



## > BARROCO DA SÉRVIA À BAHIA, RESISTÊNCIAS AUDIOVISUAIS NA ANTROPOLOGIA. ENTREVISTA COM MATTIJS VAN DE PORT

por Carly Machado<sup>1</sup>, Cristhian Cajé<sup>2</sup> e Adriano Godoy<sup>3</sup>

Em uma tarde de domingo no começo da primavera, no dia 24 de março de 2019, fomos recebidos por Mattijs van de Port em sua casa para essa entrevista. Doutor em Antropologia pela *Universiteit Utrecht*, ele é professor de antropologia tanto da *Vrije Universiteit Amsterdam* como da *Universiteit van Amsterdam* a qual, aliás, é possível ver da janela da sua sala. A conversa de mais de uma hora sobre sua trajetória como pesquisador e cineasta aconteceu ao lado de uma rede, entre imagens de santos, de orixás, de marinheiros, e na partilha de tortas vindas de Maastricht, sua cidade natal.



### ENTREVISTA EM VÍDEO >

<https://youtu.be/m2kp3POC2k>

- 1 Professora da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
- 2 Doutorando em Antropologia pela Universidade Federal de Santa Catarina
- 3 Editor da PROA. Doutorando em Antropologia Social pela Universidade Estadual de Campinas.

**Pergunta (P):** A sua trajetória de pesquisa inicia nos anos 1990 com um foco etnográfico na Sérvia - que foi o tema da sua tese de doutorado -, passa rapidamente pela Holanda, para desde no início dos anos 2000 abordar a Bahia. Os temas vão da guerra a religião, do crime ao patrimônio, e da música ao candomblé, que resultaram em seus cinco livros. Gostaríamos de saber mais dessa trajetória de pesquisa e de antropólogo, de como os seus interesses se formaram e te inspiraram nesse percurso.

**Mattijs van de Port (MP):** É uma carreira longa, mas eu acho interessante porque minha pesquisa na Sérvia é fundamental, eu diria que me definiu como antropólogo. De certa forma, eu acho que todas as minhas pesquisas depois, sendo aqui na Holanda ou no Brasil, ainda são resultado deste campo lá na Sérvia. Talvez eu deveria explicar um pouquinho, que eu fui lá para pesquisar relações entre músicos ciganos e Sérvios. Em muitos países da Europa do leste tem uma forte tradição em que as pessoas convidam ciganos para tocar a música local, e na Sérvia essa tradição é muito forte. E eu achei interessante isso porque ciganos em geral são considerados muito periféricos, assim, tem muito preconceito, tem muitos estereótipos negativos, e em geral as pessoas querem que os ciganos fiquem, como eles falam, no fim da aldeia. Eles não podem entrar, de certa forma, mas a noite nesses bares onde os ciganos tocam, isso muda completamente porque na performance quem é o herói cultural nessa cena é o cigano, o músico, que como os sérvios falam, “sabem tocar o coração sérvio como ninguém”. Eu achei muito interessante essa *inversion* de como é que durante o dia eles nem podem se aproximar e a noite o sérvio vai dizer “venha aqui meu irmão cigano”, né? Tem uma busca de identidade incrível. Esse padrão de grupos que são socialmente periféricos, mas quando tocam música de repente são os mais badalados, é o que achei mais interessante. Eu passei seis meses morando junto com uma família no sul desse país, a Sérvia. Foi muito bom porque aprendi assim a língua, e era também uma experiência meio choque porque eu era muito jovem, e de repente me encontrei dentro de uma família bem patriarcal, numa aldeia pequena, né? No sul da Sérvia, onde tinha muitos ciganos. Isso foi o projeto de mestrado. E depois eu achei a temática tão interessante que eu queria muito continuar no PhD, no doutorado. Consegui uma bolsa e voltei para a cidade de Novi Sad, que fica mais ao norte do país, e é a segunda cidade da Sérvia e que, de novo, tem uma tradição forte de ciganos que tocam nos bares e restaurantes onde os sérvios vão. Eu viajei pra lá e depois de quatro meses começou a guerra civil, que realmente destruiu a Iugoslávia. Na época a Sérvia era apenas um estado dos vários estados que tinha na Iugoslávia. Então fiquei lá catorze meses durante uma situação de guerra. Felizmente a frente nunca chegou na cidade, mas chegou até uns vinte e cinco quilômetros, e as detonações sempre dava pra ouvir porque a cidade de Vukovar - não sei de vocês já ouviram falar, uma cidade na fronteira da Croácia e Sérvia - foi atacada por três meses, diariamente bombardeada, até que todo mundo morreu, e no final da guerra não havia uma pedra em cima da outra. Totalmente destruída. Para mim era muito, muito chocante toda essa experiência.



