

## **Etnografia, sexualidade e imagem: reflexões sobre o uso do vídeo na pesquisa antropológica**

**Alexandre Fleming Câmara Vale**  
**Universidade Federal do Ceará**

38º Encontro da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais - ANPOCS  
SPG04 - Cinema & Contemporaneidade: Políticas e Poéticas Audiovisuais  
Coordenação: Luis Felipe Hirano (ESP), Luiz Gustavo Pereira de Souza Correia (UFS)

Ao longo de minha trajetória como pesquisador, pensar conjuntamente a etnografia e o registro imagético vem apontando para intercâmbios inusitados, achados não convencionais de campo e uma grande revitalização na maneira tradicional de vivenciar a experiência do trabalho de pesquisa. Levando-se em conta que etnografias são, ao mesmo tempo, semelhantes e distintas em relação às narrativas fílmicas e que ambas encenam o processo de “auto-modelagem ficcional” em sistemas relacionais de cultura e linguagem que podem ser chamados de etnográficos, parto aqui de duas de minhas experiências de pesquisas (uma realizada no mestrado e a outra no doutorado e no pós-doutorado) que transformaram-se em documentários, também realizados por mim.

Ambas as pesquisas envolveram atividades ligadas à marginalização e à estigmatização sociais, em “contextos de sexualidade” delicados e tiveram como personagens principais travestis e transgêneros vivendo da prostituição. A primeira, publicada com o título “No escurinho do cinema: cenas de um público implícito” (São Paulo: Annablume, 2000) tratava da realidade cotidiana de travestis em um cinema para filmes pornográficos no centro da cidade de Fortaleza. Essa pesquisa deu lugar ao documentário “Cinema Caradura” (2009,54’), realizado alguns anos depois. A realização desse documentário constituiu um primeiro esforço nesse trânsito entre o regime das palavras e o regime das imagens, reforçando em mim a compreensão do status modelado e contingente de todas as descrições culturais e de todos aqueles que descrevem culturas.

A segunda pesquisa, “O Voo da beleza: experiência trans e migração” (Fortaleza: RDS Editora, 2013), foi fruto de um trabalho de campo de longa duração (primeiro trabalho de campo em 2000 a 2003, com visitas em 2005, 2007, 2009 e a coleta

das imagens em 2010) em uma tradicional zona de prostituição parisiense, o *Bois de Boulogne*, e abordou a experiência migratória de travestis e transexuais brasileiras para a Europa. Esse trabalho deu lugar ao documentário de mesmo nome, “O Voo da Beleza”, expressão nativa ou êmica utilizada por travestis e transgêneros para expressar, paradoxalmente, o momento em que são deportadas da Europa por serem imigrantes ilegais. Em ambas as experiências, a utilização da câmera aconteceu depois de um longo período de convivência e possibilitou, especialmente no segundo caso, um trabalho colaborativo em torno de alguns objetivos comuns, especialmente no período do pós doutorado (2013), quando pude colocar em prática alguns dos pressupostos de uma “antropologia compartilhada”, abordando de maneira colaborativa os “efeitos de recepção” do documentário realizado.

Partindo dessas experiências, busco refletir sobre as consequências heurísticas, éticas e políticas da implicação epistemológica do vídeo no trabalho antropológico de campo, indagando pela maneira como somos interpelados em relação a questão da intersubjetividade, da autoria e dos afetos no processo de realização documental. Se Geertz (2001) está correto ao se referir ao trabalho de campo como uma “experiência completa”, seria possível pensar que tal experiência teria mais chances de atingir sua maturidade quando mediada pela experiência estética do processo documental? Poder-se-ia ainda pensar que as discussões em torno do lugar situado (política de posição) daquele que descreve culturas, a construção da empatia e o controle das transferências - fundamentais para o encontro etnográfico - ganhem contornos meta-reflexivos quando mediados pelos procedimentos e processos de fabricação das imagens?

A utilização das imagens não prescinde de uma reflexão crítica acerca do lugar que ocupa aquele que se “apropria” do material filmico. MacDaugall (1998) propõe uma visão diferenciada em relação àqueles que enxergam a produção audiovisual como uma maneira de “retirar algo” das pessoas concernidas no processo filmico, como fonte de controle e poder. Mesmo que tal perspectiva de extração do conhecimento não esteja ausente de sua proposta de abordagem do processo de filmagem, ele entende tal experiência como proposição, aprendizado, provocação e partilha: como horizontalidade dialógica que opera no registro da interlocução e não da passividade do outro tomado como mero “informante”. Essa atitude, reforçada pela ideia de que nesse processo está implícito um tipo de aprendizado que habilita o

antropólogo a ser ensinado pelas circunstâncias enquanto partilha delas, distingue, por exemplo, a produção de um filme etnográfico do documentário.

Uma vez que as imagens não existem como mera ilustração de um roteiro previamente estabelecido e controlável, o etnógrafo visual, aposta nos “imponderáveis da vida real” e na construção de virtualidades estéticas que, por serem construídas coletivamente, incorporam a eficácia imagética do diálogo, cultivado na horizontalidade e simetria das relações culturais e afetivas a partir de onde tece as figurações do vivido. Em *Significado e Ser*, MacDougall (2009:65), diz: “Ao fazer filmes, estamos constantemente avançando nossas próprias ideias sobre um mundo cuja existência não deve nada a nós. Em filmes de ficção, bem como em filmes de não ficção, usamos materiais ‘encontrados’ nesse mundo. Nós os modelamos em redes de significação, mas dentro dessas redes somos pegos por relances de existência mais inesperados e poderosos do que qualquer coisa que pudéssemos criar. (...) Um bom filme reflete o jogo entre o significado e o ser, e seus significados levam em conta a autonomia do ser”.

Falar em autonomia do ser não significa romantizar as experiências de campo ou transformar a figuração antropológica em um panfleto, mas se estamos falando em textualização ou representação fílmica, estamos falando de imagens negociadas ou, para utilizar uma expressão de Marcus (2009), de “colaborações comprometidas” e “entendimentos de imaginários em suas consequências”. Talvez Geertz (2001) tenha razão ao dizer que numa pesquisa de campo é uma ficção (não uma falsidade) o fato de que “nós” e “eles/as” somos membros de uma mesma comunidade moral, mas tal fato não impede, pelo menos não deveria impedir, a possibilidade de que pudéssemos estabelecer um “diálogo com” em vez de um “discurso sobre” suas experiências e modos de vida. Essa ideia de que não fazemos parte da mesma comunidade moral e da ironia que suscita, diz Geertz (2001:43), “está no coração da pesquisa antropológica de campo bem sucedida e reconhecer a tensão moral e a ambiguidade ética implícitas no encontro antropólogo/informante, e ainda assim ser capaz de dissipá-la através das próprias ações e atitudes, é o que tal encontro exige de ambas as partes para ser autêntico e efetivamente ocorrer”. E descobrir isso, continua Geertz (Ibid), “é descobrir também algo muito complicado e não inteiramente claro sobre a natureza da sinceridade e da insinceridade, da autenticidade e da hipocrisia, da honestidade e da auto-ilusão. O trabalho de campo é uma experiência completa. O difícil é decidir o que foi aprendido”.

