

Paul Henley: o antropólogo-cineasta que faz cineastas¹

Clarice Ehlers Peixoto & Sylvia Caiuby Novaes

Propomos discutir dois assuntos diferentes. Um, é o seu trabalho no Granada Centre, e o outro, a sua carreira como antropólogo e cineasta. Vamos começar pelos alunos do Granada Centre: quem são eles e o que estão procurando?

Um dos requisitos essenciais é que eles possuam uma formação em antropologia. Às vezes, é complicado estabelecer isso quando lidamos com países como a China, por exemplo, onde o que chamam de “antropologia” é muito diferente do que nós consideramos antropologia. No Brasil, é facilmente traduzível, mas em outros países da América Latina, por exemplo, pode não ser exatamente o caso. Mas, essencialmente, não é um requisito absoluto, na medida em que fazemos concessões para pessoas que vêm de outras tradições antropológicas. Na Itália, por exemplo, não há uma tradição forte de antropologia social e cultural. Apesar disso, gostamos de pensar que há dois caminhos, ao menos dois caminhos principais que vão além do Granada Centre. Um, são as pessoas que continuam na vida acadêmica e usam a produção cinematográfica como parte de sua pesquisa na antropologia e disciplinas relacionadas. O outro é essencialmente a indústria televisiva, a produção de documentários como atividade profissional, um campo dominado pela televisão. O que muitas vezes ocorre é que as pessoas podem vir com um sincero desejo de se tornarem antropólogos profissionais, usando a fil-

magem no contexto antropológico profissional, e ficam seduzidas pela possibilidade de trabalhar em um ambiente mais comercial.

Em 2003, analisei os dados estatísticos e constatei que mais da metade dos estudantes do Granada foram trabalhar na televisão. Isso é particularmente verdade no caso dos estudantes do Reino Unido porque aqui, fora da televisão, quase não há patrocínio para a produção cinematográfica, enquanto em alguns países, por exemplo, existem outros patrocinadores de cinematografia etnográfica. É possível, claro, fazer filmes no contexto do ambiente acadêmico, mas como vocês e eu sabemos, até isso tem seus problemas. Então, muitas pessoas tendem a ir para a produção cinematográfica fora da academia.

O que tipicamente acontece é que, trabalhando como cineasta profissional, e com a casualidade da indústria nos últimos dez a quinze anos, eles podem viver muito bem até seus vinte, trinta anos. Isto porque eles podem viajar o mundo, fazer todo o tipo de coisa, enfim, viver uma vida muito incerta: ganhar muito dinheiro em um ano, e nenhum no seguinte. Mas quando chegam aos trinta anos, percebem que não querem continuar nesse grau de incerteza, particularmente se têm filhos e responsabilidades domésticas. Em geral, deixam a indústria televisiva, alguns retornam à vida acadêmica e passam a ser professores, outros fazem uma grande variedade de coisas. Um fator importante é que cerca de 40% de nossos alunos, são de fora do Reino Unido. E, frequentemente, eles retornam aos seus países de origem e desenvolvem carreiras por lá.

E como os estudantes são selecionados? Como vocês os escolhem?

Eles precisam se candidatar formalmente, exigimos que tenham boas notas na graduação. Deixe-me explicar de outra forma: há sempre uma

grande demanda e há recursos. Mas, é um processo bastante difícil distinguir um estudante de outro, principalmente, quando são estudantes estrangeiros. Não podemos avaliá-los com a mesma confiança que temos nos programas e universidades conhecidas.

Apesar disso, gosto de pensar que temos uma mistura internacional muito interessante, então até certo ponto é válido arriscar algo novo, alguém da Indonésia, da China, onde pode não haver um programa que identifiquemos como sendo classicamente antropológico, do tipo anglo-americano. Então, o primeiro requisito não é absoluto. Mas, quando existe formação em algo que reconhecemos antropologia já é uma grande vantagem. Em segundo lugar, solicitamos aos estudantes que escrevam uma declaração dos motivos pelos quais eles querem entrar no programa. Não exigimos que as pessoas tenham uma experiência prévia em produção cinematográfica, mas pedimos que nos convençam de que têm potencialidades na cinematografia, e uma maneira de fazer isso é mostrando filmes que já realizaram. Outra maneira é mostrar fotografias ou trabalhos artísticos. Aqueles que têm alguma experiência em produção cinematográfica, fazemos recomençar desde o início porque temos um estilo particular. Assim, mesmo pessoas que tenham um conhecimento bastante sofisticado, podem ter alguma dificuldade no início. Então, temos confiança que nossos alunos serão capazes de produzir filmes algum dia.

Você poderia descrever esse estilo?