**P:** Não havia possibilidade de sair de lá ou foi uma escolha ficar?

**MP:** Então, eu tinha chegado lá com um carro muito velho, e tomei conta para que tivesse sempre gasolina no tanque. Para que se realmente fosse muito assustador, tinha a possibilidade de ir para a Hungria porque a fronteira era tipo em cem quilômetros. Mas mesmo assim o povo roubou logo a gasolina toda [risos] realmente não funcionou. E o que acontece é que, o tempo todo, você vai criar momentos dizendo que “ah, se isso acontecer, acho que vou”. Aí isso aconteceu, você sobreviveu, e pensou “ah, então posso ficar”. E foi um pouco esse processo, de o tempo todo decidindo “ah, posso ficar ainda”. E, como já falei, fiquei catorze meses. Também, para meus amigos de lá, a minha presença era de certa forma importante porque eles sempre acharam que “ah, se ele ainda tá aqui, talvez a situação de segurança não é tão ruim, que precisamos realmente nos preocupar”. E o tempo todo eles estavam perguntando: “você já ouviu falar alguma coisa da sua embaixada?” e me usando, de certa forma, como um termômetro para avaliar a situação. O que aprendi, acho que foi uma situação em que um país está se desintegrando completamente. E as pessoas me disseram, o tempo todo, que era um choque tão grande terem vivido uma mentira por cinquenta anos. Porque o papo deles era esse. Que esse socialismo peculiar da Iugoslávia, que era muito dominante, era uma grande mentira. E, mesmo assim, as pessoas estavam muito conscientes que eles participavam dessa mentira. Mas esse momento, que eu estava lá, era o momento de ver que isso era uma mentira. E essa ideia, de que você tá vivendo uma vida normal, e que tem acontecimentos que vão te mostrar que essa normalidade não é normal. Quer dizer, que ela não fica pra sempre, mas ela pode, de um dia para o outro, praticamente desaparecer. E você fica sem nenhuma narrativa para explicar a sua vida, de quem você é, a que país você pertence. Isso foi um grande aprendizado para mim. Essa ideia de que, o tempo todo, a gente tá criando essas narrativas para se sentir seguro, essa narrativa que a gente chama realidade. Tem condições que vão sustentar essa narrativa, mas também tem condições que vão destruir. Eu acho que na minha vida pessoal, e em toda a minha antropologia, é muito assim, indo e voltando desses grandes processos. E na minha vida pessoal, eu já passei um momento de aprender esse negócio de “to vivendo uma narrativa” quando eu saí do armário, sendo gay. De certa forma é igual, você tá criado para ser um homem, hétero, e em um certo momento você vai entender que “ah, isso é uma narrativa que não é a minha”. Mas, o que você aprende, é que o que parece natural não é natural. O natural é apenas mais uma história, mais uma narrativa. Eu acho que a minha leitura, da situação na Sérvia, tem muito a ver com essa experiência interior de sair do armário. São momentos parecidos. É essa tensão, entre a tentativa do ser humano de narrar uma existência e o tempo todo aprendendo que o mundo não tá em sincronia com essa narração, eu acho que é isso que define a minha antropologia. Quando eu falei que o que eu aprendi na Sérvia levei para essas minhas pesquisas, aqui na Holanda ou no Brasil, eu acho que para minha vida inteira essa que vai ser a minha pes-

quisa: essa tensão. Porque acho que o ser humano é assim, né? Nós não temos outra opção do que narrar, essa nossa vida, essa nossa existência, e a vida é uma grande aprendizagem de ver que essas narrações tem limites. Eu acho que o Brasil, hoje em dia, tá passando para muitas pessoas essa aprendizagem também. De que você tá vivendo em um país, que estava caminhando em uma certa direção e, de repente, com a eleição do Bolsonaro, você tem que aprender “ah, toda essa minha visão do futuro, do que é Brasil, do que é possível e impossível, está faltando”.

**P:** Você poderia falar de como foi essa sua chegada na Bahia?

**MP:** Claro! Eu voltei da Sérvia, e depois sem querer me tornei um especialista em violência, em antropologia da violência, e me chamaram para fazer uma pesquisa sobre *contract killings*, os matadores de aluguel. Porque o povo descobriu que os grandes especialistas disso aqui são os Sérvios, e acharam “ah esse cara sabe disso e pode pesquisar”. Então foi uma pesquisa de três anos, escrevi um livro<sup>4</sup> sobre isso, mas foi muito estranho estar trabalhando com criminólogos porque é uma disciplina muito quantitativa, pelo menos aqui. Acho interessante, mas nunca mais, aquela coisa. E depois eu realmente pensei que a minha forma de pesquisar é sempre muito intensa, eu me identifico muito com o assunto, com as pessoas, e ao só falar sobre a morte, sobre a guerra, violência, traumas, é muito pesado. E acho que no fundo, bem no fundo, eu sou uma pessoa otimista [risos]. Não quero passar a minha vida inteira falando sobre esses assuntos. A minha amiga e colega Birgit Meyer<sup>5</sup> tinha conseguido um grande projeto de pesquisa sobre religião, esfera pública e mídia, e me perguntou se eu tinha interesse em fazer um projeto em Salvador, Bahia. Fiquei meio assim “é, pelo menos isso seria outra coisa”. Seria uma oportunidade de sair, de certa forma, desse campo dos Balcãs, da guerra e da violência. Só que também eu fiz um grande investimento, né? Aprendendo a língua, estudando o país, e tal. Enfim, decidi que “ah, acho que essa oportunidade é única, e se eu realmente quero outra coisa eu deveria fazer”. E eu fiz. Em 2001 fui para o Brasil, quase não sabia nada do Brasil. Falava pouco de português porque tinha morado um ano em Lisboa, mas quase não falava. Mesmo assim foi *love at first sight*. [risos] Amor à primeira vista, total. Logo também, muito interessante, cheguei no dia que a Polícia Militar e a Polícia Federal na Bahia estavam em greve [risos]. Então essa ideia, de que a violência não era nesse campo, não deu certo não [risos]. Era muito estranho porque era uma cidade toda em pavor, as lojas fechando, ninguém na rua, depois em uns dias chegou o exército com as pessoas aplaudindo porque eles iriam restabelecer a ordem. Era uma entrada bem interessante [risos]. Mas eu quase não entendendo nada o que era isso. Então, o projeto era sobre candomblé, né? Religião afro e a relação dessa religião com a esfera pública. Não

4 2001, *Geliquideerd. Criminele afrekeningen in Nederland*. Amsterdam: Meulenhoff.