Mas o trabalho de campo e o processo filmico não existem como uma abstração, não existem sem sujeitos concretos em situações sociais específicas, com os quais compartilhamos experiências, caminhadas, noitadas. Se é verdade o fato de que o uso de uma câmera no trabalho de campo deve ser pensado como *catalizador de relações* e não como um mero instrumento de coleta de material empírico, sua introdução no contexto de uma pesquisa é dependente de uma série de fatores e não pode se dar de forma irrefletida. O resultado desse trabalho não apenas intensifica a dimensão ética das experiências de pesquisa - na medida também em que o registro visual possui um alcance mais amplo do que o registro escrito -, mas atua como mediação privilegiada no conhecimento da experiência subjetiva de nossos/nossas interlocutores/as.

Infelizmente, ou felizmente, não há prescrição para a forma com a qual a câmera poderá proporcionar o tipo de aprendizado exigido pela prática da antropologia visual. Cada contexto de pesquisa é tributário de relações de poder e dominação que lhe é próprio, dialoga com as instâncias da lei e da ordenação social e supõe a habilidade do pesquisador em fazer valer a identificação transcultural que o processo de empatia supõe, ao mesmo tempo em que exige do pesquisador uma constante vigilância crítica em torno do que será figurado nas imagens. O ideal é que os interlocutores participem em todos os momentos da produção do trabalho, opinando sobre a representação que pretendem dar de si próprios. Entretanto, dependendo do contexto da pesquisa, essa participação não é possível. Foi o que aconteceu com a tentativa de realização de um documentário a partir da observação etnográfica que realizei em uma sala de cinema local para a exibição de filmes pornográficos no centro da cidade de Fortaleza.

### **No escurinho do cinema...**

Ao realizar uma etnografia de práticas sexuais no interior de uma cinquentenário cinema local, o Cine Jangada, busquei salientar as condições de existência e constituição daquele espaço sociocultural, enfatizando a interação cotidiana com os espectadores-atores daquele público ou daquela plateia que, heterogênea em grupos, práticas e motivações, se identificava por uma conjunção específica comum que se referia, num primeiro momento, à recepção de um produto “feito para excitar”, num espaço simultaneamente legítimo e liminar. Essa conjunção,

em parte, identificava esses espectadores que, no geral, estavam ali para tomar parte em um ritual específico, *no escuro, no anonimato, no silêncio, na efemeridade ou impessoalidade de um encontro episódico*. Obviamente que em tal contexto, a utilização de uma câmera seria inviável e suspeita. Na época dessa pesquisa meu interesse não havia enveredado pela antropologia visual e a possibilidade de me utilizar do texto escrito para a elaboração de um roteiro de documentário só surgiu alguns anos depois.

A socialidade daquele espaço se fazia “jogo social”<sup>1</sup>, no sentido de que uma infinidade de atos — constitutivos de rituais — já estavam postos em estado de possibilidades e exigências objetivas. Qualquer um que entrasse naquele cinema saberia que às usuais exigências de compartilhar o escurinho de uma sala de exibição, somar-se-iam outras. Essas exigências, as coações que lhes eram correlatas e os registros categoriais e classificatórios que tinham lugar ali dentro impunham-se àqueles que, por terem o “sentido do jogo” daquela plateia, estavam preparados para recebê-las e realizá-las. O “jogo” — metáfora que se utiliza para dizer que o mundo social é composto de lutas macro e micropolíticas — no cinema guardava suas particularidades: a entrada no Jangada envolvia um tipo de cálculo e planejamento, uma noção, culturalmente situada de riscos e perdas; aquela plateia se identificava por uma conjunção comum, mas ao mesmo tempo não queria que isso fosse explicitamente partilhado, pois estaria sujeito à luz do dia, depois do *escurinho urbano* do Jangada.

O “sentido do jogo” naquela sala, conhecida localmente como “cinema de pegação”, se lançava então a partir da percepção de que se tratava de um espaço paradoxal, uma mistura de implícito e explícito, na ambiguidade do jogo entre o permitido e o proibido. O “jogo duplo” entre o claro e o escuro no interior de uma plateia que, além de comungar interativamente imagens, comungava o caráter

---

<sup>1</sup> A noção de “jogo social” é pensada aqui a partir da sociologia reflexiva de Pierre Bourdieu. O jogo ou o “sentido do jogo”, nesse autor, supõe uma teoria da ação social segundo a qual os agentes não são transformados em simples epifenômenos da estrutura. “A ação”, diz Bourdieu, “não é a simples execução de uma regra, a obediência a uma regra. Os agentes sociais, tanto nas sociedades arcaicas como nas nossas, não são autômatos regulados como relógios, segundo leis mecânicas que lhes escapam. Nos jogos mais complexos — as trocas matrimoniais, por exemplo, ou as práticas rituais —, eles investem os princípios incorporados de um *habitus* gerador: esse sistema de disposições adquiridas pela experiência, logo variáveis segundo o lugar e o momento. Esse ‘sentido do jogo’ é o que permite gerar uma infinidade de ‘lances’ adaptados à infinidade de situações possíveis, que nenhuma regra, por mais complexa que seja, pode prever” (Bourdieu, 1990: 21).

liminar/liminoíde (Turner, 1987) desse estar juntos; uma socialidade marcada por um contingente transitório de homens que frequentavam o cinema motivados pelos encontros com outros homens ou com as travestis que ocupavam o espaço, seja como linha de fuga em relação à violência que viviam à luz do dia, seja ainda como lugar de trabalho sexual. O escuro ali era, lembrando Barthes (1980), “a cor de um erotismo difuso e anônimo”. Mas seria esse escuro e essa transgressão o monopólio de pessoas homo-direcionadas? Qual o sentido de figurar aquela experiência para o cinema e quais seriam os ganhos disso para a experiência política do sexual? Não seria um investimento fadado ao exotismo *voyeur* de um filme jornalístico?

