto, ou, dito de outro modo, que se pode ver um filme do mesmo modo como se

4. Do Inglês “re-presentation” que tem como sentido apresentar novamente. Vale salientar que o termo “presentation”, diferentemente de “representação” que é sinônimo de apresentação em Português, refere-se também à representação e exibição. Para maiores detalhes ver Dicionário Ilustrado Inglês-Português Michalich e Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa.

lê um texto. Mas de diversas maneiras o filme é bem diferente de um texto⁵.

Um filme é um encadeamento serial de imagens sobre um assunto. São imagens de objetos, pessoas, eventos, ações. Por isso, antes de dizer que um filme é lingüístico, temos que reconhecer que a abertura em direção a esses outros materiais permite ir além da experiência objetiva das pessoas e dos eventos pessoais. Quando olhamos um filme a partir dessa perspectiva, podemos falar de *re-presentation* ao invés de tradução. Um filme é antes de tudo uma *re-presentation* sobre pessoas, objetos, ações e em muitos casos podemos dizer que o filme é pré-lingüístico, ou seja, que aspectos pré-lingüísticos nele estão incluídos.

O papel do “outro” no filme etnográfico

Gostaria de falar sobre a questão do olhar em relação à idéia de reflexividade. Podemos dizer que, em geral, o olhar do “outro” está sempre presente nos filmes documentários. Mas esse olhar não é expressivo, não é um conhecimento influente, pois a seleção de temas se dá a partir das expectativas de um suposto público alvo. Esses filmes podem ser considerados formas institucionais de pesquisar e apresentar o “outro”. São feitos a partir de fórmulas prontas que geralmente formatam quase todas as séries de filmes para a televisão.

Muitos desses filmes são feitos a partir de histórias de pessoas de diferentes grupos que são reunidas num mesmo pacote temático. Sons e imagens são editados de maneira a apagar a

particularidade de cada um desses grupos, fazendo com que os filmes ganhem características de programas institucionais e comerciais. Nesses casos, não temos a sensação de conhecer a pessoa filmada para além do filme.

Isso influencia e, muitas vezes, faz com que certas idéias e temas sobre “o outro” sejam realçados em detrimento de escolhas pessoais das pessoas filmadas, que ficam assim silenciadas. Por exemplo, um filme que se propõe a abordar a causa e o efeito do desenvolvimento de um determinado lugar, mas que na realidade apresenta uma exaltação sobre o desenvolvimento tentando mais recriar o seu contexto do que compreender a vida das pessoas mostrada na tela.

Penso, por outro lado, que os sujeitos dos filmes podem “escapar” ao próprio filme. Tal fato nos permite “ler” a preocupação dessas pessoas em alguns momentos, o que apresenta algo que está além da preocupação e da verdade que o filme se propõe inicialmente a mostrar.

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.

Suponho que a expressão do “outro” é essencialmente verdade em sua intenção e o que faço é selecionar o material olhando-o de uma maneira particular, com uma atenção especial, buscando criar novas estruturas e novas formas para construir filmes com algo específico sobre o “outro”.

Diálogos

Creio que diálogo é algo que devemos considerar num sentido amplo. Muita discussão acontece a respeito do diálogo estabelecido entre o cineasta e as pessoas filmadas, mas é possível pensar o diálogo em outros contextos, entre eles, o diálogo estabelecido entre o cineasta e os assuntos abordados por outros

5. Exemplo disso é *SchoolScapes*, 2007, filme que David MacDougall compôs a partir de cenas onde as pessoas não falam, apenas agem. A performance, o sensorio, o gestual e tudo o que está para além da linguagem é experimentado nesse filme que foi premiado no 10th RAI International Festival of Ethnographic Film.

pesquisadores, seja na forma de filmes ou de textos. Talvez esse tipo de processo dialógico ocorra quando o cineasta quer contestar outros pontos de vista.

Há, ainda, o diálogo estabelecido entre o filme etnográfico e os demais estilos de filmagem que se dedicam especificamente ao “outro”. Creio que esta questão está ligada à classificação sobre qual tipo de filme o espectador irá assistir e como essa classificação será informada ao público, o que geralmente não é feito, a não ser quando haja um letreiro dizendo que se trata de um filme etnográfico ou de qualquer outro tipo de filme.