5 Atualmente é professora do *Department of Philosophy and Religious Studies* na *Utrecht University*. Em parceria com o entrevistado, editaram recentemente a seguinte coletânea: 2018. *Sense and Essence: heritage and the cultural production of the real*. New York: Berghahn.

era muito assim um estudo clássico do candomblé, que você vai escolher um terreiro de candomblé, vai quase se iniciar para nesse processo falar dos assuntos dessa religião. Era mais ver o que tá acontecendo com essa religião fora dos muros do terreiro. E na Bahia é um lugar ótimo para estudar isso porque como vocês sabem virou toda uma indústria do candomblé. Indústria cultural, né? A música, a arte, tá tudo usando dos temas do candomblé. E o turismo também, tem todo um programa, um circuito turístico de visitar terreiros de candomblé e tal. É essa pesquisa que tô fazendo até agora, de certa forma. De certa forma!



**P:** Dentro dessa trajetória, como se dá a sua relação com as antropologias e as artes feitas no Brasil?

**MP:** Claro que eu tentei me aproximar e que eu li bastante, mas é uma grande biblioteca de trabalhos sobre religião afro, para não falar de religiões brasileiras. É imenso! Mas tentei fazer a minha parte de ler, estudar, conhecer, e sem isso não tem como aprofundar seu conhecimento, através dessa produção de antropologia brasileira. O que achei um pouco difícil é que na Bahia tem um padrão bem estabelecido de como estudar o candomblé. O meu projeto era um pouco fora disso, né? Isso talvez era um pouco difícil também. Na Bahia tem uma ideia que “não, é assim que se faz!”. E se você não faz assim, talvez não seja tão sério o que você tá fazendo.

**P:** E a ideia mais clássica era a de fazer essa pesquisa no terreiro, dentro dos

muros, diferente dessa no espaço público. Foi um pouco isso, inclusive, que você levou para a antropologia brasileira, como provocação, com seu trabalho.

**MP:** É, de certa forma. Porque você pode dizer que o que eu estava estudando era um candomblé diluído, né? Com outras dimensões, o que eu acho interessante. O *kitsch* do mercado turístico, onde qualquer loja vende imagem de orixá. Eu entendo que para alguém de dentro, como eles falam, que isso não tem nada a ver com a religião deles. Mas mesmo assim tá aí, né? O fenômeno que a gente pode estudar. Uma música que é baseada nos ritmos do batuque do candomblé, que não é candomblé, mas mesmo assim tá ligado. Achei interessante essas formas meio periféricas.

**P:** Então suas pesquisas se davam em quais contextos? Pelas ruas do centro?

**MP:** Era muito isso e seguindo grupos de turistas, por exemplo. Mas também pesquisando antropólogos, como eu, né? Porque eu tava consciente que era o último antropólogo de fora que tava batendo nas portas dos terreiros de lá. Isso é um movimento de cem anos! De estrangeiros querendo saber o que está acontecendo lá dentro. Eu acho super interessante até essa conversa de antropólogos com sacerdotes, que já são várias gerações eles conversando. Então muitas vezes também eles estavam me dando livros de Pierre Verger como fonte de sabedoria, né?

**P:** Essa era mais uma parte dessa relação do candomblé público?

**MP:** Exato! Porque eu estou super consciente de que o antropólogo é uma dessas figuras que está traduzindo e transformando o candomblé numa forma pública, e essa transformação me interessa. E as tensões dos sacerdotes e os crentes do candomblé achei super interessante porque eles têm uma relação muito ambígua com antropólogos e outros pesquisadores, artistas e pessoas filmando. Porque de um lado traz prestígio, e buscá-lo é uma forma de reconhecimento oficial que na religião deles tem valor. Tem com certeza isso, mas também tem assim um sentimento de que eles tão levando todo esses conhecimentos para fora, fazendo as coisas deles, e não tem um retorno. E o que eles tão falando tem um receio também de falar. Até hoje em dia eu acho difícil essa troca, não é muito natural, não é muito aberta.

**P:** Sua leitura sobre o candomblé se articula também com uma coisa sobre o barroco quando você vai escrever depois sobre isso. A gente pensando na questão da arte, não é uma entrada típica para analisar o candomblé, e você fez toda uma incursão sobre o barroco para pensar o candomblé. Você poderia falar um pouco sobre isso?