Quando me dispus a filmar o Escurinho do Cinema, ainda cheguei a sondar dois ou três frequentadores da sala, mas nunca acreditei que tal empreitada fosse possível. O anonimato, o silêncio, a impessoalidade e uma socialidade do tipo “o corpo contra a palavra” eram as reivindicações mais presentes ali dentro. Tratava-se de um escuro sobre-codificado, e, de maneira geral, as pessoas que frequentavam o cinema eram patologizadas por heteronormativos como “pervertidas” ou “doentes sexuais”. Tudo se passava como se heterossexuais jamais tivessem utilizado o escurinho do cinema em suas práticas eróticas e transgressivas. E no entanto, eu já havia mostrado no trabalho escrito que esse jogo erótico do proibido e do permitido em uma sala escura tinha sua gênese histórica no momento em que apareceu, no cenário da cidade, esse novo espaço sociocultural específico denominado *sala de exibição*. Quando surgiram os filmes tidos como “imorais”, ainda na segunda década do século passado, fascinação e medo pairavam no ar: naquele espaço anônimo, povoado, numeroso e aglomerado, aquelas imagens poderiam corromper a mais perfeita “índole familiar” e desembocar na constituição de “verdadeiras escolas de perversão social”, como dizia um jornal da época.<sup>2</sup> Ao invés de realizar um filme etnográfico, realizei um filme histórico sobre o erotismo no escurinho do cinema, não com os interlocutores com os

---

<sup>2</sup> Em 1916, quando efetivamente tem início a polêmica em torno de filmes considerados “indecentes” ou “imorais”, os jornais locais davam vozes às críticas da Igreja e das “distintas famílias fortalezenses”, contra esses “abusos do cinema”. Em uma matéria publicada pelo jornal *Correio do Ceará*, editada em 30 de maio de 1916, esse jornal chamava a atenção do Grupo Severiano Ribeiro para as programações de suas salas, reforçando as críticas que no dia anterior haviam sido feitas por outro jornal, também local, acerca das “exibições indignas” e das “fitas altamente Immorales”, assim se posicionando: “Secundamos o brado dos nossos collegas do ‘Diário do Estado’ que ainda hontem manifestaram o desagrado da família de Fortaleza, ante o procedimento daquela casa [Cine Polytheama], que se está transformando numa verdadeira escola de perversão social” (Jornal *Correio do Ceará*, Fortaleza, 30.5.16).

quais tinha convivido na sala, mas com cinéfilos da cidade que falavam, de maneira jocosa e confortável, de suas transgressões no “escurinho do cinema”.

Um trabalho, etnográfico ou filmico, sempre é tributário de um horizonte de possibilidades, de certas condições de existência e, enquanto tal, supõe escolhas e reflexividade. Ao abordar a realidade do cinema entrevistando “respeitáveis” cinéfilos e historiadores tidos como heterossexuais, ou envolvendo a história do Cine Jangada na história mais ampla das salas de cinema fortalezenses, com seus rituais e transgressões, imaginei estar contribuindo para uma equidade nas práticas, sugerindo a despatologização e a desnaturalização do escurinho urbano do Jangada como monopólio de pessoas homo-direcionadas. Cinema Caradura, como intitulei o filme, estava longe de uma antropologia visual compartilhada. As imagens ainda não figuravam em minhas incursões filmicas no sentido da construção de um tipo de imagem-conhecimento na qual a dimensão intersubjetiva da pesquisa e o jogo lúdico com a câmera atuam como catalizadores de relações e como prática de engajamento reflexivo radical, no sentido, já referido aqui, de colaborações comprometidas ou entendimentos imaginários em suas consequências. Essas questões surgiram de forma mais intensa no momento em que realizei, para meu pós-doutorado em 2013, uma antropologia da recepção e apropriação de imagens, tomando o Voo da Beleza, meu segundo documentário, como objeto de reflexão de minha prática na antropologia visual.

### **O Voo da Beleza antes e depois do “cinema observacional”.**

Em dezembro de 1999, dois anos depois da pesquisa realizada no cinema, revi algumas das travestis e transgêneros que havia entrevistado. O contexto era diferente: não se tratava mais da invisibilidade e da clandestinidade de um cinema pornô, mas daquele das mobilizações de luta contra a Aids. Nesse novo contexto, algumas mudanças eram notórias. À época da pesquisa no cinema, por exemplo, ressignificações como “as” travestis e “transgênero” estavam apenas começando no Brasil. Tampouco se falava em transfobia ou de travestilidade (em oposição a denominação patologizante de travestismo). Essas mudanças indicavam uma repolitização do campo sexual, orientada tanto pelo envolvimento de travestis, transexuais e pessoas transgênero na agenda LGBTTT, quanto pelo surgimento de novas teorias engajadas na crítica à normatização sexual, como a *teoria queer* que,

desde então, passou a figurar na literatura sobre gênero e sexualidade do Brasil como um elemento incontornável de crítica cultural.

A teoria queer nasceu em certos meios homossexuais e não é falso vê-la como o capítulo mais recente da história gay nos Estados Unidos. Ela também responde pelo movimento de intercâmbio e crítica da ciência e da identidade realizado pela pós-modernidade. As questões que levanta sobre a informação, a legitimidade e a credibilidade das culturas minoritárias estão longe de se reduzirem às sublimações intelectuais de uma orientação sexual particular. Tampouco trata-se de “eloquentes zombarias” e “celebrações inconsequentes” de uma teoria comprometida com a cansativa construção de slogans. Algumas ferramentas conceituais que a teoria *Queer* oferece indagam sobre as relações entre a cultura majoritária (cientificista, falocêntrica e heterocentrada) e sobre a possibilidade e o valor dos processos de subjetivação comunitários.

Em janeiro de 2000, financiado pela Capes, parti para um doutorado sanduíche de dois anos em Paris, vinculado à Escola de Altos Estudos em Ciências Sociais e ao Laboratório de Antropologia Social. Minha intenção era estudar os lugares de gênero na produção do diretor de cinema espanhol Pedro Almodóvar, mas minha orientadora em Paris, a antropóloga Marie-Elisabeth Handman, dissuadiu-me a deixar Almodóvar de lado. Mesmo que não concordasse com sua crítica de que uma tese antropológica sobre cinema correria o risco de “estetismo”, sua interpelação quanto ao campo era acertada: “como você vai deixar passar a experiência das travestis brasileiras nas associações para imigrantes, no movimento transgênero e no *Bois de Boulogne*?”

