MIHAI ANDREI LEAHA

Antropólogo visual e cineasta, Center for Vision and Anthropological Education, Romênia.

ENTREVISTA COM DAVID MACDOUGALL. *OLHANDO PELO OLHAR DO OUTRO*

INTRODUÇÃO

David MacDougall é, sem dúvida, a figura mais importante no campo da antropologia visual atualmente. É um cineasta bem conhecido, antropólogo e escritor que contribuiu para o desenvolvimento da antropologia visual, considerada não apenas como um subdomínio da antropologia, mas como um campo de estudo em si, que não depende mais do princípio científico tradicional de investigação antropológica para ser considerado válido.

Em 2011, MacDougall esteve no Festival de Cinema de Astra, em Sibiu, Romênia, e depois em Cluj como convidado da Universidade Babes-Bolyai de Cluj-Napoca, no mesmo país. Como estava trabalhando em minha tese de doutorado sobre filmes etnográficos e conhecimento antropológico, aproveitei a oportunidade para falar com um dos meus autores e cineastas favoritos sobre os tópicos que me interessavam na época. Começando por definições controversas de antropologia visual, questões relativas ao cinema observacional e intertextual, até chegar às diferenças entre antropologia escrita e visual ou ao modo como o cinema antropológico transmite conhecimentos antropológicos, a discussão levou a um questionamento mais metodológico, prático e um tanto pessoal sobre o ato de "olhar" como modo de investigação e uma mudança metodológica para uma antropologia corpórea/sensorial.

Olhando em retrospecto, a entrevista de 45 minutos foi tão inspiradora para mim que serviu de base para cada capítulo de minha tese, e, ainda que algumas das questões discutidas cinco anos atrás não estejam mais "tão em voga", acredito que existem ideias que servem como fundamento para nossa disciplina, e muitas das questões abordadas ainda merecem grande atenção.

PEQUENA BIOGRAFIA DO ENTREVISTADOR: Mihai Andrei Leaha é doutor (Ph.D.) e pesquisador independente em antropologia visual e vive em Cluj-Napoca, Romênia. É muito ativo no campo da antropologia visual no seu país e no exterior, produzindo e dirigindo documentários, organizando festivais e oficinas de cinema, participando de conferências e escrevendo artigos para periódicos científicos. Em 2008, fundou a Triba Film, uma produtora independente de documentários que realizou filmes antropológicos premiados internacionalmente, como *Valley of Sighs* (2013) e *Babaluda* (2012). Em 2014, fundou o Centro de Educação Visual e Antropológica (CEVA), pelo qual iniciou e organizou programas educacionais inovadores e práticos envolvendo filme, fotografia e antropologia.

A ENTREVISTA

MAL: Esta entrevista faz parte de um projeto meu que é muito simples, chama-se "O que é antropologia visual?". Então, quero fazer esta pergunta repetidamente, porque, ao se ler toda essa literatura no campo da antropologia visual, encontram-se diferentes respostas e nunca se sabe que direção tomar tendo em conta os trabalhos previamente lidos. Tudo está mudando, e vejo isso como algo bom, mas ao mesmo tempo acho que é confuso para aqueles que estão iniciando seus estudos nesse campo. Assim, esta é a primeira pergunta: o que é antropologia visual segundo David MacDougall?