**MP:** O fato é que eu comecei a pensar o barroco também dentro do candomblé. Isso é

interessante porque na Bahia, quando você estuda candomblé, o que você vai destacar é a herança africana. É isso realmente o que você vai encontrar nos estudos. Mas o que me chama muito a atenção é, por exemplo, nas roupas das iaôs, naquelas saias, tem toda uma estética barroca lá dentro. Que politicamente eu acho até incorreto de destacar, né? Porque ela vai lembrar que realmente o candomblé é uma formação brasileira, com forte história no Brasil colonial, e terreiros copiando, adaptando e se apropriando de estéticas coloniais. Eu acho super interessante isso, essa mistura. Hoje em dia já existem trabalhos interessantes como o da Fernanda Peixoto<sup>6</sup>, ela fala sobre o barroco em mundos do candomblé. Mas é isso que você faz se tem interesse nas margens das coisas, no periférico. O barroco, eu acho, faz parte disso. Tem todo um outro papo do barroco também que tem tudo a ver com o que eu falei da Sérvia. Pra mim o barroco é uma estética da quebra. Ela não procura a harmonia, mas quer destacar a falta de harmonia, pelo menos a minha leitura do barroco é essa. Ela tá se contrariando, o tempo todo, contra toda ilusão de que a harmonia já tá aí na arte. E o meu grande aprendizado na Sérvia é exatamente isso, de que todas essas narrativas que nós temos não chegam a se fechar. O barroco articula isso, a impossibilidade de um fechamento, e a consciência de uma falta essencial: algo está faltando e chamando Deus, a luz divina, para chegar e talvez criar esse fechamento que os seres humanos não são capazes. Pra mim o barroco articula muito isso, né? Nós queremos, desejamos essa totalidade, esse fechamento, mas não somos capazes e precisamos de alguém ou algo do além para criar *closure*. Então para mim nunca é “ah, tem aqui uma estética barroca, vou anotar etnograficamente”, mas é um convite de pensar, de pesquisar mais profundo talvez qual é essa estética? Qual é a força dela?

**P:** Quais seus próximos caminhos? Há planos de ir além da Bahia?

**MP:** Boa pergunta! Além da Bahia, mal posso me ver. Acho importante, e que ainda não falei, que comecei a experimentar com filmes e que, com certeza, isso vai continuar. Eu to super inspirado e animado. É fantástico que eu tenho que reinventar toda a minha antropologia, pelo simples fato que eu to usando uma outra mídia. Nunca pensei nisso, mas realmente é assim. Tantas coisas que você pensou, não funciona mais quando você está trabalhando com imagens e sons, é uma outra língua. Isso é muito, muito, muito inspirador e interessante porque é só na Bahia que eu quero filmar. É uma coisa tão estranha! Aqui na Holanda nunca eu tenho um impulso de pegar a câmera para filmar alguma coisa. Eu não sei, esse país aqui não me interessa cinematograficamente. Mas na Bahia não, eu chego lá e já tô buscando, “cadê a câmera?”. Mal posso explicar o porquê, eu não sei.

**P:** A fotografia aparece há mais tempo nos seus trabalhos, mas a produção de

6 Peixoto, F. (2012). O candomblé (barroco) de Roger Bastide. *Revista De Antropologia*, 54(1). <https://doi.org/10.11606/2179-0892.ra.2011.38602>



filmes etnográficos é mais recente, já que o primeiro curta-metragem - Saborear Frutas Brasileiras<sup>7</sup> - é de 2011 e o primeiro longa-metragem, - A Possibilidade de Espíritos<sup>8</sup> - é de 2016. Como se deu essa aproximação com a antropologia audiovisual? Pela sua resposta anterior, foi a Bahia que te aproximou?

**MP:** O que aconteceu é que uma amiga minha, a Kostana Banovic<sup>9</sup>, que é uma vídeo artista da Iugoslávia, estava fazendo um filme na Bahia sobre candomblé. E ela mora aqui na Holanda. Então a gente achou isso uma coincidência interessante, eu falei com ela “olha, eu posso te ajudar, se quiser”. E ela quis, a gente se encontrou, e eu ajudei ela a encontrar pessoas, indo para terreiros de candomblé e tal. Mas logo que vi ela se filmando, fiquei com inveja [risos]. Gente, eu quero fazer isso! Por muitas razões porque o que eu realmente gostei porque o meu modo de pesquisar é sempre o diálogo, colocar uma pergunta e alguém tem que responder. E sempre eu senti que no candomblé isso não funciona. Sempre é um *disturbance*, um incômodo, porque é como se as pessoas tivessem que parar. Você chega com essa pergunta, e eles têm que agora entrar no seu enquadramento das coisas, e vão te responder. E muitas vezes, sobretudo nos terreiros de candomblé, com quem tenho bons contatos há muito tempo já, o Pai de Santo sempre fica muito no incômodo com essas perguntas. Tem também aquela coisa, o medo dele de dar a resposta errada, porque tem muita fofoca nos meios do candomblé, um terreiro falando do outro que eles não sabem de nada, que fazem tudo errado, né?

**P:** E câmera também inibe?

**MP:** Ainda mais. Mas a câmera, e isso me chamou muito atenção com essa minha amiga, a câmera de certa forma quando eles estão preparando o ritual, você sempre mostra interesse com a câmera. E eles estão super conscientes o que é que você está filmando, pra eles dá também uma ideia mais clara do que você está fazendo lá. Porque se você faz anotações, eles não têm noção nenhuma do que você está escrevendo, qual o seu interesse. Mas a câmera sim! Eles estão conscientes de quando estou começando a filmar. E eles até falam “não, isso não, é isso aqui que você deveria filmar”. Tinha uma enorme interesse para ver na pequena telinha, de ver como fica. O cinematográfico é um vocabulário de beleza, de estética, e candomblé é muito isso: enfeitar as coisas, decorar as coisas, fazer as coisas bonitas. Então a câmera de certa forma tá muito em sincronia com as atividades nos terreiros de candomblé. Mais que aquela pergunta que todo mundo tem que parar o que tá fazendo para responder a pergunta [risos].

7 O filme “Saborear frutas brasileiras” está disponível na íntegra em: <https://vimeo.com/33100008>

8 O filme “A possibilidade de espíritos”, em português, está disponível na íntegra em: <https://vimeo.com/179223913>

9 Mais informações sobre o trabalho da artista você encontra em seu site: <http://www.kostanabanovic.com/>



**P:** É curioso porque por muito tempo o candomblé foi lido como segredo. As pesquisas tinham dificuldade de produzir imagens do candomblé. E você tá falando ao contrário, em certa medida, de novo!

