

ANTROPOLOGIA VISUAL E DOCUMENTÁRIO: Uma análise do documentário Promises

Maria Elisa Swarowsky LISBÔA⁴⁶

Resumo: O objetivo deste artigo é analisar o documentário *Promises (Promessas de um mundo novo)* filmado em Jerusalém entre 1995 e 2000. Para isso, será utilizada a metodologia da antropologia visual proposta por Claudina de France (2000). De acordo com a autora, a antropologia visual viabiliza o conhecimento do homem através da imagem e permite o registro do real segundo um dinamismo próprio através do qual se estabelece uma relação entre o antropólogo, a sociedade à qual ele se refere e o seu espaço. Pretende-se verificar se este documentário pode ser avaliado como resultado de um trabalho antropológico, segundo uma poética do encontro, tomando a alteridade como característica principal.

Palavras-chave: documentário, antropologia visual, alteridade, cotidiano, Promessas de um mundo novo.

Abstract: This article analyzes the documentary *Promises*, filmed in Jerusalem between 1995 and 2000, based on the methodology of visual anthropology. According to France (2000), it enables man's knowledge through the image, which allows the recording of reality according to its own dynamics, through which it establishes a relationship between the anthropologist, the society to which he refers and its space. The proposed objective is to verify that this documentary can be assessed as a result of an anthropological work, according to a poetics of the meeting, taking otherness as its main feature.

Key-words: documentary, visual anthropology, otherness, daily life, Promises

⁴⁶ Mestranda em Comunicação visual pela Universidade Estadual de Londrina. Graduada em Comunicação Social – habilitação Jornalismo pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

1. INTRODUÇÃO

O objeto desse artigo é analisar o documentário *Promises*, (Promessas de um mundo novo), produzido entre 1995 e 2000 em Jerusalém e dirigido por Justine Shapiro, B.Z. Goldberg e Carlos Bolado. A obra contempla as histórias de sete crianças entre 9 e 12 anos de idade, palestinas e israelenses, que narram suas vidas e apresentam ao mundo suas visões do conflito na região. Por meio da convivência e do envolvimento nas tarefas do dia a dia dos jovens, o cineasta participa das suas rotinas e evidencia questões religiosas, familiares, políticas, educativas, entre outras. Nota-se, nessa produção cinematográfica, um desejo de transformação social ao tratar do “outro”, além de abordar uma questão político-social pertinente que desperta a discussão sobre as paisagens, as fronteiras e os conflitos da região do Oriente Médio.⁴⁷

Para Nichols (2007), os documentários trazem para as telas de televisão – ou de cinema – o mundo onde vivemos. Essa forma de produção audiovisual compreende inúmeras questões éticas, de forma e de conteúdo e envolvem o público de maneiras muito particulares. O autor afirma que “documentários não são reproduções da realidade, são uma representação do mundo em que vivemos. Representa uma determinada visão de mundo, uma visão com a qual talvez nunca nos tenhamos nos deparado antes” (NICHOLS, 2007, p. 47).

Para o autor, todos os filmes são documentários, mas se diferenciam pela espécie de histórias que contam. Há, segundo ele, os documentários de satisfação de desejos – aos que chamamos de ficção – e os de representação social, que expressam algum aspecto da realidade e permitem que o público compreenda e explore “novas visões de um mundo comum”.

⁴⁷ O filme recebeu 15 prêmios: 2003 One World Broadcast Trust Award for the Children's Rights Category, UK. 2002 Emmy Award “Best Documentary”. 2002 Emmy Award “Outstanding Background Analysis”. 2002 The NBR Freedom of Expression Citation National Board of Review. 2002 The Michael Landon Award for Community Service to Youth Twenty-Third Annual Young Artist Awards. 2001 Rotterdam International Film Festival. Audience Award and Best Film. 2001 Munich Film Festival Freedom of Expression Award. 2001 Jerusalem Film Festival Special Festival Award. 2001 Locarno International Film Festival Special Ecumenical Jury Prize. 2001 San Francisco International Film Festival Audience Award, Best Documentary Grand Prize, Best Documentary Golden Gate Award, Documentary Film. 2001 Vancouver International Film Festival Audience Award, Diversity in Spirit Award. 2001 Hamptons International Film Festival Best Documentary. 2001 Sao Paulo International Film Festival Best Documentary Audience Award. 2001 Valladolid International Film Festival Best Documentary. 2001 Paris International Film Festival (Rencontres) Audience Award-Best Film.