O estilo é fundado e baseado no cinema observacional tradicional. Mas, isso é muito difícil definir, não há fronteiras claras neste tipo de atividade. Se olharmos o trabalho do nosso amigo David MacDougall, ao longo dos último trinta anos, vemos que ele evoluiu. Então, não é uma lista de dez mandamentos que precisamos observar. No entanto, este

estilo é baseado nesses princípios, porque acredito que haja uma compatibilidade particular com a observação participante antropológica tradicional; fazer com que os estudantes tenham um foco, encorajá-los a abandonar as idéias pré-concebidas sobre a produção cinematográfica. O que certa vez David MacDougall chamou de uma postura de humildade no filme, na qual a história do sujeito é mais importante do que a história do cineasta. O cineasta tem que ter uma história antes de começar. Mas, no processo de filmagem ele pode muito bem descobrir outra história completamente diferente, e precisa estar aberto a esse tipo de possibilidade. Então, esse é um tipo de princípio. Um segundo é que a produção cinematográfica tem que estar baseada na essência da observação participante, em um conhecimento amplo e, se possível, num convívio com os sujeitos do filme. Obviamente, esse nível de convivência nem sempre é possível e varia de uma situação para outra. Uma terceira possibilidade é um tipo de postura estética e ética, ou seja, uma atitude respeitosa e isenta de juízos de valor em relação à cultura do seu sujeito. Isto é consoante com a antropologia tradicional, não julgar os sujeitos e a razão do cinema observacional. Há que se resistir à tentação de inserir músicas fora do contexto do filme, ou efeitos especiais, ou um artifício estiloso de edição. É até possível que isso seja apropriado em algumas situações.

Acredita-se, erroneamente, que o cinema observacional esteja, de alguma forma, fingindo ser objetivo; talvez fosse verdade no início, anos 1960, e misturado com as idéias positivistas. Mas, na verdade, os teóricos mais sofisticados, ou defensores do cinema observacional, não pretendiam impor essa aparelhagem estética e descontextualizada visando a objetividade; estavam interessados realmente nos ritmos, nos valores culturais manifestados pelos sujeitos, e não em “vou provocar alguma emoção, colocar uma ópera italiana”. Então, esses são os três tipos de princípio em que acredito.

Mas acho que, antes disso, preciso escrever esses dez mandamentos do cinema observacional e explorar os três princípios da observação para, em seguida, introduzir a produção e só depois pensar na pós-produção. Mas o último mandamento reza, justamente, que esses dez mandamentos devem ser estritamente observados, exceto quando se adverte para fazer algo diferente. Pois há situações em que o cinema observacional não é apropriado. De todo modo, penso no cinema observacional um pouco como uma escola de vida.

Você diria que há mais diferenças entre o filme etnográfico e os filmes de televisão? Como você classificaria as diferenças entre eles?

Elas são enormes! Em termos de estilo, do objeto de pesquisa, de sua prioridade ética – o sujeito ou a audiência. Isso é do lado dos cineastas, considerando-se que há dinheiro em jogo. Mas há algumas similitudes, que têm a ver com a história, a forma da narrativa, a arte da narrativa. Um jornalista chamaria de uma “história” o que um acadêmico poderia chamar de “narrativa”, mas falamos da mesma coisa: um certo tipo de habilidade genérica que se aplica, do meu ponto de vista, à produção cinematográfica, independentemente de ser ou não para a televisão. Mas há coisas que pairam acima disso: os efeitos especiais e a música, que podem ajudar o empreendimento antropológico.

Você disse que filmes para a televisão são mais focados na audiência, e filmes etnográficos no sujeito. Mas, qual o papel da audiência no filme etnográfico?

Tanto na televisão quanto em filmes etnográficos é preciso um engajamento, e além de pensar na audiência, que é um pouco difusa e não é a mesma que lê um texto. Então, é preciso cativar a audiência, comunicar o que se quer comunicar sem entediá-la ou trair o seu interesse pelo Outro. Mas, quando me refiro à postura ética, penso no exemplo do Paul Watson. Certa ocasião, ele falou para nossos alunos: “Imaginem se vocês estivessem, como eu me encontrei em uma ocasião, no auge da guerra civil na antiga Iugoslávia. Eu filmava de uma posição que podia avistar Sarajevo de cima, onde os sérvios estavam atirando. Em determinado momento, o bombardeio parou e vimos uma mulher e duas crianças lutando para chegar no morro onde estávamos.” Ele perguntou aos alunos: “O que vocês teriam feito nessa situação? Vocês teriam – considerando que fossem muito corajosos – abandonado o equipamento e corrido para ajudar a mulher? Ou teriam se certificado que o *white balance* e o foco estavam corretos, caso os sérvios começassem a bombardear novamente?” Todos os estudantes de antropologia, e eu também, responderam que teriam corrido para ajudar a mulher e deixado o equipamento para trás. Ele disse: “Não, vocês estão completamente errados, se querem fazer boas ações, alistem-se na Cruz Vermelha. O trabalho de vocês é dizer ao mundo que essas atrocidades estão acontecendo.” Felizmente, os antropólogos raramente se deparam com uma situação de vida ou morte.