**MP:** Pois é! Interessante né! [risos] Eu até lembro, em 2006, escrevi até um artigo no *American Ethnologist*<sup>10</sup>, que fala dessa resistência às câmeras e tal. Mas isso é muito uma coisa de Salvador, e tem muito a ver também com o grande número de turistas indo para cerimônias, então o desejo de controlar a imagem e de quem vai produzir imagens. Meu trabalho agora é em Santo Amaro da Purificação, no Recôncavo, e lá quando eu não estou com a câmera eles perguntam: “cadê a câmera?”. Eles querem que eu grave tudo isso. Então, essa minha inveja com essa vídeo-artista foi ótima! Eu falei para ela “em uma vida seguinte, eu vou querer fazer isso que você está fazendo”. E ela falou “você pode esperar até uma próxima vida, mas também pode comprar uma câmera e começar a filmar”. E foi a melhor decisão, eu acho, dos últimos dez anos.

**P:** Isso fica claro no *Saborear Frutas Brasileiras* porque você está filmando práticas, a simples prática de chupar uma fruta.

**MP:** Exato! Esse filme, *Saborear Frutas Brasileiras*, foi o projeto mais divertido que fiz na minha vida. Perguntei para doze amigos: “qual seu fruto favorito dos mercados de  
10 2006 Visualizing the sacred. Televisual styles and the religious imagination in Bahian candomblé. *American Ethnologist* 33 (3): 444-461. <https://doi.org/10.1525/ae.2006.33.3.444>

Salvador?”. Fui lá para comprar uma grande quantidade dessas frutas, e eles iam pesquisar quais dessas frutas eram melhor, e ia chupar na frente da câmera, para mostrar para o gringo [risos] qual o prazer de chupar uma fruta baiana. E tem toda essa brincadeira erótica que tá logo envolvida, né? Mas o que eu adorei é que o prazer, e a alegria das pessoas de fazer isso, de participar nesse projeto. Nunca tive tanto prazer em fazer isso. Sem resistência nenhuma! As pessoas fizeram performances fantásticas [risos]. Chupando manga, chupando melancia: bem barroco! No meu entendimento porque fazem de uma forma bem exagerada. E isso acho tão interessante: sim, é uma performance porque na Bahia ninguém chupa uma fruta dessa maneira que você vai ver no filme. E, mesmo assim, você aprende muito com essa performance. A antropologia tem um pouco daquela coisa de que se não é espontâneo, não é verdadeiro. Eu não concordo. Acho que criar performances é uma maneira também de aprender porque o que as pessoas trazem dentro dessa performance é algo autêntico. Acho interessante isso, brincar até com isso. Esse filme foi de certo modo uma brincadeira, mas foi selecionado para um festival na Escócia, e foi uma grande surpresa. E foi um grande estímulo, talvez tenha algo aqui que eu realmente posso seguir. Mas, como em todos os filmes, eu gosto de fazer isso, um filme e depois voltar para escrever<sup>11</sup>, para o escrito, para entender melhor o que é isso, o que vou fazer com isso. Qual foi a tentativa, o que eu fiz. Então, para mim, fazer filmes não é uma forma de dizer que não quero mais escrever. É também produzir material para reflexão, para continuar a escrever sobre. Eu acho isso muito inspirador, de certa forma.

**P:** Como você se insere no campo da antropologia audiovisual feita na Holanda? Poderia contextualizar como ele é formado e quais trabalhos te inspiram?

**MP:** Aqui na Holanda, eu acho que o núcleo clássico da antropologia visual é na Universidade de Leiden. Eles têm uma forte tradição de *observational cinema*, cinema observador, cinema de observação. Que vocês conhecem, né, é o típico filme etnográfico que realmente quer observar. E registrar mesmo: o ritual, a vida diária das pessoas, esse tipo de coisa. Eu acho interessante quando é bem feito, mas muitas vezes também acho meio devagar. Intelectualmente não é muito desafiador. É muito aquela coisa: a câmera pode registrar, o registro etnográfico. Eu acho importante isso, mas acho que a câmera não é somente um instrumento de registro, a câmera também fala uma língua que nós podemos explorar. E eu acho que o que estou fazendo aqui na Universidade de Amsterdam é mais isso. O gênero de filmes que faço agora é *essay films*, filmes ensaios, onde a narração é muito importante. Eu não sou muito fã desses filmes antropológicos tipo de *Harvard Sensory Ethnographic Lab*<sup>12</sup>, que fazem como Lucien Castaing-Taylor<sup>13</sup> fala, proponente

11 2015. Chupar Frutas in Salvador da Bahia. A case of practice-specific alterities. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 21, pp. 165-181. <https://doi.org/10.1111/1467-9655.12151>