Para a análise do filme *Promises*, adota-se a metodologia da antropologia visual, área do conhecimento que proporciona métodos de pesquisa para a produção fílmica acerca de uma realidade e para a compreensão de objetos fílmicos já produzidos. Na obra *Antropologia fílmica, uma gênese difícil mas promissora*, Claudine de France defende que o objeto da antropologia visual é “o homem tal como ele é apreendido pelo filme, na unidade e na diversidade das maneiras como coloca em cena suas ações, seus pensamentos e seus ambientes” (FRANCE, 2000, p. 17).

Nesse sentido, o objeto da disciplina é duplo, uma vez que o filme pode ser o instrumento a serviço da pesquisa antropológica e também seu objeto de estudo. Temos aí, portanto, a análise do homem e a análise da imagem do homem. Serão analisados aspectos de produção do filme a partir dos princípios da metodologia da antropologia fílmica como pesquisa básica, tempo e descrição. Tendo em conta a poética do encontro de um filme documentário, será explorada a relação do cineasta-antropólogo com os sujeitos no filme sob a ótica de Marcius Freire, que defende a alteridade como centro da construção do documentário.

Tendo como aporte teórico as contribuições de Nichols sobre o documentário e as prerrogativas da antropologia visual de France, propõe-se nesse artigo a seguinte reflexão: a partir da metodologia da antropologia visual, o documentário *Promises* pode ser avaliado como resultado de um trabalho antropológico, segundo uma poética do encontro?

2. DOCUMENTÁRIO E ANTROPOLOGIA VISUAL

De acordo com France (2000), diferentemente da pesquisa escrita, o estudo antropológico por meio do filme permite o registro do real segundo um dinamismo próprio, através do qual se estabelece uma relação entre o antropólogo cineasta e a sociedade à qual ele se refere. Entra aí a discussão de como as imagens são por ele captadas, de como o processo de produção do documentário é realizado, o que ele leva em conta e o que ele vai mostrar sobre o homem e para o homem. Para isso, os documentários lançam mão de uma série de procedimentos, de leis cenográficas, conhecidas por *mise en scène*, pois aquilo que aparece na imagem não é exatamente igual àquilo que é apreendido pela observação direta. Para France:

a reprodução audiovisual das manifestações do real introduz, no aparelho de pesquisa do antropólogo, uma reviravolta da qual ele nem sempre tem consciência, mas que cedo ou tarde o conduz a repensar a natureza e o status do observado, as relações entre o observador, o observado, a palavra e a escrita no interior da pesquisa antropológica (FRANCE, 2000, p. 18.).

As primeiras imagens do documentário *Promises* compõem-se do público que o filme vai tratar: crianças judias e palestinas. Elas aglomeram-se junto da câmera de forma espontânea, evidenciando a presença do observador. Estão diante das lentes querendo mostrar-se como são, revelar algo de suas vidas, contar alguma coisa. Parecem que dizem: venham, venham ver como é minha vida, minha história.

O filme documentário de representação social tem a missão de retratar uma determinada realidade, transmitindo uma mensagem acerca das pessoas inseridas em um determinado contexto, conforme a seleção e a organização do cineasta. Segundo Nichols,

os documentários de representação social são o que normalmente chamamos de não-ficção. Esses filmes representam de forma tangível aspectos de um mundo que já ocupamos e compartilhamos. Tornam visível e audível, de maneira distinta a matéria de que é feita a realidade social, de acordo com a seleção e a organização realizadas pelo cineasta. Expressam nossa compreensão sobre o que a realidade foi, é e o que poderá vir a ser. Esses filmes também transmitem verdades, se assim quisermos. (NICHOLS, 2007, p. 27.)

Quando esse tipo de produção audiovisual busca revelar a realidade, ele acaba colocando-nos diante de questões éticas, despertando no público um olhar sobre o mundo, a partir do seu trabalho de coleta de dados, produção, edição e veiculação. Fala de pessoas para pessoas. Partindo desse princípio do documentário, coloca-se a seguinte questão proposta por Nichols: o que fazemos com as pessoas quando filmamos um documentário? Nesse caso, diferentemente dos filmes de ficção - em que elas são tratadas com atrizes - em um documentário, temos atores sociais, que vivenciam seu cotidiano mais ou menos como fariam sem a presença da câmera.