A agenda política do movimento transgênero lançava louváveis questionamentos aos trabalhos acadêmicos, saudava o surgimento de pessoas trans como “intelectuais orgânicas” e lideranças políticas, e recusava a abordagem de sua experiência como algo restrito à prostituição. Do ponto de vista teórico, a experiência trans passou a figurar como experiência privilegiada na compreensão da dimensão performativa dos lugares de gênero, questionando binarismos como homem e mulher, masculino e feminino. Interpelava, assim, não apenas a construção naturalizada da sexualidade, mas, pela via da crítica à heteronormatividade, questionava também os movimentos feminista e homossexual.

Para travestis e transgêneros, a “desconstrução” dos sexos não constituiu apenas uma questão teórica, mas uma prática concreta: eles decompõem a representação social da feminilidade e do corpo feminino em signos que são por elas



apropriados e dos quais se servem em suas práticas sociais. Estas práticas convidam a repensar o processo de construção social dos sexos, bem como os fundamentos sociais da produção individual de uma aparência e de uma identidade de sexo, de gênero ou performativa. A experiência de travestis e transgêneros possibilitava agora mostrar, de uma maneira geral, a importância do corpo na formação das identidades, ou melhor, na constituição de alteridades e territorialidades dissidentes.

O livro “O Voo da Beleza: experiência trans e migração”, resultado de minha pesquisa do doutorado, abordou aspectos constitutivos da experiência transgênero, pensados a partir dos efeitos de liberdade e miséria dos processos migratórios. O sentido e algumas das significações desse deslocamento, sua importância para as pessoas trans e do trabalho sexual são analisados a partir de um trabalho de campo de longa duração. Se ultrapassar limites constitui o *ethos* mesmo da experiência travesti e transgênero, a partir daquilo que elas denominam de “processo de feminilidade”, a Europa enseja o coroamento de uma vida vivida em fronteiras e ultrapassagens. Nesses deslocamentos, “descer em Paris” se apresenta como “sonho dourado” de pessoas que cedo conheceram a injúria, a violência doméstica e encontraram na prestação de serviços sexuais uma fonte de renda. Os processos migratórios, a conquista de novos territórios e o intercâmbio de informações e experiências são constitutivos dessa “efervescência de significados” relativos à visibilidade transgênero. Hedonista ou não, as reverberações do assim chamado “voo da beleza” são mais intensas do que podem parecer.

A experiência travesti e transgênero, vivenciada como margem, situação liminar, linha de fuga, constitui também um lugar privilegiado para a compreensão das experiências de contato ou contrastivas. Se o imigrante, originalmente é *atopos* (Sayad, 1998), sem lugar, desclassificado, inclassificável, travestis, transexuais e transgêneros acumulam como que homologias de “não-lugares”. O estigma “imigrante” amalgama com outras posições e disposições sociais. Tudo se passa como se houvesse um traço geral, uma espécie de “estrutura comum de inferiorização”, que demanda a todo momento - mas especialmente nos momentos de conflito - pela memória do sentido do posicionamento que o estrangeiro ocupa em território “alheio”. Em Paris, por exemplo, não é incomum, em um bate-boca no supermercado, na farmácia, nas calçadas, que uma interpelação do tipo “volte para a sua terra” (“*retrez chez vous*”) ecoe e mobilize os significados do que seja pertencimento, Estado, Nação ...

Além da referência *queer* neste trabalho, optei também por textualizar o material coletado a partir da categoria de “experiência”, tal como foi pensada por Victor Turner (1986). Falar de travestis e transgêneros referindo-se sempre a esse conceito é nadar na contra corrente da ortodoxia estrutural-funcional, com seus modelos fechados e estáticos de sistemas sociais. E ao falar de experiência, não fazia referência apenas à cognição ou aos dados do sentido (*sense data*), mas também aos sentimentos e expectativas. Pensava a experiência não apenas como “o sumo diluído da razão”, mas tudo o que do vivido se mostra também em imagens e impressões, reminiscências e atualizações. Assim, a realidade primeira é a experiência vivida como pensamento *e* desejo, palavra *e* imagem. Levar em consideração os sentimentos e as expectativas em um trabalho sobre vidas travestis e transgêneros em circunstâncias extremas que envolvem a migração, o não reconhecimento de seus nomes sociais e, em muitos casos, a Aids, parecia-me incontornável. Mas como se inserir nessa realidade com uma câmera? Como fazer-se credível diante de uma realidade com tantos conflitos? Como transformar essa realidade de pesquisa, com tantas demandas emergenciais, em um projeto colaborativo? Como negociar a figuração dessa realidade? Isso significaria abrir mão da autoria?

O trabalho de campo para a realização de *O Voo da Beleza* foi feito fundamentalmente na associação PASTT, em um prédio onde moravam exclusivamente pessoas trans em um subúrbio próximo de Paris e nas noitadas de prevenção no *Bois de Boulogne*, uma tradicional zona de prostituição parisiense. Durante o trabalho de campo, a exemplo do trabalho de campo realizado na sala de cinema, a utilização da câmera foi restringida pela resistência que algumas tinham em ser filmadas. Apesar do trabalho não se restringir a atividade profissional das pessoas trans, abordando as condições de moradia na Europa, o trabalho nas associações e as relações de solidariedade existentes entre elas, uma parte considerável do trabalho foi realizada no Bois, onde pessoas trans do mundo inteiro lançavam mão do trabalho sexual como meio de vida na Europa. Minha presença no ônibus da associação PASTT com uma câmera, nas “noitadas de prevenção”, especialmente em função da situação irregular de algumas dessas imigrantes, levantava suspeitas e havia sido gentilmente interdita pela presidenta da associação. Concentrei meus esforços na etnografia da experiência trans e abandonei temporariamente o projeto de realização desse novo documentário. Defendi a tese em 2005, mas retornei varias vezes à Paris, sempre em contato com minhas interlocutoras. A possibilidade de voltar para a coleta

das imagens deu-se em 2010, quando consegui um financiamento e retornei com uma equipe de dois câmeras e um produtor para realizar o Voo da Beleza.