Em termos de antropologia contemporânea não estamos mais contando ou mostrando o mundo como ele é, mas estamos envolvidos, muito comprometidos com os sujeitos. E precisamos reconhecer este fato como uma postura ética muito distinta, esse senso de proteger nossos sujeitos de possíveis abusos enquanto o jornalista está preocupado com a audiência, com a verdade completa, nada mais que a verdade. Enquanto todas as declarações éticas dos antropólogos sempre iniciam pela proposta ética de interesse do sujeito, isto é primordial. A meu ver,

há certa ambigüidade a respeito disso, porque se o único propósito dos filmes etnográficos fosse representar o interesse do sujeito, então deveria tornar-se uma forma de campanha política pró-ativa em nome do sujeito. A produção cinematográfica iria se tornar um tipo de atividade diferente, com um tipo diferente de agenda no lugar da agenda acadêmica. Há pontos em que há um conflito de interesses.

Mas, não é só na produção cinematográfica. Até os antropólogos agem da mesma forma, os que só escrevem textos e não fazem filmes. Talvez seja parte da estratégia para o trabalho de campo estabelecer relacionamentos, estar comprometido com seu sujeito.

Claro, e há outras diferenças entre a atividade jornalística e a atividade acadêmica. Um jornalista que talvez tenha ido a Sarajevo por uma semana e foi embora depois, ou talvez até depois de algumas semanas, e escreve sobre o que viu nas semanas em que esteve lá. Mas, a nossa relação com nossos sujeitos se estende ao longo de anos, ou mesmo décadas. É um tipo diferente de participação. Há, contudo, momentos de autocensura em decorrência do interesse de nosso sujeito e que, de alguma forma, está em conflito com outros valores da vida acadêmica, ou podem estar.

Jean Rouch, Colin Young, David MacDougall, todos eles criaram escolas. Você acha que o mesmo aconteceu com o Granada Centre?

Eu diria que não, acredito que existe um estilo próprio reconhecível, um estilo derivativo. É basicamente uma incorporação do observacional formulado por Colin Young e David MacDougall, mas que foi fertilizado pelas idéias rouchianas, sem seguir exatamente o mesmo caminho que ele. Não diria que desenvolvi uma nova teoria, nova abordagem; acredito que procurei me aproximar de várias outras inspirações para desenvolver esse estilo próprio. Mas, essencialmente, o princípio pedagógico dos cursos que concebi – e meus colegas talvez tenham idéias diferentes acerca disso – tem a ver com Max Gluckman, o maior personagem ancestral do departamento de Manchester. Certa vez, ao escrever a introdução de um famoso livro de Elizabeth Bott, ele citou um provérbio chinês sobre a aprendizagem. Talvez não seja chinês, mas não importa, achei interessante: existem três estágios na educação. No primeiro estágio, você dá aos alunos a Verdade. No segundo, você lhes dá a Dúvida para que, no terceiro estágio, eles consigam atingir a Sabedoria por conta própria. Traduzindo isso para o nosso curso principal: no primeiro semestre, digo a eles que há somente uma forma legítima de fazer filme na escola: cinema observacional, quer dizer, sem música e sem entrevistas, seguindo todas as normas do cinema observacional. Na segunda fase, digo: “Bem, na verdade, há muitas outras formas de fazer filmes. E aqui está um exemplo.” E começo logo com Shoah, de Claude Lanzmann. São nove horas de entrevistas para que reflitam em quê ele é superior ou diferente do cinema observacional. Claro que são fatos datados e passados, mas não é passado, é um filme sobre memória, sobre criar um monumento ao holocausto através de memórias. Aí, um testemunho é muito mais importante do que a simples observação.

No segundo semestre, assistem filmes do professor visitante Leslie Woodhead, um grande documentarista que faz filmes para televisão, distante das normas do cinema observacional; filmes feitos pelos Kayapós. Vemos uma grande variedade de filmes feitos por pessoas com

diferentes objetivos, ou diferentes princípios, para chegar a um ponto extremamente básico: não há o que se possa chamar de um filme bom ou ruim, em um sentido absoluto. Há somente um bom filme se levarmos em conta o orçamento, o tempo, os objetivos, a audiência que se tem em mente. E você tem que adaptar seu próprio estilo a essas coisas. Depois desse estágio de dúvidas, os alunos podem se apropriar disso e juntar com a disciplina fundamental do cinema observacional: como contar uma história, como observar, como participar etc. Eles podem talvez inserir uma música, e todas essas coisas que antes eram proibidas, contanto que entendam que esta é uma escolha particular profissionalmente distinta. Eles, então, são encorajados a juntar essas coisas no terceiro estágio, que consiste em seus projetos de graduação.