DM: Na verdade, eu não uso muito esse termo. Costumo usá-lo quando estou pensando em antropologia de modo mais geral e em até que ponto filmes podem alterar conceitos de antropologia, tornando-se uma forma radical de antropologia, não necessariamente ligada à antropologia tradicional. Falo mais sobre filmes etnográficos, que defino mesmo como filmes que têm a intenção de explorar algum tipo de padrão cultural, padrões culturais e sociais. Considerando que, obviamente, qualquer filme pode ser interessante do ponto de vista antropológico, ele pode dizer muito sobre a cultura que produziu o cineasta e a cultura a que se refere, mas isso não o torna antropológico; torna-se um documento ou evidência útil. Já um filme que tem a intenção de realmente olhar como as pessoas levam suas vidas sociais, como se organizam, quais são as forças culturais envolvidas, aí, sim, acho que se torna etnográfico, de certa forma, por ter ciência dessas questões. Acho que existe um problema sério a respeito do conceito de antropologia visual porque um filme não faz muito bem a maioria das coisas que a antropologia fez no passado. Pode-se dizer que filmes são muito ruins para várias coisas que a antropologia tenta fazer. Por exemplo, filmes são muito ruins para fazer resumos ou propor conclusões, deduções. Filmes são muito ruins para fazer proposições sobre o mundo. E, em certo sentido, é isso que a antropologia tradicionalmente busca. Busca examinar evidências empíricas para, então, levantar questões sobre o assunto e daí chegar a algumas conclusões e proposições que se acredita que contenham a verdade para determinada comunidade de pessoas. Assim, se filmes não são bons para essas coisas, então para que servem na antropologia? Mas aí é preciso revirar a pergunta e olhá-la por outro lado, para dizer: bem, filmes são muito bons em algumas coisas, como: descrever de forma explícita e detalhada, ou talvez seja melhor não chamar isso de descrição, mas de exibição, ou algo assim; mostrar um caso específico – visualmente, claro; revelar as vidas emocionais dos seres humanos e suas relações interpessoais; olhar a comunicação não verbal, de posturas, gestos, todas essas coisas, as maneiras como as pessoas sinalizam umas para as outras; e provavelmente são muito bons também em mostrar a simultaneidade de eventos, ou, dentro de um evento, os diferentes aspectos que estão ocorrendo simultaneamente. Ou podem ser coisas sem nenhuma ligação, mas que ocorrem no mesmo *frame*; por exemplo, essa coisa está acontecendo aqui, outra coisa está acontecendo em segundo plano; além de toda essa atividade, existe o contexto geral – o contexto ambiental, por exemplo –, em que todos esses eventos ocorrem, o ambiente social de fato. Então, essa é uma maneira como o cinema pode funcionar, por uma espécie de coapresentação, em vez de um processo mais linear. Muito se fala sobre como a literatura é linear ou não linear ou a linguagem é linear ou não linear, e você pode oscilar diante de diferentes perspectivas sobre o assunto, mas o fato é que se você, digamos, tem uma descrição escrita no papel, você pode construir uma descrição mais abrangente ao inserir uma sequência de detalhes. E, então, a maneira como tudo se junta ocorre na imaginação do leitor para

criar um todo coeso. Isso é muito diferente de olhar para uma imagem que o bombardeia com múltiplas impressões, sensações e informações. Assim, eu vejo o lado positivo: os filmes podem fazer todas essas coisas, e aí surge a questão de qual é o valor que o cinema pode ter para uma compreensão antropológica. Acho que hoje há cada vez mais um tipo de convergência dos interesses de cineastas e antropólogos, o que abre muitas possibilidades para a antropologia usar filmes em que muitos dos interesses contemporâneos dos antropólogos são, por exemplo, o papel do indivíduo em um grupo social, a vida emocional das pessoas, um interesse renovado na cultura material em termos de como as pessoas se relacionam com os objetos ao seu redor e o desempenho, que geralmente é visto como uma espécie de tópico em alta na pesquisa antropológica. Então, desse ponto de vista, pode-se dizer que o filme tem acesso a essas áreas de interesse que a antropologia vem desenvolvendo ao longo das duas últimas décadas.

MAL: Certo, obrigado. Outra pergunta diz respeito a problemas metodológicos. Nos últimos 40 anos, você tem se colocado a favor de um cinema antropológico. Eu gostaria de falar sobre os métodos que você utilizou, as posições que você tomou ao longo de sua carreira do ponto de vista metodológico. Sabemos que você começou seu trabalho com Colin Young e seu grupo, e que Young era fomentador da abordagem observacional, mas em *Beyond Observational Cinema*, que você escreveu em 1973, você sugere uma abordagem mais reflexiva e participativa para a produção de filmes antropológicos. Em 1992 você defendeu uma forma de cinema intertextual que acusava a produção de filmes participativos por levar a uma confusão de perspectivas. Além disso, nos últimos anos testemunhamos uma retomada da abordagem observacional, tanto na teoria como na prática, mas de outro tipo dessa abordagem. Por favor, explique essa jornada metodológica e como os princípios de Young quanto ao cinema observacional diferem do que mais tarde você chamou de cinema observacional, se houver diferenças.