Durante muitos anos, antropólogos fizeram filmes sobre outras pessoas e contestaram as produções do tipo identitárias, representações que pessoas realizam sobre elas mesmas. Para tanto, afirmam o processo dialógico como forma privilegiada de constituir a história representada nos filmes.

Está implícito que o cineasta está sempre em diálogo com seus espectadores. E, diria mais: ao fazer filmes, o cineasta, constantemente, se pergunta sobre a maneira como determinada cena será vista por diferentes espectadores e sobre se haverá um consenso estabelecido por sua audiência quando esta assistir ao filme.

O cineasta tem sempre um espectador imaginário em sua mente durante o processo de construção do filme e, por meio desse, o cineasta se questiona sobre quão longe se pode chegar, no sentido de prender a atenção ou de perder a atenção de seus espectadores. Esse é um processo dialógico implícito à construção do filme.

Ainda há o diálogo que o cineasta estabelece consigo mesmo e que transparece em partes do filme na forma de ironia ou humor. O humor conduz sempre a uma dupla mirada, a ironia permite que se olhe para si mesmo, permite que se olhe para o que se diz através de uma outra perspectiva, de um outro ângulo de visão. Nesse sentido creio que o diálogo do cineasta consigo mesmo pode tanto apresentar coisas como

deixar claro quais são suas escolhas, decisões e influências que permeiam o seu modo de fazer filme, explicitando quais são seus procedimentos e decisões ali presentes.

Existem casos em que um determinado filme estabelece diálogo com outros filmes, principalmente com aqueles feitos pelo próprio cineasta, como forma de respondê-los ou ainda como resposta a formas de representação usadas em outras produções, até mesmo as etnografias escritas. Após meses de pesquisa de campo no Colégio Doon, onde busquei fazer um retrato dos primeiros meses dos garotos nesta escola situada na Índia, passei a editar os filmes “*The Age of Reason*” (David MacDougall, 2004) e “*The New Boys*” (David MacDougall, 2003) e percebi que havia uma conexão estreita entre eles, pois tinham sido produzidos no mesmo local e período. O menino Abhishek figurava nos dois filmes. Em um deles, o garoto era simplesmente mais um dos trinta meninos do lugar e, no outro filme, ele era a personagem principal. Existem cenas iguais presentes nesses dois filmes, mas o que fiz foi uma edição diferente para cada um deles, o que criou assim duas versões para a mesma cena. Isso pode revelar coisas para o cineasta, pois dá a possibilidade dele interpretar o mesmo material de maneira diferente, dependendo do ângulo de edição.

O ponto importante que faz uma espécie de ponte entre os dois filmes é o diálogo estabelecido entre eles: dependendo do filme que se vê primeiro é possível afetar o modo como se vê o outro filme. O filme que se vê primeiro faz uma grande diferença, pois você assiste ao outro filme de maneira diferente, a partir das experiências vistas no primeiro filme.

Creio que isso acontece em situações em que um cineasta faz mais de um filme no mesmo local, como esse conjunto de cinco filmes que fiz sobre o Colégio Doon. Eles não são simples progressões de uma série, mas uma espécie de vista em três dimensões sobre algo. Você pode olhar esse grupo de filmes por muitos pontos de

vista e ver qualquer um deles a partir da perspectiva dada pelos outros filmes, formando assim uma espécie de imagem multidimensional.

Ainda sobre “De quem é essa história?”⁶

Ao fazer filmes abordando grupos identitários é preciso pensar de quem é essa história? De quem é essa voz que será ouvida? Esse é um tipo de colaboração, mas os interesses e objetivos do cineasta podem ser diferentes dos interesses das pessoas do filme. Nesses casos, é necessário estabelecer uma área comum, um acordo. Uma coisa que eu faço é questionar e tentar conhecer quais são os interesses dos outros, o que é uma espécie de metodologia para lidar com outros interesses ali presentes.

É importante para o cineasta reconhecer quais são os interesses presentes, uma vez que as pessoas podem usar seu filme para demandas específicas. Em muitos casos, o fato do cineasta estar realizando um filme é um catalisador que abre oportunidades para que as pessoas da comunidade falem sobre elas, entre ela mesmas e para outros públicos, o que lhes confere certo poder, por exemplo, ao fazer suas reclamações por terras, leis de propriedade, etc..