O Granada Centre está agora comemorando seu vigésimo aniversário (2007). Quais são as principais conquistas em todos esses anos?

Acho que é uma pergunta fácil de ser respondida, porque quase duzentas pessoas já fizeram o mestrado em antropologia visual e se dispersaram ao redor do mundo. Gostaria de acreditar que a maioria delas considera ter tido uma experiência valiosa no Granada Centre, e que estão, de diferentes maneiras, aplicando esse conhecimento nas suas carreiras. O Granada Centre conquistou reconhecimento internacional como um dos principais centros de pesquisa no mundo, pelo menos no mundo ocidental. Meu desgosto é que talvez a cinematografia etnográfica ainda permaneça como uma atividade marginal; acho que a antropologia visual se expandiu muito como uma disciplina analítica, há programas de antropologia visual se espalhando por todo o mundo. E mesmo dentro de minha própria instituição, preciso lembrar às pessoas qual o objetivo

do Granada Centre, que é produzir filmes como um modo de se fazer antropologia e não estudar filmes como uma espécie de expressão de uma cultura, de manifestação de uma cultura. Acho que essa lição ainda tem que ser enfatizada.

Outra conquista, embora seja modesta, é a longevidade. Muitos programas em antropologia visual, dedicados à prática da cinematografia etnográfica, floresceram por um tempo – nos anos 60, 70 e 80 havia um número considerável –, depois entraram em declínio e desapareceram. É muito difícil dirigir um programa desse tipo, e vocês também têm no Brasil. É um trabalho que consome muito tempo; o resultado e o reconhecimento que os filmes recebem não é tão instantâneo e tão automático quanto escrever textos. Pode ser arrogante, mas gosto de pensar que em 50 anos, na história do departamento de antropologia de Manchester, as conquistas do Granada Centre na construção dessa escola de especialização serão tão importantes quanto as contribuições dos meus colegas mais teóricos.

Se você olhar para a história da antropologia, verá que há sempre essa questão: o objetivo da teoria antropológica é algo em si mesmo, ou serve para melhorar a qualidade das etnografias produzidas? A exploração etnográfica serve aos propósitos da teoria, ou é a teoria que deveria servir aos propósitos da investigação etnográfica, no sentido de que deveria haver obviamente algum tipo de sinergia, de dialética, em última instância, qual o objetivo? Acho que o nosso papel é agir como testemunhas de nosso momento histórico-cultural particular, e precisamos de teoria para entender tudo isso. Através do processo comparativo da experiência e das idéias de outras pessoas, podemos interpretar nossa experiência etnográfica particular. Mas, no final, a teoria passará e o testemunho etnográfico irá permanecer.

Dessa forma, observando bem, esse é o objetivo final da antropologia. Por exemplo, Radcliffe-Brown é hoje quase uma figura cômica na

história da antropologia: alvo de risadas, com idéias teóricas pretensiosas. Apesar disso, há cinqüenta ou sessenta anos, ele era um titã, um gigante; deu aulas na África do Sul, na Austrália, em todas as colônias do Império Britânico, esteve nos Estados Unidos, na Escola de Chicago...

Ele esteve no Brasil.

É mesmo? Bem, toda a Escola de Antropologia de Chicago evoluiu tendo por base, de algum modo, as suas idéias. Hoje, ele pode ser criticado, mas se você ler seu texto *The Andaman Islanders*, escrito em 1908-1909, e publicado em 1922, verá que ainda tem grande validade etnográfica. O capítulo sobre mitos e lendas é ainda um documento comovente, de leitura extraordinária, que permite todos os tipos de comparação com as mitologias da Amazônia, descritas por Claude Lévi-Strauss há mais de meio século. Esse é o aspecto da antropologia que dura. É um tipo diferente de testemunho, que um missionário ou um jornalista deixariam passar porque não são informados por essa sensibilidade antropológica, essas idéias antropológicas. E, é nesse ponto que os filmes podem contribuir. Eles não são, na verdade, um meio para a elaboração teórica, mas uma forma de se fazer etnografia; eles podem estar informados por idéias teóricas e diretamente focados na razão principal pela qual se escolhe um sujeito em particular, ou na razão pela qual se desenvolve ou se decide adotar um estilo ou uma estratégia particular. Tudo isso pode ter algum tipo de inspiração teórica. Eles não podem, por si mesmos, realizar propostas teóricas. Em termos de reconhecimento acadêmico, isso é visto como uma fraqueza, mas no longo prazo, é também uma força.