DM: Penso que tem havido muita confusão sobre os métodos observacionais e participativos ou interativos, porque, quando as pessoas estavam começando a formular essas ideias, havia um contexto político para isso, no qual muitos de nós estávamos começando a fazer filmes, negando as formas tradicionais de documentário e tipos de sintaxe e suposições, o que víamos como uma abordagem autoritária e institucional para o documentário. Considerando que o Cinema Novo que evoluiu nos anos 1960 era praticamente um cinema autoral, muito pessoal de muitas maneiras, não havia, a meu ver, muitas diferenças entre as variedades de *cinéma vérité* e cinema direto, cinema observacional, porque a principal característica dessa abordagem é que esses filmes eram feitos por indivíduos a partir de uma perspectiva muito individual. Muitas vezes, o cineasta era o diretor de fotografia, o que não acontecia antes. Portanto, frequentemente havia uma visão altamente subjetiva do mundo, uma visão exploratória

de uma pessoa, um sentido de autoria. Isso significa que se deve ver esses filmes como altamente seletivos, altamente subjetivos de muitas maneiras e que em nenhum sentido buscam apresentar uma objetividade despercebida, o que, muitas vezes, foram acusados de fazer. Acho que parte do problema desse mal-entendido deve-se ao fato de que, na verdade, muitos dos críticos que estavam escrevendo sobre isso não tinham feito filmes e eles não entendiam como esses filmes eram o resultado de observações pessoais. Também acredito que talvez alguns de nós sejamos culpados por tentar, em certo sentido, polarizar a discussão entre participação e observação quando, na verdade, os dois, de certa forma, não podem ser separados e não são de forma alguma mutuamente exclusivos ou opostos. E, de fato, se retornarmos a Malinowski, é tudo sobre observação participante de qualquer maneira. Se essas nuanças de interpretação têm mudado ao longo do tempo, eu não sei, mas acredito que o público entenda muito melhor esse tipo de filme agora; ele não está sendo enganado ou recebendo uma falsa consciência do que está acontecendo – pelo menos é o que eu penso. Provavelmente, o público tem mais conhecimento e está mais consciente dos processos de produção de filmes.

MAL: E o cinema intertextual? Qual era sua perspectiva sobre isso em 1992?

DM: Creio que era descartar a ideia de que você poderia combinar materiais de diferentes fontes para um mesmo filme e, portanto, criar um tipo de diálogo entre eles. Então você poderia ter, por exemplo, em vez de um filme colaborativo em que o cineasta tenta trabalhar com outra pessoa para criar uma única perspectiva, um filme em que o cineasta cria parte do material e outra pessoa cria outra parte do material, talvez um cocineasta, e esse tipo de material é justaposto, criando a oportunidade de olhar para diferentes abordagens, diferentes aspectos de um mesmo assunto. Isso poderia ser um tipo de cinema intertextual. Ou então a intertextualidade poderia ser uma combinação de textos escritos e materiais visuais, discursos e outros elementos; essa seria uma forma de pensar sobre isso. Ou, ainda, poderia ser com outro tipo de referências. Eu comecei a fazer alguns filmes em pares quando estava fazendo o projeto da Doon School, de modo que um filme, de certo modo, se transformasse no outro, mesmo que não estivessem juntos. Mas, se você tivesse visto um filme e depois o seu par, haveria uma espécie de associação ou diálogo entre ambos. Acho que o melhor exemplo é o de *The New Boys* e *The Age of Reason*, os dois últimos filmes da série na qual alguns dos mesmos materiais são usados nos mesmos filmes, mas que são editados de forma diferente para cada filme. Então, a mesma cena emerge, mas, na verdade, no segundo filme há diferentes materiais, há um tipo de material adicional e menos materiais do que aparece no primeiro filme. Assim, os filmes têm uma espécie de diálogo, e os temas do filme também se sobrepõem. No primeiro caso, trata-se de um filme sobre um

grupo; o segundo filme é sobre um indivíduo desse grupo. Então você pode vê-lo tanto no contexto do grupo quanto como o único sujeito do filme, depende do que você vê primeiro, já que faz uma grande diferença qual deles você vê primeiro: se você assiste a *The Age of Reason* primeiro, passa a conhecer aquele menino muito bem e, de novo, quando você assiste ao outro filme, você vai procurá-lo constantemente. Onde ele está? Ele está aqui? E quando ele aparece, você o nota.