O importante é saber o que está acontecendo quando se faz um filme desse tipo: quem usa o que, quais as vozes ali contidas. Em outros momentos, é importante que a comunidade reconheça a existência de outros interesses além dos seus; há, inclusive, os interesses do cineasta em relação à própria carreira e, nesse sentido não se pode fazer uma simplificação do que está acontecendo. Então é papel do cineasta tentar tratar de tudo isso e proceder com o máximo de honestidade.

Muito do que um cineasta “de fora” fala sobre uma comunidade ou um grupo específico é considerado tabu por seus integrantes, ou seja, ele revela temas sobre os quais as pessoas não querem falar. Nesses casos, há um conflito de interesses entre os “de dentro” e os “de fora”. Faz parte do processo de fazer filmes documentários revelar, nas imagens, fatos sobre a vida das pessoas, o que pode levar a uma discordância por parte dessas pessoas. Então, como lidar com esse problema?

No caso de filmes de ficção, não existe tal problemática. Talvez esta seja a razão porque muitos documentaristas deixam de fazer documentários e passam a se dedicar aos filmes de ficção, pois aí não há esse tipo de confronto que acontece a partir da intromissão na vida das pessoas. Sem intrusão, não há filme!

Creio que esse tipo de compromisso de representar o outro de maneira honesta, em todas as suas complexidades, é possível. E sempre busquei fazer isso, pois outra alternativa pode ser extremamente simplificadora e reducionista. Sempre acreditei que se criássemos qualquer tipo de propaganda positiva automaticamente seríamos condescendentes com as pessoas criando provavelmente uma imagem saudosa baseada em estereótipo. Por exemplo, como abordar os problemas com o álcool numa comunidade? Muitos etnógrafos falarão que não se pode filmar nada a esse respeito, pois se criaria uma má impressão sobre aquelas pessoas. Em alguns momentos, principalmente na Austrália, as pessoas fizeram filmes sobre a situação dos aborígenes apresentando-os como vítimas das políticas governamentais, da industrialização, etc., e isso deixava a impressão de que eles sempre são desprovidos de agência e de dignidade.

Sempre acreditei na possibilidade de mostrar as situações em sua complexidade. Se as pessoas bebem e isso representa uma dificuldade para sua comunidade, é necessário que haja conhecimento a respeito disso, por isso as mostro.

6. MACDOUGALL, D. De quem é essa história? In *Cadernos de Antropologia e Imagem*, v. 5, n. 2, Rio de Janeiro: UERJ, 1997, pp. 93-106.

Penso que o cineasta, ao fazer sua escolha, deve optar por mostrar a complexidade da situação, mas isso pode envolver fatores negativos para aquelas pessoas.

Nesse sentido, poderíamos revelar coisas que acontecem naquelas comunidades. No entanto, há outras que não deveríamos revelar. Então o que escolher? Esse é um exemplo muito bruto, pois não há muito o que fazer quando o filme trata da vida pessoal de alguém. Certamente, o filme abordará uma pessoa sob uma perspectiva que ela talvez nunca tenha tido a intenção de mostrar. Então, o que fazer?

Um exemplo

Photo Wallahs (David e Judith MacDougall, 1988-91) é um filme que nasce do nosso interesse em olhar esta *mídia*. Judith, minha esposa, e eu somos fascinados por fotografias, especialmente as antigas, as de pessoas que já morreram, mas que, de algum modo, continuam vivas naquelas imagens.

Em 1987 fomos convidados para dar uma conferência sobre filme etnográfico na Índia e conhecemos alguns cineastas que nos disseram: “porque vocês não fazem um filme sobre a fotografia na Índia? Aqui há uma grande tradição de fotografias”.

De fato desde o momento em que a fotografia foi inventada, foram abertos estúdios nas maiores cidades da Índia. Fotografia também foi um hobby de muitos príncipes indianos que compravam caros equipamentos importados da Europa. Essa história existe, mas também há uma massa de pessoas que nunca foram fotografadas em suas vidas ou possuem somente uma fotografia, geralmente de casamento. Ou seja, na Índia as experiências em relação à fotografia são muito discrepantes, o que constitui algo interessante.