A clivagem entre pessoas transgêneros “com papel” e “sem papel” foi a ideia condutora na realização desse documentário. Os dados coletados no trabalho de campo sinalizavam para importância que era atribuída ao fato de “ter os papéis”, inclusive como possibilidade de não realização do temido “voo da beleza”, expressão êmica que as pessoas trans utilizam quando são deportadas da Europa. Para a elaboração de um esboço de roteiro, parti de uma reflexão de Marisa Peirano (2009:53-80) sobre os “documentos de identidade”. Tais documentos consistem naquilo que Latour (2007, citado por Peirano) denomina de *Plug-ins*. Esses últimos participam de uma dinâmica que se traduz em reconhecimento e identificação: “reconhecemos uma face familiar em um grupo de pessoas por sua postura, gestos e pequenos detalhes. Identificar alguém que nunca vimos antes é um procedimento diferente: temos que comparar a descrição de traços individuais presentes em um documento, por exemplo, e a pessoa em questão.” Os *Plug-ins* são, “subjeticadores”, “personalizadores” ou “individualizadores” e fazem parte de cosmologias. São, como destacou Peirano (Ibid: 76) “esses amuletos cobiçados por uns, objetos restritivos e indesejáveis para outros, nossos duplos que não podemos perder de vista. Eles têm sentido e vida própria”. Foi essa preciosa pista que abriu a narrativa fílmica do “Voo da Beleza”. Naquele contexto, mesmo a Aids podia ser pensada como *plug-in*, na medida em que, numa situação extrema, infectar-se com o vírus podia ser visto como meio de conseguir “os papéis” e ficar na França, já que este país dá abrigo, com um visto provisório de um ano e renovável, para o tratamento de algumas doenças infecciosas.

Coletamos o material em 22 dias. Os contatos haviam sido feitos previamente, por telefone ou e-mail. Olhando para esse processo retrospectivamente, considero que, se por um lado, a grande familiaridade que eu nutria com algumas de minhas interlocutoras durante a realização da etnografia me possibilitaria agora um acesso quase irrestrito às suas experiências, por outro, o fato de aterrissar em Paris para a realização de um documentário com uma equipe que elas desconheciam, colocaria sérios riscos. Nos anos que antecederam a coleta das imagens, em 2005, 2007, 2009, eu havia lido para elas trechos dos roteiros sexuais de suas vidas narrados na tese. Havia utilizado, como é de praxe, nomes fictícios e a recepção desse material foi muito boa. Mas agora tratava-se de imagens que seriam amplamente divulgadas e

eu contava com a desvantagem de não poder inclui-las no processo de montagem final desse material, uma vez que, depois de coletada as imagens, eu retornaria para o Brasil para realizá-la. Voltamos com aproximadamente 30 horas de entrevistas. Cunhei os roteiros a partir dos “roteiros sexuais” que havia realizado para a etnografia. A familiaridade com suas experiências e a empatia que eu gozava entre o grupo, me possibilitava abordar questões já conhecidas, conduzindo os diálogos a partir dos seguintes eixos: experiência no Brasil e migração, violência doméstica e estigmatização sociais, modificações e performances corporais, militância política e engajamento na associação, trabalho sexual e perspectivas de retorno para o Brasil, dentre outros.

Finalizei a edição do filme em 2012 e parti novamente para Paris para realizar o lançamento. Mostrei o filme na *Maison du Brésil*, em Toulouse e Strasbourg. A recepção do filme, no geral, foi boa, mas, como toda recepção, contextual e sujeita às conjunturas políticas relativas ao conteúdo filmado. O momento era particularmente denso no que tange à imigração, à prostituição e à Aids. A onda ante-migratória, em determinados momentos mascarada de “bom-mocismo” contra o proxenetismo e o tráfico de seres humanos, aumentava. Se muitas trans saudaram o filme por ter mostrado uma visão positiva e engajada da experiência transgênero, narrando “a vida como ela é”, outras (poucas) o criticaram por ter abordado aspectos que julgavam “inapropriados”, como a cafetinagem entre àquelas que vivem do trabalho sexual e uma certa ênfase nesse último. As imagens entretanto, possibilitaram uma aproximação e uma apreciação de meu trabalho que jamais teria caso tivesse ficado apenas na etnografia escrita.

Essas apreciações estão no cerne do empreendimento da antropologia visual. Somente levando a sério a recepção e apropriação das imagens, o antropólogo pode efetivamente garantir a eficácia da dialogia e do trabalho colaborativo. A autoria é um risco, primeiramente para as pessoas concernidas e, em segundo lugar, para o etnógrafo que não faz parte diretamente da comunidade moral pesquisada. O empreendimento colaborativo, além de propor uma partilha em torno do poder que possui aquele que irá figurar, por meio de recursos técnicos, uma determinada imagem do grupo, também evita os riscos de ver seu trabalho abjurado. As “boas intenções” de uma autoria não mediada nunca são suficientes para a pretensão de um trabalho que se pretende simétrico, respeitoso e engajado. Ao mesmo tempo, levando-se em conta o agenciamento e a indeterminação da imagem filmica, é preciso

muito investimento e muita habilidade para o estabelecimento do consenso ou de um uníssono em relação ao que foi feito. Nesse sentido, se Jean Rouch (1979) está certo ao dizer que “chega-se a uma obra-prima quando a inspiração do observador está em uníssono com a inspiração coletiva que ele observa”, o Voo da Beleza ainda está longe da perfeição de uma obra-prima.

A ideia de uma experiência de aprendizado é vital na produção de um filme etnográfico. A empreitada de comunicar um entendimento sobre a vida “alheia”, especialmente quando se trata de dimensões que envolvem a sexualidade e o gênero, supõe um árduo trabalho e o empenho em compreender que a figuração de uma realidade específica não se reduz ao mero conhecimento técnico. Paul Henley (2009:103), referindo-se a essa compreensão do processo filmico, destaca que “o papel potencialmente mais recompensador para o filme na antropologia é de um instrumento para comunicar um entendimento da experiência incorporada de modos diversos de vida experimentada. Fazer um filme que comunica tal entendimento a uma audiência de vivência cultural diferente daquela dos sujeitos requer altos níveis de habilidades, tanto técnicas, quanto estéticas, de autoria na filmagem. Isso não pode ser feito simplesmente apontando-se a câmera na direção certa e ligando-a, como se ela não fosse mais do que um espelho refletindo a natureza”. Para o referido autor (Ibid: 103), a questão que se coloca em relação à autoria não recai sobre até onde pode ir a manipulação de autoria do material filmado e o que é aceitável na realização de filmes etnográficos, mas sim “que grau e que tipo de manipulação do material filmado são compatíveis com os objetivos intelectuais gerais e o posicionamento ético da antropologia contemporânea”.