MAL: Eu não assisti a *The Age of Reason*, mas vi *The New Boys*, então eu entendo um pouco o que você quer dizer. De certo modo, você já falou sobre a diferença entre antropologia escrita e antropologia visual. Eu gostaria de saber sua posição quanto a isso no momento, porque uma das minhas citações favoritas de *Transcultural Cinema* é: "O filme nunca pode substituir a palavra escrita na antropologia, mas os antropólogos tornam-se conscientes, pela sua experiência com o filme, quanto às limitações que as palavras impõem à disciplina; nós estamos começando a preencher alguns pontos cegos com filmes".[1] Então você acredita que há complementaridade entre as duas, ou você acha que deveriam ser ensinadas e compreendidas separadamente, quer dizer, esses dois modos de representação?

DM: Não, não acredito que haja alguma razão para ficarem separadas. Essa afirmação tem mais a ver com a motivação de antropólogos que talvez queiram ir além das limitações de sua escrita e procurem maneiras de expressar as coisas que experimentam no trabalho de campo, mas não encontraram uma forma de comunicar isso por escrito. Claro, se você é muito bom escritor, talvez seja mais bem-sucedido, mas nem todos podemos ser, entende? Nem todo mundo, nem todo antropólogo é Tolstói. Então, isso se refere à motivação, mas acho que o outro lado está relacionado com a questão que constitui o conhecimento antropológico, e o antropólogo alcança muitos tipos de compreensão na área, certo? E parte disso sofre uma espécie de filtragem e de destilação até a expressão da antropologia escrita, de descrições, conclusões etc. Só que muita coisa permanece, e a questão para o antropólogo é: eu entendo um monte de outras coisas também; haveria uma forma de comunicar isso ao público antropológico? O filme pode ser uma forma de fazer isso. Mas, se esses entendimentos não se encaixam perfeitamente com a maneira como a antropologia tem evoluído como disciplina, surge, então, um problema, porque as pessoas dizem que isso não é conhecimento, que é uma impressão, que é... Você não pode reduzir isso a uma proposição e talvez não possa resumir a antropologia. Professores de antropologia costumavam usar filmes etnográficos como uma espécie de pano de fundo para

1. No original: "Film can never replace the written word in anthropology but anthropologists are made conscious by their film experience of the limitations that words impose upon the discipline, we are beginning to fill some blind spots with film".

suas aulas. Eles mostravam o filme e diziam que era isso, que isso dava uma ideia do contexto em que tudo ocorreu, do que eles estavam falando, e eles diziam: "Vamos voltar ao que importa". E assim começamos a compreender que eles podem ser antropologicamente importantes de verdade, que as aparências podem ser antropologicamente significativas, não só o que podemos dizer sobre elas. Então, talvez esteja havendo uma mudança em que o segundo plano emerge para o primeiro plano da antropologia. Muitas das coisas que foram formalmente consideradas mais ou menos periféricas ao conhecimento antropológico ganham maior importância. E, como eu disse antes, nós vemos isso acontecendo agora no modo como a própria antropologia vem mudando o seu foco.

MAL: Em um dos artigos que George Marcus escreveu, na coletânea de ensaios de Lucien Taylor, ele disse que os antropólogos autores têm trabalhado a partir de uma imaginação cinematográfica em seus textos. Então, de certa forma, foi uma via de mão dupla, e não só de mão única; houve uma sobreposição das experiências.

DM: Sim, é verdade.

MAL: Você basicamente respondeu à minha próxima pergunta, sobre como o cinema é parte da prática antropológica e pode reforçar o diálogo entre os diferentes modos de conhecimento e representação, como o cinema antropológico transmite conhecimentos antropológicos e de que forma isso ocorre.