Os documentários não apresentam uma forma fixa, nem sequer tratam de determinados tipos de aspectos da realidade. Nichols defende que há inúmeras maneiras de se produzir um documentário, assim como infinitos assuntos que podem ser por ele abordados. O pesquisador utiliza quatro ângulos distintos a fim de caracterizar os documentários: o ângulo das instituições, o dos profissionais, o dos textos (filmes e vídeos) e o do público.

Segundo o ângulo das instituições, Nichols sinaliza que o formato desse tipo de produção tem uma estrutura institucional, que apresenta um conjunto de limites ou convenções para o cineasta e para o público. Tem, na sua maioria, o comentário da *voz over* e são, em geral, patrocinados pelas redes de televisão ou pelas agências de informação.

Se olharmos para um documentário sob o ângulo dos profissionais que o produzem, verificamos que cada cineasta pode imprimir o seu próprio estilo ao produzir um filme, além de poder estar sempre aberto a mudanças de linguagem ou variações de temas abordados. Um terceiro ângulo para definir o documentário a partir da análise de seu conteúdo, é necessário compreender os filmes que compõem a tradição do próprio documentário, segundo uma lógica específica. Conforme Nichols, a particularidade do gênero documentário é conferida a ele a partir de seu próprio argumento – uma alegação sobre o mundo que vivemos – organizado segundo uma lógica de produção de textos, imagens e sons. Daí nasce o envolvimento das pessoas com o filme, que busca em si mesmo o envolvimento com a realidade histórica.

Se buscamos a definição de documentário a partir da ótica do público, devemos ter em conta que, pelo vínculo que possui com a realidade – ao representá-la com imagens que funcionam como índices – o filme documentário constrói sua própria perspectiva ou argumento sobre o mundo. Ou seja, segundo Nichols, o conteúdo de sons e imagens dispostos na tela está fortemente relacionado com o que o público compartilha no mundo histórico.

A metodologia para a realização (ou para a análise) de um documentário tem o seu arcabouço nas técnicas da própria antropologia visual. Para a produção de um filme, toma-se em consideração alguns princípios que formam, segundo France, o “núcleo duro” da antropologia visual, como a pesquisa básica, a disponibilidade temporal do pesquisador e a descrição. Seu objetivo, nesse sentido é o conhecimento do homem através da imagem.

O primeiro desses princípios é a pesquisa básica, ou o levantamento de dados sobre um grupo social que tem por objetivo aprofundar no conhecimento, na descoberta do objeto observado. O pesquisador nesse caso é o destinatário imediato da pesquisa, além do público que terá acesso ao conteúdo estudado. O segundo princípio é a disponibilidade temporal do antropólogo cineasta durante as distintas fases das

filmagens, de modo que ele necessita de tempo para acompanhar as pessoas filmadas, inserindo-se no seu contexto. O terceiro conceito importante a ser levado em conta é a descrição, resultado da atenção às palavras, gestos, conteúdos da expressão verbal. Comprometido com a descrição da realidade que vai demonstrar pelo filme, o antropólogo cineasta deve dar-se ao tempo de observar e de mostrar tudo aquilo o que se refere ao ambiente e aos indivíduos que ele se propôs estudar.

Durante os primeiros minutos do filme, são mostradas imagens de Jerusalém com a voz *over* do narrador, introduzindo o cenário geopolítico onde o documentário ambienta-se. Ainda não se sabe quem é este observador; entretanto, em seguida, ele revela-se como um personagem daquele contexto por dois detalhes: primeiro porque conta que nasceu e cresceu em terras judias e segundo porque se coloca no meio das pessoas diante das câmeras, autoafirmando-se como um deles.

A maneira como os elementos são dispostos pelo cineasta em um documentário etnográfico são fundamentais para a compreensão da mensagem transmitida, a fim de que seu trabalho provoque uma “reflexão sobre a maneira de colocar em cena os homens por meio da imagem” (FRANCE, 2000, p. 18). Seguindo este mesmo raciocínio, Nichols expõe que através dos documentários, somos capazes de enxergar questões oportunas, que pedem nossa atenção, como assuntos de alcance social, seus problemas e possíveis soluções. Daí nasce uma relação entre mídia e espaço, fortalecida pelo vínculo entre o filme e o mundo histórico apresentado aos nossos olhos pelo documentário.