Durante a realização de meu pós-doutorado na França, em 2013, tive a oportunidade de me deslocar para a Inglaterra e realizar o módulo intensivo do curso *Filmmaking for Fieldwork*, na universidade de Manchester. Esse curso, idealizado e ministrado pela equipe de Paul Henley, abriu várias vias de reflexão sobre a estética do filme e seus desdobramentos éticos e metodológicos. Discutindo com alguns colegas sobre minhas inquietações “autorais” em relação a produção de O Voo da Beleza, tive a ideia de reconfigurar a edição do filme a partir do aprofundamento dos pressupostos do “cinema observacional”, retomando o campo com as travestis e transexuais que participaram do filme. Coletei um novo material a partir de uma experiência compartilhada de recepção e apropriação do filme e de alguns *rushes* do primeiro material coletado. A proposta agora era pensar uma nova experiência

filmica, numa espécie de arena dialógica onde os efeitos de liberdade e de miséria apresentados em o Voo da Beleza pudessem ser circunscritos a partir dos discursos de acompanhamento dessas imagens.

A orientação do Centro Granada mescla a epistemologia relativa ao cinema observacional de Paul Henley e David MacDougall e a provocação jocosa ao Cinema *Verité* de Jean Rouch. Guiada pela busca de um equilíbrio entre o “regime das palavras” e o “regime das imagens”, tal orientação aposta na possibilidade de que o antropólogo venha a apreender, simétrica e horizontalmente, a visão de mundo de seus interlocutores por meio de um trabalho de câmera suave, paciente e examinador. Nessa experiência, tanto a cronologia dos eventos, quanto intensidade e qualidade das relações entre antropólogos e interlocutores, pautadas pela experiência do vivido, devem compor a narrativa editorial. Henley chama algumas de suas regras práticas em relação ao processo de filmagem e de edição de “os 10 mandamentos do cinema observacional”. Essas regras, que enumerarei a seguir, foram fundamentais para esse novo momento de minha experiência filmica de campo.

As regras referentes ao processo processo de filmagem dizem respeito a: 1. Ausência de roteiro pré-definido, mas planejamento mínimo; 2. Ausência de direção, essa deve ser em colaboração com os protagonistas para que se possa identificar situação boas a serem filmadas; 3. Ausência de uso de tripé, a não ser planos gerais, ou panoramas, planos inclinados, etc; 4. Ausência de entrevistas, testemunhos são preferencialmente gravados enquanto a pessoas está envolvida em alguma atividade, ou no seu próprio ambiente, conversas com o câmera, conversas entre os protagonistas são preferíveis do que entrevistas formais; 5. Um estilo de filmagem que não chame atenção para sua própria estética, *beautiful shots*, mas que respeite regras básicas de bom enquadramento, movimentos de câmera estável e suave. No que tange às regras relativas à edição, seus “mandamentos” prosseguem assim: 6. Ausência de narração do tipo analítica, sala de aula. Mas se há necessidade de fornecer informação contextual, a voz deve ser do próprio cineasta, informal e em dialogo com o filme; 7. Uso de música deve ser diegético, ou seja, deve emergir de situações filmadas; 8. Ausência de efeitos especiais; 9. Edição que respeite a cronologia dos eventos e mantenha, o mais possível, a estrutura das cenas; 10. As regras acima não devem ser quebradas, a não ser quando necessário ou apropriado.

As experiências subsequentes ao Voo da Beleza, pensadas a partir de uma antropologia da recepção e dos ensinamentos do “cinema observacional”,

intensificaram as relações entre o pesquisador e as interlocutoras. Possibilitaram circunscrever tensões próprias àquela experiência e permitiram um tipo de reflexividade compartilhada que reverberou na nova montagem do trabalho, viabilizando o diálogo em torno das escolhas, decisões e consequências da figuração que seria mostrada para um público mais amplo. Pela via da estética, o contra-dom visual trouxe também para a cena da pesquisa a dimensão coletiva e relacional do trabalho de campo, oferecendo um produto final no qual as protagonistas podiam se reconhecer enquanto parte constitutiva dos resultados apresentados. Além disso, os debates em torno do que seria viável ou não apresentar implicou na tematização dos sentimentos como base da relação de respeito estabelecida.

### **À guisa de conclusão: A estética como guia no fazer das disciplinas retórico-humanistas**

Na pesquisa em ciências sociais, a reflexividade deve ser tomada como âncora do trabalho antropológico de campo e como marcador conceitual para pensar a ideia de autoria ou de autorias, no plural. A reflexividade implica em compreender os fenômenos não como “reflexo do real”, mas como uma construção do espírito que levanta problemas. Isso implica “vigilância crítica” em relação aos lugares de enunciação da pesquisador. Como esses lugares afetam a produção do conhecimento antropológico? Como eles devem ser pensados no momento da produção fílmica? A discussão sobre a autoria inclui necessariamente uma reflexão sobre a autoridade etnográfica e como essa última se constrói no tríplice movimento que envolve empatia, distanciamento e controle das transferências, pensado a partir das demandas ou solicitações de nossos/nossas interlocutores/as. Mesmo reconhecendo que o trabalho de campo é uma atividade coletiva, deve-se reconhecer também sua assimetria fundamental, aquilo que poderíamos denominar, com Geertz, de “ironia antropológica”, entendida aqui como experiência assimétrica e passível de envolver relações de poder. Nesse sentido, o interesse do pesquisador deve voltar-se, em um primeiro momento, para a maneira como se estabelece o contrato e as negociações de interesses – nem sempre convergentes – entre pesquisadores e colaboradores. E, em seguida, para os “lugares silenciados” no processo que envolve as estratégias de campo e os lugares de enunciação do pesquisador. Como contornar a denegação da

subjetividade muitas vezes implícita nesses lugares de enunciação do pesquisador, onde, as fragilidades, ambivalências, ambiguidades das relações e a clivagem de interesse mantêm-se usualmente separadas, disfarçadas ou negadas no universo dos resultados?

A preocupação fundamental com a reflexividade é o que permite ao pesquisador gestar um tipo de escuta e de olhar atentos às demandas ou solicitações de seus colaboradores. Essas solicitações emergem no contato direto e de longa duração e interpelam o pesquisador, descentrando o “esquema referencial operativo” ou as disposições não questionadas do “capital simbólico” que o pesquisador/a carrega consigo quando vai ao campo. Como nos lembra a Barros (2013), “os projetos de pesquisa são desenhados distantes do campo, respondendo a interesses e dinâmicas da academia e/ou do tipo de debate suscitados pelas experiências e contextos socioculturais dos pesquisadores”. Nessa perspectiva levantada pela autora, qual o sentido em operar o que ela denomina, com Clifford, de uma “etnografia da etnografia” ou ainda de “objetivação do sujeito da objetivação”, com Bourdieu? Como tal reflexão afeta ou põe em jogo a definição da autoria? Sem essa “vigilância crítica” não há, diz a autora, como “olhar a si mesmo durante todo o processo da pesquisa”, “flexionar-se” ou retornar constantemente “à problematização sobre a autotransformação durante suas próprias ações”.