O próximo passo foi buscar numa pequena cidade ou numa grande vila um fotógrafo para

poder acompanhar como ele trabalhava, quem era sua clientela, quais as ocasiões em que essas fotos eram feitas, quais as funções dessas fotografias na comunidade, como eles as usam e como eram representados. Esta busca seria muito produtiva para o projeto, pois verificaríamos como o fotógrafo era requisitado pela comunidade e como esse fotógrafo respondia a isso tudo. Mas, na realidade, não encontramos essa situação: nas cidades não havia apenas um fotógrafo e sim dez. Já nos pequenos vilarejos não havia fotógrafos, sendo que as pessoas dali iam para as cidades próximas para tirar fotografias ou as faziam com os fotógrafos itinerantes que viajam aos vilarejos e cidades oferecendo seus serviços.

Então, a outra possibilidade foi ir às estações de montanhas, onde havia uma grande clientela de visitantes e turistas e muitos fotógrafos trabalhavam nesses locais. Só então encontrei fotógrafos trabalhando com todos os tipos de equipamentos e materiais, principalmente os mais antigos, com aquelas grandes máquinas em que eles faziam fotos de fotos, pois não trabalhavam com negativos. As pessoas se vestiam com roupas de época para fazer fotografias e para mandá-las para familiares.

Quando começamos a fazer o filme, acompanhamos um fotógrafo em especial, observando as diferentes práticas, técnicas e como a introdução de novas tecnologias passou a influenciar na prática fotográfica e no modo de se contar a história do lugar por meio dessas imagens.

Ficamos nove meses fazendo o filme na Índia. Após as filmagens, tivemos que tomar algumas decisões sobre a estrutura e organização do filme. Estávamos interessados em discutir algumas idéias sobre fotografias mais do que apresentar fotógrafos e aspectos técnicos da fotografia. Além disso, decidimos que o foco do filme não estaria centrado num único protagonista. O tempo não teria uma cronologia linear, pois tentaríamos criar um tipo de narrativa de eventos, na busca de uma nova forma de estruturar o filme.

Muitas pessoas acham o filme um tanto confuso talvez porque a estrutura é particularmente evidente. O filme quando revisto se torna mais claro, já que foi feito a partir da colagem de tópicos em série contendo descobertas.

Uma das idéias dominantes, para além do filme, é a da morte, já discutida por Roland Barthes e Susan Sontag: a presença viva da pessoa fotografada, ainda que a pessoa não esteja mais ali. A fotografia continua. No início pensamos até em dar o nome ao filme de *Missing persons* porque toda fotografia contém a pessoa ausente, a que, exatamente, está ali representada na foto.

O filme é uma tentativa de investigar como uma mídia visual é diferente da outra e, para isso, nós utilizamos as imagens em movimento, para investigar as características da fotografia e a tensão entre esses dois tipos de imagem.

Creio que esse é um filme sobre temas gerais, fotografias, memória, reprodução, representação de si mesmo, temas que são discussões importantes em qualquer lugar do mundo. Esse é também um filme sobre atuação ou como, por meio da fotografia, as pessoas criam estereótipos, criando personagens de si mesmas diante das câmeras.

Tentei olhar a fotografia num contexto cultural muito específico que é o da Índia. Após ter feito o filme, percebi que a fotografia na Índia tem muito mais força como meio de imaginação do que meio de evidência, em comparação com a fotografia na Europa. Muitos fotógrafos na Índia começaram a trabalhar fazendo pinturas e por força do mercado passaram a fazer fotografias. Inclusive, a mesma palavra é usada na língua local para se referir tanto à fotografia como à pintura.

Para nós, fazer esse filme foi muito mais um processo de investigação. Obtivemos novas idéias sobre aspectos da fotografia que tentamos expressar em cenas ou somente observamos algo acontecendo que sugeria uma nova dimensão sobre a fotografia que não tínhamos considerado antes. Esse é um processo circular no qual a

filmagem sugere novas idéias. Na realidade, eu fiz uma lista de idéias sobre fotografia e circulei cada uma delas, e toda vez que filmava cenas sobre alguma dessas idéias ou que as demonstrava, eu riscava aquele tópico. Editar todo esse material naturalmente foi um processo muito complexo, pois tivemos que encontrar um equilíbrio entre essas idéias.