Segundo a análise de Nichols, temos aí dois tipos de representação: “eu falo deles para você” e “eu falo de nós para você”. Esta segunda classificação pode ser entendida como um narrador que, mesmo não estando presente continuamente no contexto dos grupos mostrados, é parte deles.

Desde o início de *Promises*, o espectador é introduzido no cotidiano das crianças, com apresentação de cenas comuns nos espaços e ambientes que lhe são próprios: acordar, vestir-se, rezar, ir à escola. Há o registro de movimentos cotidianos como embarcar no ônibus e estudar (conforme fotograma 1). Isto denota o envolvimento do cineasta com os gestos e as práticas das pessoas que representa.



Fotograma 1

Sobre esse envolvimento, a antropologia visual lança mão do procedimento da inserção e do registro, anteriores e necessários à descrição propriamente dita. Fotografar os personagens é uma prática que contribui para esse registro, pois as fotografias funcionam como disparadores de histórias e memórias dos personagens. Cada uma pode desencadear um inesperado conjunto de narrativas, que cabe ao cineasta revelar. Dessa maneira, adiantam que o filme irá contar suas histórias e experiências, conforme o fotograma 2.



Fotograma 2

A câmera de vídeo mostra o processo de fotografar do observador, isto é, o espectador fica sabendo que aquele que vai contar a história está registrando os sujeitos fotograficamente. A própria câmera de vídeo ressalta a atividade antropológica de pesquisa, de coleta de dados fotográficos (fotograma 3).



Fotograma 3

O cineasta tem diante de si pessoas reais, que se dispuseram a mostrar-se como são, como levam suas vidas. Desse fato deriva uma série de reflexões acerca dos modos de representação desses indivíduos, que cabe ao cineasta explorar através do seu trabalho. Sobre isso, Nichols aponta que o valor dessas pessoas “reside não nas formas pelas quais disfarçam ou transformam comportamento e personalidade habituais, mas nas formas pelas quais comportamento e personalidade habituais servem às necessidades do cineasta” (NICHOLS, 2007, p. 31).

A disponibilidade temporal do antropólogo faz parte desse trabalho, uma vez que o mais natural, ao representar personagens reais é respeitar o seu próprio ritmo de vida. Sobre isso, France acrescenta que

uma tal conquista concretiza-se essencialmente quando o filme etnográfico não se contenta em oferecer somente imagens dos tempos fortes da atividade humana (estados de crise, dramas conflituosos, clímax de cerimônias paroxísticas), mas se dedica, igualmente, a restituir os tempos fracos (atos repetitivos anódinos) e tempos mortos (silêncios, ausência de atividade aparente) das pessoas filmadas. Em suma, conquistar o tempo consiste também em enfatizar os longos momentos que separam os tempos fortes da vida de um grupo ou de um indivíduo (FRANCE, 2000 p. 28).

Surge daí a vitalidade do trabalho do cineasta ao colocar-se junto desse público, permitindo-se um encontro com ele. Isso pode acontecer de formas variadas, e cabe ao observador estar ciente da sua responsabilidade em representar o outro. Sobre esses modos de representação, Nichols explica que há diferentes modos de retratar as pessoas filmadas, partindo da relação tripolar entre o cineasta os temas ou atores sociais e o público ou os espectadores. Segundo ele, a interação mais clássica é “eu falo deles para você”.

O cineasta se apresenta como o “eu”, pessoa individual que transmite a informação sobre alguém e para alguém. Pode ser feito em *voz over* – sendo anônimo, (não necessariamente o cineasta), portando-se como quem tem autoridade sobre o assunto e é desconhecido do público - ou diante das câmeras, em situações em que o próprio cineasta aparece e interage com as pessoas filmadas, contando, junto com elas, suas histórias, como um personagem. Essa visão pessoal do cineasta ajuda a transmitir ao público um ponto de vista sobre o assunto, a representação de uma opinião pessoal.