Então, qual é o futuro da antropologia visual? Jean Rouch costumava dizer que a antropologia, no futuro, será visual ou não existirá. O que você acha disso?

Esse era um dos comentários provocativos de Jean. Ele alegou que Marcel Mauss havia dito isso antes dele e, supostamente, ele repetiu a visão de Mauss. Mas não me preocupo muito sobre o futuro da antropologia visual porque tenho a sensação de que, agora, estamos entre duas coisas: de um lado, um passado glorioso com pessoas como Jean Rouch e outros de sua geração como Robert Gardner, da era do 16mm e do desenvolvimento do som sincronizado, e todas essas conquistas heróicas dos personagens fundadores. De outro lado uma espécie de futuro utópico com novas tecnologias, *gigabytes*, *petabytes*, vastas memórias, o uso de câmeras digitais e por aí vai. Quer dizer, todos os nossos problemas serão resolvidos. Mas entre essa espécie de passado glorioso e esse futuro utópico, há o espaço presente. E parece que sempre estamos ou olhando para trás ou para frente, em vez de nos concentrarmos onde estamos agora. Aí que está meu foco: o agora, para aproveitar toda essa tecnologia fantástica. Não precisamos mais de muito dinheiro para fazer filmes, não precisamos mais de um alto nível de habilidade técnica, mas ainda precisamos de habilidades narrativas, habilidades estéticas, e pensar mais sobre como ligar essa atividade fílmica ao papel do diálogo antropológico. Não para desenvolver uma teoria, mas a partir do diálogo antropológico mais amplo, explorar idéias através de nossos filmes. Então, eu não especulo muito sobre o futuro, estou preocupado em atravessar essa ponte entre o passado e o futuro.

Sobre você. Como foi sua trajetória da etnologia à antropologia visual; ou, como você se sente atuando nesses dois campos?

Foi através de uma série de experiências acidentais. Eu era um tipo bem convencional, prefiro dizer clássico, um “amazonista”. Fiz doutorado em Cambridge, e na pesquisa de campo de quase dois anos, em 1975-1976, vivi em uma casa de madeira nas terras amazônicas da Venezuela. Escrevi uma etnografia e passei a ter um interesse particular pelos sistemas de parentesco porque o grupo indígena em questão, os Panare, eram poligâmicos com uma alta incidência de casamento entre primos cruzados, casavam até com suas netas. Então, meus interesses eram muito clássicos, não tinham nada a ver com o visual.

É verdade que, desde adolescente, tinha interesse pela fotografia, mas nunca havia pensado em combinar isso com minha formação profissional. Já estava escrevendo a tese de doutorado quando conheci Chris Curling, que era um produtor da BBC e estava interessado em fazer filmes com antropólogos para a série *Worlds Apart*, produzida pela BBC de Bristol. Era uma espécie de continuação da série *Disappearing World* da Granada Television em Manchester. Ele me convidou, e a vários outros, para sermos pesquisadores desse programa depois que terminássemos o doutorado. Naquela época, não quis porque ainda estava muito comprometido com a idéia da antropologia amazônica. Continuei na vida acadêmica e, alguns anos mais tarde, em 1981, quando fazia o segundo campo com os Panare, como parte de pós-doutorado em antropologia na Amazônia, Chris veio com um grupo técnico da BBC para fazer um filme para a televisão sobre a relação dos Panare com os não-índios da região. Até esse momento, eu tinha uma idéia muito ingênua do que era um filme, nunca havia pensado realmente sobre a relação

entre o material do filme e sua edição. Não sabia nada e achava que se filmava por um determinado período, depois se jogava fora as cenas ruins e o que sobrava era o filme. Não tinha noção de edição – e o grande mérito do Chris foi que ele nos conduziu e nos incentivava a ir até a edição. Foi, então, que vi essa coisa surgir, como os sentimentos vindos das cinzas de nossa experiência. E foi isso que realmente me intrigou: era um artefato, mas, ao mesmo tempo, correspondia à realidade. Isso realmente me interessou. E, por pura sorte, depois disso, o Royal Anthropological Institute montou um projeto para treinar alguns antropólogos deste instituto na Escola Nacional de Filme e Televisão, na cidade de Beaconsfield que fica 32 quilômetros a oeste de Londres. Era 1984 e tive a sorte de ter sido uma das duas primeiras pessoas escolhidas para fazer o curso. Então, tive um treinamento profissional como *cameraman* e diretor de 16mm em uma das melhores escolas da Europa! E tínhamos um salário, recebíamos dinheiro para fazer o filme – um documentário de longa-metragem. Esse era o projeto de Colin Young, que já tinha tentado realizá-lo, de um modo um pouco diferente, na Califórnia nos anos 1960. O Chris foi então escolhido para ser o diretor da Escola Nacional da Inglaterra em 1970 (ele é escocês, embora tenha começado sua carreira nos Estados Unidos) e, cerca de quinze anos mais tarde, desenvolveu este novo projeto em conjunto com o Royal Anthropological Institute. Então, era uma espécie de ideal que vinha sendo trabalhado há muito tempo.