DM: O que eu quero dizer é que essa é uma questão interessante em si, porque, se você supõe que o cinema é apenas uma espécie de tentativa de copiar a realidade, então não vai chegar muito longe. Eu, por outro lado, penso metodologicamente que o importante é a maneira pela qual o cineasta analisa o tema e enfatiza certas coisas. A seletividade é de extrema importância. Assim, quando estou filmando, obviamente estou focando algumas coisas e excluindo outras; há um processo de destaque. Pode-se chamar isso de exagero, até para enfatizar determinados princípios que tenho observado em certos tipos de interações, certos elementos que me parecem importantes. Isso é crucial para fazer esses tipos de filme. Você está operando analiticamente, não está vendo seu trabalho como uma simples produção de relatórios ou transferência transparente do que já viu para outra pessoa. É um processo de análise muito mais ativo. E, realmente, tudo se resume, a meu ver, no modo como Margaret Mead e Gregory Bateson discordaram sobre métodos. Margaret Mead via o filme como um dispositivo de gravação e produção, quer dizer, como qualquer outro dispositivo, como câmeras de segurança, gravadores ou um instrumento científico como um microscópio, um telescópio. Ela usava essas analogias às vezes. Isso forneceria dados para outra pessoa ou para você mesmo olhar posteriormente. Por outro lado, Bateson

seguia uma abordagem muito mais ativa e proativa, segundo a qual, a menos que você investigue o tipo de busca ativa de certos tipos de conhecimento, o resultado vai ser muito superficial. Você tem que se esforçar para ser analítico desde o início.

MAL: Eu sempre quis saber, depois de debater o que é cinema antropológico, o que é o cinema, o que é certo tipo de filme de arte, o que também não deixa de ser cinema. Considerando o filme antropológico, o que o diferencia e como o cinema antropológico difere do campo da antropologia como algo totalmente diferente? É claro que, de certa forma, você respondeu a isso até agora, mas também disse que a antropologia visual é, em certo sentido, uma disciplina completamente diferente da antropologia em si, o que me leva a pensar o quão distinta é do cinema também. Seria a resposta a essas questões uma forma de pesquisa? Acho que essa é uma palavra-chave, mas enfim...

DM: Bem, claro que a antropologia visual não é só cinema. Pode englobar também a fotografia, pode ser um monte de outras coisas que têm a ver com a cultura visual, com a análise da cultura visual. Então, passando à questão de como o filme etnográfico diferiria do cinema – por exemplo, o cinema documental –, eu não acredito que eles difiram fundamentalmente. Talvez possam diferir em suas intenções, como eu já disse. Há uma finalidade específica, que é sociológica ou antropológica, mas, quanto à forma como ele usa o meio, não há realmente nenhuma diferença, porque todo cinema é um tipo de construção e é muito parcial. É a junção de fragmentos de certo modo para transmitir um mundo social a outras pessoas. E grande parte desse mundo, na verdade, existe em nossas mentes, mesmo que nós estejamos olhando imagens. O cineasta constrói um tipo de geografia imaginária fora desses fragmentos ou tomadas, e a limitação dos *frames* e tudo o mais acontecem aqui [*apontando para a cabeça*]. Então, quando alguém caminha para fora da tela, esse sujeito não desaparece. Ainda temos a impressão de que ele está lá, em algum lugar. Se o sujeito caminha para a esquerda ou para a direita, essa é a direção onde podemos encontrá-lo da próxima vez. Desse modo, há essa persistência cumulativa de imagens, que vão se acumulando em nossas mentes, do mesmo modo que a escrita faz. A literatura opera, em parte, da mesma maneira. John Marshall costumava dizer que a coisa mais importante sobre os filmes é o que está fora do *frame*, e de certa forma isso é verdade. Se você não deixa nenhuma abertura para a imaginação do espectador, você o priva da possibilidade de estabelecer qualquer tipo de relacionamento interativo com o seu filme. E isso, a meu ver, resulta em algo que é muito superficial.

MAL: Retomando a diferença entre cinema antropológico e o campo da antropologia *mainstream*, você fez graves acusações aos antropólogos autores, acusando-os de eliminar a presença do ser humano nessa área.