O “falar de”, seguindo a visão de Nichols, pode adquirir vários matizes quando se trata de representar pessoas em um documentário. Isso pode incluir a narração de uma história, a construção de uma narrativa, ou a transmissão da informação sobre o mundo que compartilhamos para expressar opiniões. No documentário, o “eles” são as pessoas representadas no filme. Há uma separação entre o cineasta e aquele de quem ele fala. Segundo ele, pode-se representar os indivíduos plenos, complexos através de manifestações de situações que ocorrem no mundo, em um determinado contexto.

Sobre o público que assiste ao documentário, podemos entendê-lo como o “você”, para quem o cineasta destina a realidade representada no documentário e permite que o filme o atinja de alguma forma. Separados do “eu” que conta a história e do “eles”, o “você” tem sua identidade diferente de ambos e, através da mensagem filmada, entra em contato com temas cuja experiência se assemelha à nossa ou contrasta com ela.

3. DOCUMENTÁRIO, RELAÇÃO E ENCONTRO

Ao longo do filme, são colocadas legendas do transcorrer do tempo, como “um ano depois”. Com essa noção da passagem do tempo, percebe-se o envolvimento do cineasta na intimidade de vida das crianças, que lhe permite questioná-las sobre suas crenças, valores, identidades, histórias. Ele acaba por conquistar sua confiança, fundamental para que o registro das suas vidas seja apresentado ao público. Com isso, ele consegue evidenciar a pessoa que está mostrando nas câmeras. Freire define o documentário de cunho antropológico como as formas de representação fílmica que têm no outro sua própria razão de ser. Segundo ele, a relação estabelecida entre ambos deve

se desdobrar em um encontro, do contrário teríamos como resultado uma visão superficial dos sujeitos representados.

Cabe diferenciar os conceitos de relação e encontro, explicados por Freire e outros autores como Pamela Vermes (1992). Ele defende que a relação precede o encontro, que supõe uma reciprocidade entre sujeitos (eu e tu, e não eu e isso).

Quanto àquilo que se compreende por encontro: enquanto que a relação é o reconhecimento unilateral de alguém enquanto em tanto que “tu”, por parte de um “eu”, o encontro é aquilo que acontece quando dois “eu” entram simultaneamente em relação. O encontro é quando se encontram juntos, numa comunhão existencial dois “eu” e dois “tu”. O encontro é um privilégio que eu recebo. Eu entro numa relação de “tu” por minha própria vontade, e com isso cumpro “o ato do meu ser (VERMES, 1992, p. 91).

O encontro entre os filmados e o filmador em *Promises* não se reduz a si mesmo, mas também desemboca num encontro efetivo entre os sujeitos do contexto documentado, separados por crenças, costumes e visões de mundo opostas. O resultado da construção do encontro entre o cineasta e os sujeitos representados por ele ao longo dos 5 anos acaba resultando na descoberta da viabilidade de um encontro real entre judeus e palestinos, antes para eles impensável.

Pela atmosfera que é criada entre o observador e as crianças, elas parecem confortáveis contando seu dia a dia e revelando sua forma de vida, com características específicas para árabes e judeus. Há uma sequência de imagens de Raheli (irmã de Moishe) durante as quais ela vai explicando o que é costume fazer no Shabbat e as peculiaridades da sua vida futura. Isso é viabilizado pela posição que o cineasta se coloca frente a elas, respeitando suas maneiras de ser e de se expressar: ultrapassa a relação e culmina no encontro.

Além disso, B. Z. Goldberg também apresenta-se ao público dentro de um veículo, que vai em direção aos locais onde vivem as crianças. Com essas imagens, parece estar afirmando que está entrando em seus dramas, nas suas histórias, com a finalidade de contá-las ao público. O trabalho de cunho antropológico requer, por parte do realizador da pesquisa, um compartilhamento do mesmo ambiente dos sujeitos que observa, conforme Marcius Freire. O resultado da relação que se estabelece a partir daí é o encontro, condição fundamental para a existência do documentário. Para o autor,

tanto a etnografia quanto o filme documentário de cunho antropológico possuem esse traço em comum: para tomar forma, precisam ser produto de um encontro. Não pode existir a descrição de uma cultura qualquer sem que aquele ou aquela que a descreve trave contato com ela. (...) Não pode existir

um filme documentário que tenha a alteridade como tema se não houver um encontro entre o realizador e seus sujeitos. A qualidade desse encontro, ou da relação que se estabelece entre os protagonistas da interlocução, portanto, é fundamental para definir os atributos do texto ou do artefato fílmico final que vai dar conta dos resultados desse encontro (FREIRE, 2007, p. 16).