12 Mais informações em <https://sel.fas.harvard.edu/index.html>.

13 Atualmente professor da *Harvard University* e diretor do *Sensory Ethnographic Lab*.

importante dessa onda, ele fala de *delinguifying films*, ou deslinguificar filmes. Porque ele fala “não, se eu quero falar, eu posso escrever”, mas essa mídia tem outras capacidades que eu quero explorar, que é mais sensorial. Pra mim, eu acho interessante, de novo, a tensão entre a narração, fazer um argumento sobre um assunto. Mas essa narração em um filme, ela não vai cair na página branca do livro, que é um receptor passivo desses meus argumentos e palavras. No filme essa narração vai se encontrar em companhia de imagens, sons e silêncios. Isso é uma complexidade tão interessante! Toda essa minha história, da existência humana que nós não temos opção do que narrar a vida, e depois descobrir que a vida não segue essas nossas narrações, um filme é isso! Eu falo, eu tento fazer sentido, eu falo um argumento, mas dentro do filme está acontecendo tanta coisa que não tá necessariamente seguindo o meu argumento. Acho que o filme é muito bom para articular essa tensão que define minha antropologia. Pra mim, em meus filmes a busca é essa, de como jogar com essa tensão. Isso é tão gratificante! Por que sempre me senti mal a vontade com esses depoimentos acadêmicos de falar como é. A minha pesquisa mostrou que “blá blá blá”: aquela firmeza que a gente aprende, que é a nossa forma de falar, de sermos mestres no nosso campo, com essas metáforas ainda fortes nos papos acadêmicos. E eu sempre senti que tô duvidando de tudo o tempo todo. Eu acho que fato isso é bom, e filme não dá para fazer esse tipo de argumentos e depoimentos absolutos, não dá. Como falei, a imagem é tão resistente, qualquer imagem tem tantos detalhes, que já estão contrariando o que você tá falando. E claro a busca no filme é que você quer impor a sua narração na imagem, mas o bom é que a imagem resiste. É essa luta que eu tô explorando agora.

**P:** Os seus filmes dão essa impressão para gente porque podem fazer você se afastar das pesquisas de religião. Por outro lado, podem também fazer a gente pensar que você está rediscutindo a ideia de religião agora através dos seus filmes. Esse conceito muito fechado de religião. O que você acha que está acontecendo com a religião nos seus filmes?

**MP:** Uau, boa pergunta! É, qual a definição restrita demais no filme? Pelo processo que te falei. Eu fiz um filme que chama *The Possibility of Spirits*<sup>14</sup>, A Possibilidade de Espíritos, e acho que todo esse filme é uma exploração disso. Nós falamos de modo tão simples “sim, esse povo acredita em espíritos” como se o espírito fosse dado. Mas é uma caixa de pandora, né? O filme é uma tentativa de abrir, de dizer “mas o que é espírito mesmo?”. Eu não sei e pelas minhas conversas com pessoas não há muita clareza sobre esse assunto. E com o povo do candomblé também. Todo mundo acredita que tem, mas uma manifestação do espírito já é algo que as pessoas duvidam. A autenticidade da possessão, por exemplo. E, de novo, o filme tem uma maneira de articular a falta de certeza, de certa forma. Eu acho necessário, para falar sobre assuntos religiosos, de não entrar com essa ideia “vamos falar

14 2017. The possibility of spirits. *Journal of Anthropological Films* 1 (1). <https://doi.org/10.15845/jaf.v1i1.1316>



com esse povo aqui que acredita nas coisas”. Não, para mim isso realmente não dá.



**P:** Nós tivemos a oportunidade, inclusive nós três estávamos juntos, de ver a exibição do *Knots and Holes*<sup>15</sup>, na Universidade de Amsterdã, neste ano de 2018. Ele parece para a gente o mais experimental, até agora, de todos os seus filmes. E a gente pode notar um desconforto e um incômodo na plateia que estava assistindo: alguns cineastas questionaram o uso da sua voz narrativa, que você acabou de explicar, esse voice over. Os antropólogos, por outro lado, sentiram falta de uma abordagem mais distanciada, observacional como você falou, descritiva. Nas suas respostas você falou que buscou fazer teoria antropológica em forma de filme. Pode falar mais sobre o que quis dizer com isso? As possibilidades e impossibilidades que o filme está te apresentando em relação ao texto no que diz respeito à formação de teorias antropológicas?

**MP:** É, muita coisa. Primeiro, a recepção do filme foi interessante. Melhor explicar o que tentei nesse filme. Como falei antes, agora que já visitei muitos festivais de filmes etnográficos, e muitas vezes, por mais que sejam filmes fantásticos e bonitos, agradáveis, interessantes, muitas vezes saindo do filme fiquei “tá, e aí?”. Eu via um dia na vida de um homem na Ilha de Sardinha, ou alguma coisa assim, aprendia bastante sobre o lugar, o visual do lugar, mas intelectualmente o que foi que aprendi? As vezes acho que a antropologia