DM: Não é uma crítica aos antropólogos, é uma crítica ao processo, e é apenas uma característica das convenções da escrita. Era o que eu realmente estava tentando dizer, e isso tem a ver com a transculturalidade da escrita *versus* o cinema ou as imagens. Se você escreve sobre uma pessoa, você provavelmente lhe dá um nome e talvez uma descrição, fala da sua aparência e, então, nas próximas 20 páginas, você apenas... Você apenas escreve o nome dessa pessoa, e isso vale para a pessoa como um todo; por outro lado, se você faz um filme sobre uma pessoa, em toda cena essa pessoa existe como um corpo inteiro. Ela tem uma cabeça, um corpo, braços e pernas, enquanto, na escrita, toda vez você escreve o nome da pessoa. João, por exemplo. Você não diz: "João tem uma cabeça, um corpo, dois braços, duas pernas". Então, acredito que é o tipo de reiteração que constitui uma diferença importante e é também o que permite ao cinema alcançar culturas mais facilmente por conta dos aspectos físicos que temos em comum. Eu ainda vejo a antropologia visual como uma forma radical de antropologia, por geralmente fazer algo diferente do que os antropólogos fizeram antes e usando novos métodos, métodos diferentes. O meio é diferente e as coisas que podemos dizer sobre os tipos de conhecimento que transmite são diferentes. Portanto, nesse sentido, é separada. Poderia ser considerada uma espécie de tangente separada do modo como a antropologia foi desenvolvida como disciplina no início do século XX.

MAL: Uma última pergunta seria sobre o conceito do olhar como você o desenvolveu nas primeiras páginas de *Corporeal Image*, porque para mim era realmente intrigante ler sobre isso em um livro considerado teórico. Olhar é algo que todos fazemos, não é algo que possa ser ensinado ou que você possa aprender com alguém. Você simplesmente olha; é algo tão natural quanto respirar. Se você tem a capacidade de fazer isso, você também pode afirmar que olhamos com alguma intenção, mas essa intenção não é intelectual, é um estado de espírito que cria um espaço de consciência. Para mim é quase como ioga ou algo muito espiritual de certa forma, mas enfim...

DM: Não sei o quão espiritual é, mas acredito que se pode fazer uma distinção entre ver e olhar. Nós estamos constantemente vendo, se pudermos ver. Mas talvez haja uma intenção por trás do olhar. Você olha com algum propósito para aqui ou ali, na câmera, para você, e também olhamos com a câmera. De certa forma, a câmera cria uma intenção e permite que essa intenção seja amplificada, enquadrada de modo particular, enfatizada, de forma a ser mostrada para outra pessoa, claro. Como Rouch disse, "o cinema é a única forma que tenho de mostrar a uma pessoa como eu a vejo", ou ele poderia ter dito "como eu olho para ela". Assim, há duas intenções: talvez a intenção de como sempre olhamos, por interesse em algo, por curiosidade, por desejo, por todas as diferentes razões por que olhamos, por uma razão estética e por apreciação,

por prazer, mas, então, a segunda intenção seria que eu quero que outra pessoa veja isso. Eu quero que alguém veja o que eu vi, o que eu olhei. E eu acho que isso reduplica o poder da câmera.

MAL: Como você chega a esse estado de espírito? Rouch também falava sobre cine-transe.

DM: Eu não sei como você chega a ele a não ser por uma fascinação com o que você está olhando. Você tem uma câmera. Há algo que atrai a sua atenção. Pode ser por razões intelectuais, pode ser por muitas outras razões, mas algo o atrai e então a câmera torna-se uma espécie de guia que o leva ainda mais fundo no assunto, de uma forma que, se você estivesse apenas olhando, você não seria guiado.

tradução
Hamilton Fernandes
revisão técnica
Sylvia Caiuby Novaes

MAL: Talvez porque, quando você tem uma câmera, ela reflete em direção à plateia. Se você olha para algo e o segue com uma câmera, então você não está apenas olhando por si mesmo, está tentando olhar pelos outros.

DM: Sim, olhando pelos outros. Talvez olhar pelo outro seja uma maneira muito interessante de formular isso.

MIHAI ANDREI LEAHA

Diretor executivo da Triba Film, uma empresa independente de produção de documentários de Cluj Napoca, Romênia. Mestrado em Estudos Multiculturais, mestrado em Estudos de Teatro e Mídia e doutorado em filmes etnográficos. Publicou vários estudos na área de Antropologia Visual e produziu e dirigiu vários documentários premiados. É também diretor executivo do CEVA, Centro de Educação Visual e Antropológica, Romênia.