No primeiro ano, fiz um filme com indígenas mineradores na Venezuela, que haviam migrado de volta para seu lugar; eles ainda estavam vivendo na fronteira, onde havia uma corrida do ouro, e esse foi meu primeiro documentário de longa-metragem. Achei isso tão legal, muito mais viável do que tirar fotos, porque o problema com fotografias é que você realmente se sente como uma espécie de ladrão quando tira fotos. Mas, quando faz um filme há uma relação que necessariamente se esta-

belece ao longo do tempo. Você tem que negociar. Na verdade, considero a filmagem muito menos constrangedora do que tirar fotografias.

Foi uma experiência fantástica e muito difícil ter que controlar toda aquela tecnologia de 16mm na floresta tropical – tínhamos que andar pela floresta durante horas com um equipamento muito pesado, desmontá-lo e colocá-lo na minha mochila, e andar para ver onde eles iam garimpar ouro, tirar tudo, remontar e filmar. Recolher o material, garantir que não caísse nos buracos das minas, e havia muitos pela floresta. Foi uma experiência muito desgastante, mas enriquecedora. No ano seguinte, também pela escola de cinema, retornei à Venezuela. Mas, desta vez, fiz dois filmes na costa caribenha. Foram, de fato, meus filmes na graduação da escola de cinema. Tive muita sorte porque nesse momento, 1987, David Turton e Leslie Woodhead, com o auxílio de Marilyn Strathern, criaram o Granada Centre para antropologia visual em Manchester.

Marilyn Strathern estava lá também?

Ela era a chefe do departamento. A idéia era do David e do Leslie, que era uma figura líder na série *Disappearing World*, e o David era o antropólogo consultor da série. No início, a idéia deles era ter somente um curso teórico de antropologia visual e, nas férias de verão, os alunos poderiam usar as cenas descartadas das filmagens de *Disappearing World* para fazer seus próprios filmes. A Marilyn apoiou essa idéia e apresentou-a para o vice-chanceler de Manchester, que disse: “se vocês realmente querem fazer, ter um impacto, é preciso que seja uma coisa em si mesma, não apenas um curso”. Então, decidiram criar um centro e eu fui indicado porque tinha terminado a escola de cinema. Foi uma sorte e uma grande chance.

De um lado, isso foi uma coisa muito feliz para mim, mas por outro lado, durante muitos anos fiquei meio desapontado coordenando o Granada Centre porque as minhas atividades de filmagem desapareceram, ou diminuíram, porque quando os verões chegavam, eu estava exausto. Eu não tinha tempo para conceber meus próprios projetos. Então, desde que comecei no Granada Centre, fiz vários filmes nos quais trabalhei como *cameraman*, *freelancer*, para a televisão do Reino Unido. A melhor coisa disso é que não preciso pensar, alguém me diz: “você gostaria de ir a uma prisão para viciados em heroína por uma semana?”, e aceito.

Recentemente tive uma experiência muito interessante: rodei pelas ruas de Londres filmando as reações do povo ao funeral da princesa Diana. Fiz também dois filmes sobre a história do rio Tâmis. A razão pela qual faço isso é porque, como disse antes, mais da metade dos estudantes vão trabalhar na televisão. Acho importante que eu tenha algum conhecimento atualizado desse ambiente televisivo, além de ser uma oportunidade para exercer minhas habilidades profissionais de filmagem. Mas não são realmente filmes etnográficos. Não os reconheço como tal, como David [MacDougall] faz, por exemplo.

MacDougall, há anos, não faz filmes somente por fazer, ele tem uma espécie de objetivo que está elaborando progressivamente em cada um dos sujeitos de seus filmes, com uma idéia particular de explorar um estilo, uma concepção. E minhas circunstâncias simplesmente não permitem que eu faça isso. Preocupei-me com isso durante muito tempo, e me frustrava. Mas agora me consolo com a idéia – como David mesmo disse a respeito de Colin Young – que ele não é um cineasta, é um produtor de cineastas, ele faz cineastas. E é isso que eu penso de mim, não tanto como um cineasta, mas como um produtor de cineastas. Pois é um investimento, é muita alma!