15 O trailer do filme está disponível em: <https://vimeo.com/303147380>.

visual não tem muitas pretensões intelectuais. Que coisa né? [risos] A antropologia visual não tem muitas pretensões intelectuais. Enfim, não sei se é certo ou não, mas às vezes é bom ter essa ideia, para criar um novo projeto. Bom, o que está acontecendo em termos teóricos da antropologia visual é muito antes do filme ou depois. O filme é o objeto de praticar teoria, mas a ideia de que o filme em si pode exprimir algo teórico não encontrei muito. E as pessoas me disseram que não pode porque essa forma de abstrair, que se faz na teoria, o filme não consegue porque o filme, sempre pela imagem e pelo som, tem o mais concreto imediatamente presente. Então, o que seria abstrair em um filme? Eu acho que podemos dizer que não pode mas também podemos dizer “vamos ver o que acontece, a gente vai tentar”. Então eu fiz um filme sobre uma figura do pensamento, a rede, que na teoria é muito usada. Pensei, o que vai acontecer se eu fizer um filme sobre essa figura da rede? Fui para Bahia, em uma comunidade de pescadores, para ver o que eles tinham para falar sobre a rede, mas também usei os tecidos de renda que também é uma forma da rede, né? Misturei várias redes assim, e é verdade que essa tentativa de abstrair é muito difícil, mas de certa forma acho que assim fica muito mais interessante. De novo, o que você tem é a minha tentativa de abstrair, de criar pensamentos mais amplos, generalizados, mas o filme vai se contrariando, né? O concreto, o direto, o atual, tá sempre co-presente. Como falo no filme, no pensamento a gente pode pensar a rede em uma forma bem pura, a gente pode tirar qualquer excesso, qualquer atualidade, para obter uma ideia abstrata do que uma rede, do princípio de conexão, de todas essas coisas. Mas no filme a rede tem uma cor, tem um peixe lá dentro, tem a mão de um pescador, tem um som de rádio, tem todo o mundo entorno que você não pode tirar. Dá pra dizer “ah, então você não pode fazer teoria no filme” ou dá pra dizer que talvez seja muito mais interessante, você faz teoria, mas o mundo tá inteiro em torno dessa tentativa que vai interferir, vai negar, vai contrariar, e talvez, às vezes, vai se juntar. De novo, eu acho então que teoria vira outra coisa. Isso é interessante para dizer que teoria não é uma coisa só e que dependendo da mídia que você usa vira outra coisa.

**P:** E, pela experiência com seus livros e seus filmes, você vê diferença na recepção de ambos?

**MP:** A grande diferença é que dos livros eu nunca sei o que as pessoas acham porque, talvez alguém leu [risos], mas em geral eles não me comunicam. De vez em quando você tem a sorte de ter uma resenha, mas no filme o grande prazer é que você vai mostrar o filme e tá todo mundo ali junto com você assistindo. E, logo depois, em geral, tem um debate sobre o filme. Então é muito direta essa forma de comunicar. Além disso, a vontade das pessoas em assistir um filme de uma hora, sessenta minutos, ao invés de ler um livro de trezentas páginas, é muito maior. Tranquilamente querem assistir um filme de uma hora, mas ler um livro é muito tempo [risos]. Acho interessante como isso mudou a

forma de comunicar os meus entendimentos.

**P:** Em muitas dessas exposições do filme você está presente, e elas acontecem em diversos países, você percebe diferentes recepções em diferentes contextos culturais? E nas diferentes línguas que você produz?

**MP:** Tem. É bem interessante, por exemplo, o filme das frutas eu mostrei uma vez para uma sala de principalmente americanos. E eles ficaram super desconfortáveis, e acharam muito pornográfico. Isso foi um comentário que eles me disseram: acharam pornográfico demais. E no Brasil nunca ninguém usou essa palavra. E é fato que o filme é muito sensual, filmei bem perto, tem saliva, tem dedos, tem a língua, a boca abrindo, coisas entrando e saindo, tem tudo isso, mas pornográfico é uma palavra esquisita, né? Aqui na Europa também ninguém falou isso, mas recebi uma carta de uma mulher baiana que não gostou nenhum pinga, achou muito exótico. Tem várias respostas. O filme dos espíritos, é interessante porque foi bastante sucesso aqui na Europa, mas no Brasil não. Talvez porque o assunto *the possibility of spirits*, realmente seja um assunto mais interessante aqui na Europa, onde a grande maioria das pessoas acha que espíritos simplesmente não existem. E onde essa pergunta, o que é um espírito, aqui é interessante. Enquanto no Brasil, que pergunta é essa? [risos] Acho que isso talvez tenha a ver. Eu fiz questão de mostrar o filme sobre espíritos em Salvador e convidei, claro, as pessoas que também estavam participando do filme e foi bastante interessante as respostas, bem diferentes. Tinha um cara que estava no filme, mas enfim, seria complicado eu falar sobre isso.

**P:** Algo que nos chama a atenção é que você não teme se colocar nas suas produções antropológicas, política e afetivamente, ao usar a primeira pessoa do singular e mostrar contextos de intimidade. Isso aparece textualmente como imageticamente, de descrições corpóreas até fotografias e vídeos, nas quais seu rosto e sua voz têm destaque. Você considera que toda posicionalidade é política ou é teórica?

**MP:** Ou ambos [risos]. Para mim é muito político, acho. Até gostei que você colocou assim. Recentemente mostrei o filme, e a primeira resposta de uma senhora era “acho horrível e narcisístico” porque eu era demais lá dentro. Enfim, na antropologia já sabemos que a narração na primeira pessoa é normal porque como não? Nós somos aqueles que percebem, que vão narrar, e é melhor ser transparente sobre esse fato do que tentar negar essa nossa presença em tudo que nós produzimos em termos de conhecimento. Então pra mim isso é óbvio. O que em inglês se chama *situatedness*: qualquer depoimento, qualquer argumento que você faz, pertence a sua situação, de quem você é, de onde você vem, e pra mim a gente tem que ser transparente sobre isso. E isso significa que vou me mostrar, para que todo mundo saiba: aqui temos um homem de tantos anos, daquele tipo, com

aquele olhar.



**P:** E como suas posições enquanto homem, europeu, branco e gay influenciam suas pesquisas de campo e sua produção?

**MP:** Para mim é essencial que isso seja visível. Quem tá falando isso aqui? *The voice from nowhere?* A voz de lugar nenhum, que muitos acadêmicos ainda buscam, acho ridículo. Isso significa, também, que eu nunca vou dizer, que eu não vou falar como é esse negócio do candomblé. Não, para mim a política é dizer não. É dizer que essa aqui é minha visão, a minha perspectiva, informada pelas minhas andanças no mundo, e é uma contribuição em um debate que é aberto. Eu vi isso, eu pensei nisso, e agora o que você acha? Para mim antropologia é isso. Nessa ideia de que a antropologia é uma abertura para dialogar, de conversar, é importante que todo mundo saiba quem é que está falando, e de onde vem essa proposta, e esse pensamento.