Para que essa relação se estabeleça, ou para que haja um encontro entre o pesquisador e o sujeito observado, é necessário que aquele se permita uma inserção no espaço deste, de modo que observe e colete os dados característicos, determinantes do resultado final do filme. Esta é uma fase preliminar às filmagens e “se traduz na aproximação do cineasta às pessoas observadas com o intuito de aprender sobre elas aquilo de que precisa para a conformação do seu filme”. (FREIRE, 2007, p. 17). O fotograma 6 mostra o cineasta em uma posição de com as pessoas filmadas.



Fotograma 4

Portanto, o trabalho antropológico característico de um documentário pede que o pesquisador se coloque em contato com o público - e com seu espaço - que irá analisar e apresentar em seu filme. Entende-se que este contato não é supérfluo, mas supõe uma inserção na vida dos sujeitos, um compartilhamento de experiências.

Nesse processo, o antropólogo cineasta volta seu olhar – e todas as suas potências - para o outro. Sobre isso, Freire afirma que surge daí uma relação de poder entre aquele que observa e o observado, através da qual o primeiro domina o segundo. “O realizador queira, ou não, detém um domínio sobre o processo de construção, enquanto as pessoas filmadas a ele estão submetidas” (FREIRE, 2007, p. 15). Mas esta

subordinação não é algo negativo. Os conflitos resultantes desse estranhamento acabam gerando, segundo Freire, os ingredientes da receita de um documentário.

Exemplos disso são os momentos em que os jovens estão fazendo oração – algo importante e íntimo para ambas religiões – nos quais são respeitados os locais e gestos de cada um. É possível sentir a atmosfera espiritual tanto do judaísmo quanto do islamismo. Este aspecto da vida das crianças é relevante apresentar, uma vez que está profundamente relacionado com a forma de encarar o mundo e as demais pessoas. Os costumes religiosos do judaísmo também são apresentados através da comemoração de Shlomo, junto ao seu grupo próximo ao muro das lamentações.

Partindo do raciocínio de France, existem duas maneiras de aproximação com as pessoas filmadas: inserção superficial (típica dos filmes de exposição, que se esgota quando começam as filmagens) e inserção profunda usada nos filmes de exploração, caracterizado por um “prolongamento durante o qual as pessoas filmadas encenam suas próprias atividades diante da câmera” (FRANCE, 1998, p. 348). No caso da inserção profunda de um filme de exploração, conjugam-se o período anterior, durante e posterior às filmagens, em um diálogo contínuo entre o cineasta e os protagonistas da história. Segundo Freire,

vemos assim que, as relações humanas estão no cerne do processo de realização de um filme de exploração, pois a inserção praticamente se confunde com a consecução dos registros propriamente dita, ou seja, ela se prolonga até a conclusão do trabalho e, em casos mais emblemáticos, transborda em muito essa conclusão (FREIRE, 2007, p. 18).

A descrição das identidades das crianças é também viabilizada pelas entrevistas, nas quais compartilham suas vivências e contam o que acreditam sobre os povos vizinhos. O cineasta participa desse processo ativamente. Virtudes como naturalidade e simplicidade, típicas das crianças parecem facilitar este trabalho. Elas não têm receio de expor sua visão do conflito, de quem deveria ter a posse das terras. Sobre a definição de descrição, France lembra que é um processo que exige tempo de observação, ultrapassando a simples mostra de gestos ou ações. O objetivo da descrição é oferecer ao público uma apresentação continuada de manifestações sensíveis relacionadas ao tema por elas englobado.

Os diálogos que se estabelecem entre o cineasta e as crianças não se reduzem a um formato de entrevista tipo pergunta e resposta. Eles se estendem a uma convivência, pela qual as identidades de cada grupo se expressam com naturalidade,

através de cenas do cotidiano. O esporte, algo comum entre os mais novos, é evidenciado em cenas do torneio de vôlei em que participam os dois irmãos judeus. Paralelamente, vemos também a prática esportiva no cotidiano da jovem palestina Sanabel, que tem na dança uma forte expressão da sua cultura.