Academia e imagem

Creio que atualmente grande parte dos problemas para os estudantes em Antropologia Visual é uma relativa falta de perspectiva para continuar a carreira, especialmente a acadêmica. Outro dia, falávamos sobre a inexistência de grandes sucessores de figuras como Rouch ou Marshall, cujos trabalhos em Antropologia Visual constituíram um corpo que sustentou a carreira por muitos anos. Hoje temos estudantes que realizam três ou quatro filmes muito bons, mas nenhum deles são sucessores desses grandes antropólogos. Todos os programas como os do Granada Center podem formar bons pesquisadores. No entanto, acho que o problema está no fato de que os estudantes param após o mestrado, pois eles não conseguem encontrar nos Departamentos de Antropologia bons locais para publicar artigos.

E o fato é, se você colocar duas pessoas para comparar os trabalhos em busca de emprego, uma com cinco filmes e cinco artigos publicados em jornais e outra com dez artigos publicados a preferência será dada àquela que mais publicação escrita tiver, pois a área permanece muito conservadora.

Essa resistência acadêmica em relação às imagens também se deve ao fato da Antropologia ter se desenvolvido a partir de publicações que proponham um balanço sobre a sociedade. Já os filmes não fazem isso. Filmes fazem coisas bem diferentes, eles não propõem conclusões

no sentido de levantar hipóteses ou teorias e apresentar evidências que as comprovem e nem apresentam isso como uma parte do conhecimento antropológico. Creio que nenhum filme faça isso e, quando o fazem, tentando ser didáticos, acabam por se tornar uma má imitação de textos antropológicos. Além do mais, a arte é algo desvalorizado no estilo antropológico e isso é um problema.

Então, se os filmes etnográficos não são balanços sobre a sociedade nem são obras de arte, a questão é saber qual o valor que eles têm para a disciplina e o que podemos aprender com eles?

A princípio, posso afirmar que a preocupação em relação à produção de conhecimento nos documentários inclui o uso da arte, de maneira sistematizada, a fim de permitir a observação de eventos reais da vida de pessoas reais. Existe aí uma convergência de interesses entre a Antropologia e outros tipos de filmes documentários na busca por observar como o indivíduo funciona na sociedade, todo o interesse sobre suas performances, pelas sensações e emoções humanas. Todos esses temas tardaram a se tornar centrais para a Antropologia, mas eles constituem uma ponte entre a disciplina e o cinema.

Mas creio que de certa forma falhamos ao escrever sobre os filmes, e deixamos de demonstrar o seu valor nas revistas especializadas que tratam dos filmes etnográficos, pois essas são geralmente muito pobres. Ou, então, ao invés de simplesmente fazer filmes, muitos estudantes optam por discutir a teoria epistemológica e a legitimidade de se fazer um filme e escrevem um capítulo ou um artigo sobre isso! Talvez, o mais importante seja experimentar o que é fazer um filme e escrever sobre essa experiência: descobrir quais as idéias obtidas a partir do processo de pesquisa de campo com a câmera, edição e montagem do filme.

Acho que o filme interativo é um tipo de filme no qual o conhecimento que você adquire sobre a situação de produção da pesquisa e de

produção do conhecimento, está integrado ao processo todo, é uma parte integrante do filme. E é muitas vezes inconsciente, não é uma declaração consciente. Na realidade, permeia tudo que diz respeito à maneira como o filme é feito: as pessoas que são escolhidas para serem filmadas, a posição da câmera, a distância da câmera entre o cineasta e as pessoas no filme.

Há também pequenas nuances no modo como a câmera é usada, se o cineasta for realmente a pessoa quem segura a câmera. E estas coisas podem dizer muito a respeito do interesse do cineasta ao fazer o filme.

É um modo diferente de produção de conhecimento, que utiliza a enorme experiência antropológica em pesquisa de campo para incorporar o conhecimento a partir de situações concretas e reais. Isso é algo especial nos filmes, eles trazem formas de relacionamento e experiências mediadas pela câmera.

Referências bibliográficas

- MACDOUGALL, D. Beyond Observational Cinema. In: HOCKINGS, Paul. *Principles of Visual Anthropology*. Berlin; Nova York: Mouton de Gruyter, 1995. 562 p.
- _____. De quem é essa história? *Cadernos de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro: UERJ, v. 5, n. 2, pp. 93-106, 1997.
- _____. *Transcultural Cinema*, Newjersey: Princeton University Press, 1998. 528 p.
- _____. *The Corporeal Image: Film, Ethnography, and the Senses*, Newjersey: Princeton University Press, 2006. 336 p.