**P:** Em seu livro<sup>16</sup>, você diz que o antropólogo escreve o mundo e é escrito pelo mundo. Agora você está fazendo imagens do mundo e também sendo imaginado pelo mundo? Como você tem sido escrito, imaginado, visto, pensado?

**MP:** Eu to imaginando o mundo através de minhas imagens e o mundo me imagina, tem isso, é verdade. Ainda mais com filmes porque as pessoas têm ideia também de o que vai ser esse filme. O escrito, para o meio onde estou trabalhando, não tem grande apelo. Mas um filme sim. Com filmes você está também alimentando fantasias, de fama. Essa mídia vem com todo um contorno de fantasias, de ideias, do que ela é, do que ela pode fazer, e as pessoas de certa forma tão querendo que eu vá produzir algo desse tipo. Então tem essa tensão usando a câmera.

**P:** Você falou nessa conversa, o tempo todo, mas queria retomar essa ideia de que muitas vezes a antropologia se fundou na busca por um possível real, um autêntico escondido atrás do que a gente vê. E você trabalha exatamente em uma direção que não é essa. Afirmando isso teoricamente, na estética e na ética do que você produz de texto e imagem. A gente tá falando de uma antropologia dos encontros, uma antropologia da intimidade. Como resistir a essa antropologia do real e do autêntico?

**MP:** Nos meus filmes, por exemplo, eu faço questão o tempo todo de quebrar a magia do filme. No sentido que ela tem a capacidade de mostrar como as coisas são, de certa forma. O filme documentário tem muito isso: “ah, agora podemos ver como realmente é”. E eu não concordo. No meu filme eu estou o tempo todo mostrando que as pessoas estão assistindo um filme. É uma técnica do teatro brechtiano: *Verfremdungseffekt*. Para Bertolt Brecht, o ator às vezes vai sair do seu papel e vai falar com a plateia. Porque Brecht não queria que a plateia fosse, assim, totalmente encantada com a história. Ele quis uma plateia crítica, alerta, e ativamente questionando a proposta da peça. É isso o que eu quero com o filme. Então eu faço no meu filme momentos, o tempo todo, de mostrar “ah, não, eu não estou na Bahia”. O filme tem essa coisa que vai transportar a plateia para Bahia. Não. Vai transportar a plateia para uma tela. E, o tempo todo, eu faço coisas para lembrar a plateia: você está em Amsterdam assistindo uma tela com imagens da Bahia. E alguém criou alguma coisa aqui. Isso é minha forma de buscar uma autenticidade. Não uma autenticidade de agora nós estamos todos presentes em um ritual de candomblé na Bahia, não. É difícil porque muitos documentários tem isso. Por exemplo, tem a perspectiva da mosca na parede, *flying on the wall*. Quer dizer que eles fazem questão de esconder a presença da câmera, de toda uma equipe que tá fazendo um filme, para criar ilusão de que

16 2011. *Ecstatic Encounter: Bahian Candomblé and the quest for the really real*. Amsterdam: Amsterdam University Press. (Disponível em acesso aberto através do site da editora: <https://www.aup.nl/en/book/9789089642981/ecstatic-encounters>).

a gente pode ver como a vida tá passando naquele lugar. E eu faço questão de mostrar o tempo todo que to ali, com a câmera, encontrando pessoas, e tudo que acontece segue esse encontro, homem com câmera e o outro.

**P:** Certa vez você disse que tem se deparado com uma antropologia cada vez mais careta, e que a criatividade estaria em falta. O que você recomenda para os antropólogos fugirem da caretece sem abdicar da qualidade da pesquisa? E quais autores você considera que equilibram essas duas características?

**MP:** Ai, difícil, né? Careta. Careta no sentido dessa tentativa de controle, de controlar e ser o mestre, de dominar o material. Mais isso do que careta, talvez. Só que muitas pessoas caretas são assim [risos]. Eles querem controlar até o ponto final. E para mim a antropologia, de novo, é um grande exercício. Claro que eu também sou um controlador, eu não vou negar. Quando vou ao campo, também to tentando controlar, mas o bom do campo é que não dá pra controlar, as coisas acontecem. E por mais que você queria controlar não funciona. O que me chama atenção é que qualquer antropólogo que faça campo tem essa experiência de que “tentei controlar, mas não consegui, só consegui até um ponto”. Acho interessante quando o antropólogo volta para casa, como se essa experiência não aconteceu, e fica com essa tentativa de mostrar alguém que está no controle, que controlou. Eu não. Eu acho muito mais interessante esses momentos onde sua intenção, e o que o outro quis, não deu certo. A gente aprende muito mais nesses momentos do que nos momentos que a gente estava no controle. E porque não tentar escrever sobre essas coisas? Integrar esse tipo de aprender na escrita.

**P:** Voltamos para o barroco? Para uma antropologia barroca?

**MP:** É, para mim é sempre isso! [risos] Sempre a tensão de que nós tentamos narrar a vida e a existência de uma certa maneira, só para descobrir que a vida é maior. A existência é um excesso dessas nossas tentativas. Graças a Deus! [risos] Porque assim é mais interessante. Seria horrível se a gente conseguisse narrar a vida, isso é caretece!