Outros detalhes do cotidiano das crianças vão sendo desdobrados, como as visitas ao pai de Sanabel, preso em uma casa de detenção israelense, as justificativas de posse de terras tanto pelos jovens palestinos quanto judeus, baseados em documentos religiosos ou civis. Cenas como essas evidenciam o apego que ambas culturas têm sobre a terra, reivindicando seus direitos, relacionando-o o seu drama atual com o passado.

Pouco a pouco, o trabalho de apresentar a vida das crianças salientando suas semelhanças e diferenças vai resultando na aproximação entre elas, incentivada pelo cineasta. É um encontro que desemboca em um outro encontro, mediado pelo observador. Dessa forma, o documentário serve como meio para ultrapassar as fronteiras religiosas, políticas e culturais entre árabes e judeus.

Há, portanto um envolvimento - decorrente da inserção profunda - do cineasta com os sujeitos observados, que lhe permite estabelecer uma relação de confiança com o público retratado no filme. Eduardo Coutinho afirmou em uma entrevista no ano de 1997 que se sentia responsável pela comunidade retratada nos seus filmes:

Obviamente, se é uma imagem decente que transmito deles, suponho que também vou ser fiel a uma relação com os favelados em geral, com as pessoas do lixo em geral, mas o importante são aquelas pessoas que têm nome. Não é uma confiança de classe desencarnada, mas é encarnada em pessoas que foram gentis comigo. (COUTINHO, 1997, p. 170)

Portanto, cabe destacar que o papel do cineasta diante do grupo social registrado por ele reflete uma alteridade - esse voltar-se ao outro - sem a qual o trabalho antropológico para a realização de um documentário estaria comprometido. Pelos primeiros depoimentos das crianças sobre uma possível aproximação, percebe-se - pela parte delas - a inviabilidade do encontro. O jovem palestino Mahmoud declara que jamais se colocaria próximo a um judeu. No entanto, ao conversar com ele, B.Z. explica que ele mesmo é um judeu e que está diante dele naquele momento. Um detalhe interessante são as mãos de ambos juntas, como mostra o fotograma 5.



Fotograma 5

O primeiro diálogo entre os gêmeos judeus e Faraj é feito por telefone, após B.Z. apresentar Faraj ao meninos através da fotografia. Cabe salientar a importância desse registro fotográfico, que viabilizou o conhecimento do rosto de Faraj a partir da sua imagem. Além disso, o pai dos gêmeos judeus declara que permite o encontro com Faraj, pois conhece e confia na equipe e no trabalho de B.Z. Nesse sentido, France expõe que “apreender o gesto e a palavra viva do homem através da imagem é uma maneira de reatar com aquilo o que constitui a matéria essencial da tradição oral” (FRANCE, 2000, p. 20). Cabe reconhecer que, em um trabalho de antropologia fílmica, a relação que surge entre o antropólogo cineasta e os sujeitos filmados é um ponto relevante de análise. A respeito disso, France lembra que o pesquisador cineasta, ao abandonar o seu anonimato, revela-se tanto para as pessoas que filma quanto para o espectador.

O encontro entre as crianças acontece quando os irmãos judeus cruzam a fronteira e vão visitar Faraj. São dois mundos distintos que se encontram. Ao mesmo tempo, são crianças que compartilham de características semelhantes, como sonhos, brincadeiras, gosto pelo esporte, etc. Ao final, fazem uma refeição juntos e abrem sua intimidade em grupo sobre o que pensam das diferenças, do conflito, da paz, da amizade. Esta cena denota um verdadeiro encontro, mediado pelo cineasta, no qual sensibilidades são dialogadas e compartilhadas como pode ser visto no seguinte fotograma:



Fotograma 6

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através da metodologia da antropologia visual, foi possível detectar no documentário *Promises* (Promessas de um mundo novo) o trabalho antropológico para a realização do filme. As características encontradas nas imagens e nas entrevistas denotam um trabalho de campo que viabilizou um legítimo encontro entre o cineasta e os sujeitos representados.