A objetivação do sujeito da objetivação demanda uma interpelação ao próprio saber antropológico e a maneira como ele concebe a alteridade. Em que sentido a estética poderia contribuir nessa interpelação? Mesmo que não tenha tempo para discutir tais questões, lembro a reflexão de Johannes Fabian(2013) acerca do “alocronismo fundacional da antropologia”<sup>3</sup>, ou seja, a tendência irrefletida de

---

<sup>3</sup> Em “O Tempo e o Outro: como a antropologia estabelece seu objeto”, Fabian (Ibid) Realiza uma meta-análise do projeto antropológico em geral e uma desconstrução de suas formações temporais realizadas. O autor parte de três noções dependentes entre si: a ideia de uma orientação alocrônica e fundacional na antropologia tem como correlato a ideia da negação da coetaneidade às sociedades estudadas pelos antropólogos e essa, por sua vez, sugere um uso esquizogênico do Tempo. Tudo se passa como se o Outro, nos trabalhos antropológicos, deixasse de ser contemporâneo de nós mesmos. Esse é o sentido da negação da coetaneidade, uma operação epistemológica e política que implica em uma localização hierarquicamente distanciada do Outro que suprime a simultaneidade e a contemporaneidade do encontro etnográfico. Nisso consiste o alocronismo fundacional da antropologia, localizado por Fabian não apenas no evolucionismo mas em todos os discursos objetificantes de uma antropologia cientificista. O funcionalismo, o culturalismo e o estruturalismo também não resolveram, segundo Fabian (Ibid:57), a questão do tempo universal: “eles a ignoraram, na melhor das hipóteses, e negaram sua importância, na pior delas”. Afinal de contas, dirá Fabian (Ibid:70) “É preciso imaginação e coragem para conceber o que aconteceria ao Ocidente (e à antropologia) se sua fortaleza temporal fosse subitamente invadida pelo Tempo de seu Outro”.



algumas tradições antropológicas em construir e instrumentalizar objetos antropológicos como incorporações de tempos passados. Tal perspectiva marcou profundamente o conhecimento antropológico, não apenas no que tange à história, mas também no que se refere à intersubjetividade fundante do processo de pesquisa e as relações de poder implicadas nesse último. Esse “rebaixamento diacrônico do Outro”, essa negação da coetaneidade coloca antropólogos e seus leitores em uma estrutura de tempo privilegiada, ao passo que desterram o Outro para um estágio de desenvolvimento inferior.

As reverberações de uma perspectiva alocrônica do saber antropológico tem como consequência uma verticalização do conhecimento antropológico. O trabalho de campo deve caminhar para uma compreensão do tempo de “seu” outro como “comunhão cotemporal” de experiências, de inclusão do Outro no Tempo antropológico, contornando assim a discrepância entre a esfera intersubjetiva do trabalho de campo e o rebaixamento diacrônico do Outro. A utilização de uma abordagem compartilhada no processo de filmagem não poderia ser pensada como uma forma de resposta à essa epistemologia da relegação temporal e da participação efetiva no processo de produção do conhecimento, mediado agora pela estética? Ou, dito de outra maneira, como uma resposta a essa ausência crítica da antropologia, onde a intersubjetividade passa a ser pensada por meio da mediação fílmica colaborativa e horizontal, recuperando assim a estética como guia no fazer das disciplinas retórico-humanistas? Finalmente a estética estaria assumindo o lugar que lhe é conferido na inteligibilidade das construções sociais de conhecimento, retomando faculdades até então relegadas a segundo plano, como a sensibilidade, os sentimentos e a criatividade?

A suposição da estética como aquela que vai refletir ou orientar a reflexão no fazer das disciplinas retórico-humanistas é uma das problemáticas mais pertinentes levantadas hoje no cenário das ideias. Ao que tudo indica, é pela reflexão estética que as ciências sociais encontram alternativas para pensar para além de algumas das dicotomias que marcam sua trajetória: explicação nomotética e interpretação idiográfica, objetivismo e subjetivismo, explicações causais e explicações racionais, qualitativo e quantitativo, ... Especialmente hoje, quando lembramos das críticas de **Gadamer (1997)** em relação ao metodologismo da ciência e a pretensão desta última

em ser a única verdade válida, hierarquicamente superior a verdade que existe no mito, na arte, na religião e/ou na imagem, superar esses binarismos tem se colocado como uma urgência nas ciências sociais. Se, como já foi destacado, a estética já foi chamada de “a prima pobre da lógica”, ligada às “faculdades inferiores” como a sensibilidade, a memória, a imaginação e os sentimentos, penso que seu lugar não mais pode ser denegado por aqueles que pretendem refletir sobre teoria social para além do viés das “claras e distintas” ideias cartesianas.

Se **Geertz (2003 :46)** está correto ao dizer que, “a vocação para aplicar o ‘método científico’ à investigação dos assuntos humanos é uma vocação para confrontar diretamente o divórcio entre a razão e o sentimento”, pode-se dizer que esse último é central para a construção da autoria. Descortinar o lugar que a partilha de sentimentos desempenha no trabalho de campo mediado pela utilização da câmera é particularmente interessante para pensar as noções de reflexividade da subjetividade e de autoria na narrativa antropológica, onde normalmente os sentimentos são considerados como prejudiciais e as “representações explícitas da presença do autor tendem, como outros embaraços, a ficar relegadas aos prefácios, notas ou apêndices”, como destaca o referido autor em sua reflexão sobre o “dilema da assinatura”. A ideia de um substrato coletivo para as emoções ajuda a situar a dimensão afetiva das trocas comuns, bem como a elucidar o processo segundo o qual a construção da identidade do pesquisador é dialogicamente mediada. Ela viabiliza a possibilidade de um “eu etnográfico” (Clifford) que reconhece, no afeto e, eu diria, na ironia, o status modelado e contingente de todas as descrições culturais e de todos aqueles/as que descrevem culturas.