Essa é minha contribuição, em vez de ser um cineasta propriamente dito. Mas, se me considero um cineasta ou um etnólogo... a verdade é que tentei manter um pouco da etnologia amazônica: ano sim, ano não, dou uma palestra sobre etnologia amazônica. Mas não posso voltar ao campo para fazer um trabalho de pesquisa original. E a não ser que se continue a fazer isso, é preciso reconhecer que não se é mais um etnólogo com um trabalho de campo particular. A última vez em que fiz trabalho de campo, sobre os Warao, uma tribo ameríndia, foi com o filme *The Legacy of Antonio Lorenzano*, sobre um músico e feiticeiro xamã, fiz com meu colega venezuelano Dieter Heinen em 1997. Hoje em dia, não posso mais me ausentar vários meses para fazer trabalho de campo.

Você ainda mantém vínculos de proximidade com a televisão?

Considerando que os fundos da Granada Centre Television estão diminuindo percentualmente... a bolsa atual é de apenas 2 mil libras por ano. De qualquer forma, a Granada (Television) não faz mais filmes antropológicos, não tem interesse profissional neste tipo de atividade. Apesar disso, mantemos contato regular com as pessoas da Granada, elas fazem seminários em nosso departamento, temos debates. Considerando a aspiração de muitos dos nossos alunos para trabalhar na televisão, acho importante manter esse canal de comunicação.

Então, a razão pela qual eu passei a me envolver com a televisão é porque acredito que seja importante para nós, apesar de reconhecer que as idéias são muito diferentes, mas sempre há coisas que podemos aprender com eles: novas lições, manter as habilidades atualizadas. Apesar de acreditar que é importante a antropologia estar na televisão, esse é um empreendimento completamente diferente. Não tenho feito exatamen-

te filmes antropológicos na televisão, mas como faço parte do comitê de filmes do Royal Anthropological Institute, tento encontrar novas maneiras de levar a antropologia para a televisão, pois ela basicamente desapareceu da televisão já que esta tem uma idéia própria de antropologia. Por exemplo, no nosso festival de cinema, tentamos realizar um debate sobre antropologia e televisão, persuadindo as autoridades da televisão, ou trabalhando com eles, para encontrar uma fórmula particular que permita a existência de alguma forma de antropologia na televisão.

E quais são os antropólogos que influenciaram seu trabalho?

Acho que todos os etnólogos, todos os “amazonistas”, certamente da tradição européia, ainda somos profundamente influenciados por Lévi-Strauss. No meu caso, não por ele mesmo, mas pela forma como permeou os trabalhos de Philippe Descola, Anne-Christine Taylor, Stephen Hugh Jones e Peter Rivière. Todos, de algum modo, beberam da tradição estruturalista. E pensando em termos de Brasil, tenho mantido algum diálogo com Eduardo Viveiros de Castro, que é uma espécie de profeta da doutrina lévi-straussiana. Eu diria que todas essas pessoas me influenciaram. Mas tenho uma espécie de identidade esquizofrênica como antropólogo, porque havia isso de um lado, e de outro, meu interesse em filmes.

Claro que a figura de Colin Young me inspirou imensamente. Outra pessoa que me ensinou muito na escola de cinema foi um grande documentarista ítalo-americano chamado Umberto Di Gioia, mais conhecido pelo seu nome americano, Herb Di Gioia. Ele tinha sido aluno de Colin, na Califórnia nos anos 1960, e influenciou muitos jovens cineastas quando veio a ser o documentarista-tutor na Escola de Cinema, nos anos 1980.

Claro que os pensamentos de David MacDougall são sempre instrutivos. Tenho certeza de que ele talvez tenha dificuldade em ver no meu trabalho, ou no trabalho de meus alunos, uma inspiração das suas idéias. Não é uma influência direta, mas é devida ao fato de ser uma pessoa muito sensível. Ele tanto é um cineasta muito talentoso como um escritor muito sensível e controverso. E não conheço mais ninguém que seja as duas coisas. Não estou dizendo que concordo com tudo o que ele diz, ou que eu queira ser um cineasta como ele, mas considero alguns de seus trabalhos mais recentes um tanto desafiadores. Creio que todos nós devemos isso a ele, nos encorajar a pensar sobre essa prática com uma sofisticação e um nível de reflexão que talvez não tenhamos.

Rouch teria muito a dizer sobre essa prática, mas ele dava entrevistas, ele não escrevia. Ele contava histórias... e, por suas próprias razões idiossincráticas, desenvolveu uma forma de trabalhar que me inspirou e inspirou outras pessoas. Mas ele não filosofava sobre essa prática nem a analisava no mesmo grau que David [MacDougall] o faz.

É isso...