Promises é um documentário de representação social, segundo os conceitos de Bill Nichols, que retrata as visões de mundo de dois grupos de crianças palestinas e israelenses a partir dos seus cotidianos. O trabalho de campo da equipe produtora durou ao todo cinco anos, período em que o jornalista B.Z Goldberg permaneceu junto dos sujeitos, convivendo dentro das suas casas, conversando com eles, captando suas imagens.

Sem essa disponibilidade temporal, o trabalho estaria seriamente comprometido, uma vez que a descrição fílmica, conforme France “possui uma amplitude, no tempo e no espaço, que tende a restituir, se possível, toda a densidade do real, dar-lhe corpo, com – mais uma vez – seus tempos fortes, seus tempos fracos, mas também com seus tempos mortos, até a pura espera silenciosa dos seres filmados” (France, 2000, p. 31).

A voz do cineasta no documentário pode ser interpretada segundo duas posições. Conforme o raciocínio de Nichols, a mais clássica é a “eu falo deles para

“você”, na qual há uma separação entre o documentarista, os sujeitos filmados e o público. Há também a forma “eu falo de nós para você”, na qual um integrante do grupo retratado assume a voz e se apresenta junto de seu grupo.

Em *Promises*, o limite entre essas duas maneiras de narrar se mostra tênue, porque, além do cineasta ser um judeu, parece assumir um papel integrador da situação de ambos os grupos, o que demonstra uma penetração no drama desses povos. Entretanto, ele não deixa a sua posição de observador que vem de outro lugar para contar uma história a um determinado público.

No documentário, percebe-se que a relação estabelecida entre observador e sujeitos resulta em um legítimo encontro. As demonstrações de confiança, os diálogos, as cenas do dia a dia revelam uma poética do encontro pela qual o filme se desdobra. Com isso, um encontro levou a outro.

Sobre a alteridade, vale destacar que conhecer o mundo dos demais é colocar-se no lugar de, ter uma atitude de respeito ao outro e isso promove a legítima compreensão. As crianças registram isso nas suas falas. Faraj chega a confidenciar emocionado que, após a partida de B.Z., o encontro deixará de existir, algo que demonstra sua amizade e confiança na presença do documentarista. Nesse sentido, cabe lembrar France, que defende que

estou em referindo aos grupos humanos, às minorias étnicas ou culturais que toda a sociedade, através das convulsões do seu próprio desenvolvimento ou o peso da sua cultura dominante, leva ao desenraizamento, à marginalização ou a uma assimilação demasiadamente brutal. Ao revelar as maneiras de viver e de pensar desses grupos e ao esforçar-se para situá-los no conjunto da sociedade à qual pertencem, a pesquisa fílmica do antropólogo desemboca frequentemente na exposição explícita de problemas de ordem social. (FRANCE, 2000, p. 22)

As fotografias, importantes disparadores de histórias e memórias, tiveram um papel no filme, pois permitiram que se produzisse um encontro real entre os grupos de crianças afastadas pela história, cultura e religião. Há também uma contextualização histórica do conflito, apresentada por infográficos, mapas e imagens de televisão.

A visão das crianças sobre o conflito é transmitida através de suas vozes, de suas vidas e testemunhos. O observador, colocando-se junto delas, evidencia o papel das crianças na situação política e cultural enfrentada no território. Esse trabalho parece ter sido feito segundo a metodologia da antropologia visual, e foi viabilizador de um encontro que extrapola os limites de um filme.

REFERÊNCIAS

- COUTINHO, Eduardo. O cinema documentário e a escuta sensível da alteridade. **Revista PUC SP**. V. 15, 1997. Disponível em <http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/11228>. Acesso em: 06 abril 2014
- FRANCE, Claudine (org). Antropologia fílmica, uma gênese difícil, mas promissora. In **Do filme etnográfico à antropologia fílmica**. Campinas. Editora da Unicamp, 2000.
- FRANCE, Claudine de. **Cinema e antropologia**. Campinas. Unicamp, 1998.
- FREIRE, Marcius. Relação, encontro e reciprocidade: algumas reflexões sobre a ética no cinema documentário contemporâneo. **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 14, p. 13-28, dez 2007.
- NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas. Papyrus, 2007
- VERMES, Pámela. **Martin Buber**. Paris. Albin Michel, 1992
- The Promises Film Project**. Disponível em <http://www.promisesproject.org/> - Acesso em: 06 abril 2014.