Filmografia

- SchoolScapes*, Direção: David MacDougall. Produção: Centre for Cross-Cultural Research, Australian National University, 2007. (77 min.).
- With Morning Hearts*, Direção: David MacDougall. Produção: Centre for Cross-Cultural Research, Australian National University, 1997/2001. (110 min.).

- Karam in Jaipur*, Direção: David MacDougall. Produção: Centre for Cross-Cultural Research, Australian National University, 1997/2001. (56 min.).
- Doon School Chronicles*, Direção/ Câmera: David MacDougall. Produção: Centre for Cross-Cultural Research, Australian National University, 1997/2000. (143 min.).
- Tempus de Baristas (Time of the Barmen)*, Direção/ Câmera: David MacDougall. Produção: Instituto Superiore Regionale Etnografico/Fieldwork Films & BBC Television, 1992/93. (100 min.).
- Photo Wallahs*, Direção: David & Judith MacDougall. Produção: Fieldwork Films/Australian Film Commission/Australian Broadcasting Corporation, 1988/91 (60 min.).
- Link-Up Diary*, Direção/ Roteiro/ Câmera: David MacDougall. Produção: Australian Institute of Aboriginal Studies, 1986/87 (86 min.).
- Sunny and the Dark Horse*, Co-direção/ Câmera: David MacDougall. Produção: Australian Institute of Aboriginal Studies, 1982/86 (85 min.).
- A Transfer of Power*, Co-direção/ Câmera: David MacDougall. Produção: Australian Institute of Aboriginal Studies, 1982/86 (22 min.), color.
- Stockman's Strategy*, Co-direção/ Câmera: David MacDougall. Produção: Australian Institute of Aboriginal Studies, 1982/84 (54 min.).
- Collum Calling Canberra*, Co-direção/ Câmera: David MacDougall. Produção: Australian Institute of Aboriginal Studies, 1982/84 (58 min.).
- Three Horsemen*, Co-direção/ Câmera: David MacDougall. Produção: Australian Institute of Aboriginal Studies, 1978/82 (54 min.).
- A Wife Among Wives*, Co-direção/ Câmera: David MacDougall, 1974/81 (75 min.).
- Takeover*, Co-direção/ Câmera: David MacDougall. Produção: Australian Institute of Aboriginal Studies, 1978/80 (90 min.).
- Familiar Places*, Direção/ Câmera: David MacDougall. Produção: Australian Institute of Aboriginal Studies, 1977/80 (53 min.).
- To Get That Country*, Direção/ Câmera: David MacDougall. Produção: Australian Institute of Aboriginal Studies, 1977/78 (70 min.).
- Good-bye Old Man*, Direção/ Câmera: David MacDougall. Produção: Australian Institute of Aboriginal Studies, 1975/77 (70 min.).
- Lorang's Way*, Codireção/ Câmera: David MacDougall, 1974/79 (70 min.).
- The Wedding Camels*, Co-direção/ Câmera: David MacDougall, 1974/77 (108 min)
- Kenya Boran*, Co-direção/ Câmera: David MacDougall. Produção: American Universities Field Staff, 1972/74 (66 min).
- Man Looks at the Moon*, Roteiro/ Câmera: David MacDougall. Produção: Encyclopaedia Britannica Films, 1970 (25 min.).
- Under the Men's Tree*, Direção/ Câmera: David MacDougall, 1968/74 (15 min.).
- To Live With Herds*, Direção/ Câmera: David MacDougall, 1968/72 (70 min.).
- Nawi*, Direção/ Câmera: David MacDougall, 1968/70 (20 min.).
- J. Lee Thompson: Director*, Direção/ Câmera: David MacDougall. Produção: Columbia Pictures, 1967 (15 min.).

Para obter mais informações sobre David MacDougall consultar:

http://www.anu.edu.au/culture/staff/macdougall_d.php

autor Lilian Sagio Cezar

Doutoranda em Ciência Social (Antropologia Social)/USP

Recebido em 10/03/2008

Aceito para publicação em 30/03/2008