Nota

- ¹ Realizada em Oxford, fevereiro de 2007. Tradução de Gustavo Saggese, revisão técnica de Clarice Peixoto.

Bibliografia (trabalhos recentes)

- No prelo *The Adventure of the Real: Jean Rouch and the Practice of Ethnographic Cinema*,
[2009] The University of Chicago Press.
- No prelo “Postcards at the service of the Imaginary: Jean Rouch, shared anthropology
and the ciné-trance”, in PARKIN, Robert; SALES, Anne de (orgs.), *Out of the
Study and into the Field: Ethnographic Theory and Practice in French Anthropology*,
Oxford, Berghahn.
- No prelo “In denial – authorship and ethnographic film-making”, in BARBOSA,
Andréa; TEODORO DA CUNHA, Edgar; HIKIJI, Rose Satiko G. (orgs.),
Imagem-conhecimento, Campinas, Papirus.
- 2007 “Beyond the burden of the real: anthropological reflections on the technique
of a master cutter”, in *The Cinema of Robert Gardner*, Berg.
- 2007 “Jean Rouch and the legacy of the ‘pale master’: filming the Sigui, 1956-2033”,
in *Building Bridges: the cinema of Jean Rouch*, Wallflower, pp. 43-62.
- 2007 “The origins of observational cinema: conversations with Colin Young”, in
Memories of the Origins of Visual Anthropology, Frankfurt/New York/Bern/
Brussels, Peter Lang, pp.139-161.
- 2007 “Seeing, hearing, feeling: sound and the despotism of the eye in ‘visual’
anthropology”, *Visual Anthropology Review*, vol. 23(1): 54-63.
- 2006 “Spirit-possession, power and the absent presence of Islam: re-viewing ‘Les
Maitres fous’”, *Journal of the Royal Anthropological Institute*, vol. 12(4): 731-
761.
- 2006 “Anthropologists in television: a disappearing world?”, in *Applications of
Anthropology: professional anthropology in the 21st century*, Berghahn, pp.170-
189.
- 2006 “Narratives: the guilty secret of Ethnographic Film making”, in *Reflecting Visu-
al Ethnography; using the camera in anthropological research*, Intervention Press
& CNWS Publications, pp. 376-402.
- 2004 “Putting film to work: observational cinema as practical ethnography”, in
Working Images: visual research and representation in ethnography, Routledge, pp.
109-130.
- 2003 “Are you happy? Interviews, ‘conversations’ and ‘talking heads’ as means of
gathering oral testimony in ethnographic documentary”, in *Interview und Film.
Völkscundliche und ethnologische Ansätze zu Methodik und Analyse*, Waxmann
Verlag, pp. 51-67.

Filmografia

- 2000 *The Legacy of Antonio Lorenzano*, 46 min. (direção e câmera), produção Nuffield Foundation/Granada Centre.
- 1996 *Writing Panare*, 29 min. (direção e câmera), produção Granada Centre/University of Manchester.
- 1995 *We are Born to Survive*, 29 min. (produção e câmera), produção Granada Centre/Kath Locke Educational Trust.
- 1994 *Faces in the Crowd*, 39 min. (direção e câmera), produção Granada Centre, University of Manchester.
- 1988 *Archival footage of Bacup, Lancashire*. British Universities Film & Video Council/ British Video History Trust, camera.
- 1987 *Cuyagua: The Saint with Two Faces*, 56 min. (direção e câmera), produção National Film & Television School/ Royal Anthropological Institute.
- 1986 *Cuyagua: Devil Dancers*, 52 min. (direção e câmera), produção National Film & Television School/ Royal Anthropological Institute.
- 1985 *Reclaiming the Forest*, 39 min. (direção e câmera), produção National Film & Television School/ Royal Anthropological Institute.

Filmes para Televisão

- 2004 *The Thames through Time – The Great River Race*, 23 min. (direção e câmera), produção Mosaic Pictures para ITV/Carlton.
- 2004 *The Thames through Time – Boom and Bust in London's Docklands*, 23 min. (direção e câmera), produção Mosaic Pictures para ITV/Carlton.
- 2000 *The Enemy Within*, 28 min. (direção e câmera), produção Mosaic Pictures/BBC 2.
- 2000 *Wannabe an MEP?*, 28 min. (câmera), produção Mosaic Pictures/BBC 2.
- 1999 *Princess' People*, 72 min. (câmera), direção Colin Luke, produção Mosaic Pictures/BBC 2.
- 1998 *The Long Weekend*, 72 min. (câmera), direção Colin Luke, produção Mosaic Pictures/Channel 4.
- 1997 *Royal Watchers*, 28 min. (direção e câmera), produção Mosaic Pictures/BBC 2.