Para a segunda montagem de *O Voo da Beleza* parti de uma prerrogativa rouchiana para a utilização da câmera no trabalho de campo. “Nada de uma ideia na cabeça e uma câmera na mão”, mas de imagens produzidas depois de um longo período de reflexão, aprendizagem e conhecimento mútuo. A passagem, corriqueira para todo pesquisador/a de campo, que implica no trabalho das entrevistas em casa ou utilizando uma câmera é, poderíamos dizer com Michel de Certeau, o começo do processo de “*fazer sucata*” dos conceitos para trilhar com eles o concreto. Entretanto, esse processo não pode passar sem uma tematização dos afetos ou sentimentos que tiveram lugar na experiência vivida junto àqueles e àquelas com quem interagimos de forma intensa, densa e prolongada. Se, no caso de minhas interlocutoras, a escrita da tese implicava em uma distância e em falta de interesse, o processo de filmagem,

pensado no âmbito de uma antropologia compartilhada – o “nosso filme”, como elas costumavam falar -, reverberou em “discursos de acompanhamento das imagens” onde a representação que o grupo queria de si passou a figurar como a tônica central. Essa representação dialogava diretamente com as reivindicações de uma representação da travestilidade (e não do travestismo) como questão de política sexual: uma experiência fundamentalmente marcada pela identidade de gênero, dissociada da prostituição como destino e da delinquência como condição natural.

Acreditando, penso que acertadamente, na ideia de que o uso da câmera, além de estabelecer um contato face a face mais estreito e confidencial, se apresenta como um poderoso e indispensável exercício para aprender a olhar, investi na reflexividade da subjetividade, na atenção aos afetos como instância privilegiada para desvendar identificações e conflitos, bem como na dialogia como recurso na construção da autoria. Depois de determinado período pesquisando, quando o processo de interconhecimento já estava estabelecido – graças a minha postura de se deixar “afetar” pelo outro, compartilhar dificuldades técnicas nas filmagens e narrar abertamente minha experiência como homem gay vivendo em Paris -, pude desfrutar de uma experiência mais simétrica com minhas interlocutoras. A empatia aumentou, os conflitos em torno de algumas passagens da primeira montagem de O Voo da Beleza foram discutidos e uma nova versão foi pensada.

Isso não aconteceu sem conflitos de interpretações e aprendizados mútuos. O modo dialógico não operou como idealização de solidariedade, mas como catalizador de uma experiência simétrica e empática. Isso tampouco significa dizer que a autoria desapareceu, mas foi informada pela intersubjetividade fundamental daquele encontro etnográfico. Não passamos a fazer parte da mesma comunidade moral por causa do filme, mas afinamos, pela via da empatia, nossas leituras e posições em relação ao mundo. O modo dialógico funcionou simultaneamente como reconhecimento da diferença e como tática de transição adequada a um momento histórico particular na experiência política das pessoas transgênero. Para algumas das protagonistas do filme, o Voo abriu portas para outros trabalhos, passou a figurar no currículo artístico de algumas delas e engendrou, especialmente para uma das interlocutoras privilegiadas na pesquisa, o desejo de produção de seu próprio filme. Para outras, especialmente em função das lutas ligadas à política sexual, o filme foi saudado como trazendo questões interessantes, mas, “infelizmente”, ainda associava a imagem das pessoas transgênero à prostituição...

No início desse texto, tomando como referência a ideia Geertz (2001) sobre o trabalho de campo como uma “experiência completa”, indaguei sobre a possibilidade de tal experiência ter mais chances de atingir sua maturidade quando mediada pela experiência estética do processo filmico. Sem pretender criar novas regras para a produção do conhecimento antropológico, acredito, como Geertz, que, além de ser uma experiência completa, o trabalho de campo é portador de ensinamentos e a mediação da câmera tem o potencial de indicar a dimensão coletiva e participativa da construção do conhecimento. A experiência que sucedeu o Voo da Beleza constituiu, para mim, um caso exemplar de troca cultural intensa. Aprendi com os erros, regozijei-me com os acertos. A passagem pelo cinema observacional aplacou a euforia da figuração apressada, empenhada, em algumas (poucas) passagens, em relatar, em um estilo jornalístico, uma historia envolvente. Apesar de já existir, na primeira versão de O Voo da Beleza, a semente de um empreendimento colaborativo e circunscrito, ética e intelectualmente, pelas visões e experiências das pessoas concernidas, a restituição das imagens e processo interativo a que deu lugar foi fundamental para redimensionar minha experiência neófito com a autoria.

A retomada subsequente do filme em um processo interativo de recepção e apropriação me ensinou o seguinte: para que exista uma conjunção de razões epistemológicas, estéticas e éticas na realização de um filme etnográfico, a autoria deve partir do modo dialógico, sem que isso implique em abrir mão da “assinatura”. Ela deve ser, como destacou Henley, discreta, contida e comprometida com a produção de uma imagética relativamente aberta e realista, em que haja um uso relativamente restrito de recursos cinematográficos autoconscientes. A nova versão do filme, realizada agora individualmente, sem uma equipe de documentaristas, não conta com aparatos invasivos como música extradiegética, montagens virtuosas, telas múltiplas partidas, câmera lenta ou rupturas radicais de progressões temporais normais. Mesmo que seja possível utilizar tais recursos com moderação ou em certas situações diferenciadas, a opção por uma prosa de estilo simples, realista e compartilhado é mais equânime em relação ao leitor-espectador, e não obstrui sua habilidade de atingir uma avaliação independente. Quando se fala em autoria, deve-se ter o cuidado, como adverte Henley (Ibid:123), em não reduzir “os sujeitos do filme e o mundo que habitam a meros hóspedes da virtuosidade cinematográfica de seu realizador”.

O esforço em operar no registro de “colaborações comprometidas” e

“entendimentos de imaginários em suas consequências” nos ensina que a história de nossos sujeitos é mais importante do que a do realizador do filme. O vídeo cria uma rede de comunicação onde cineasta e sujeitos se criam e se recriam numa relação de autonomia. A autoria é fruto desse processo e não prescinde do respeito ao mundo que tomamos a liberdade de representar.

### **Bibliografia**

**BARTHES**, Roland. Saindo do Cinema, in Bellou, R., Kuntzel, T. e Metz, C. (orgs.) *Psicanálise e Cinema*, São Paulo, Global, 1980, p.122.

**BOURDIEU**, Pierre. *Economia das trocas linguísticas: o que falar quer dizer*. São Paulo: Edusp, 1996.  
\_\_\_\_\_. *Coisas ditas*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

**BARROS**, Denise. Reflexões sobre as interações (e demandas) que se organizam à margem do fazer acadêmico no trabalho de campo. Comunicação apresentada na 29ª Reunião Brasileira de Antropologia. Natal, 2014, mimeo.

**CLIFFORD**, James. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1998.

**GEERTZ**, Clifford. *Nova luz sobre a antropologia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

\_\_\_\_\_. *O Saber Local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1997.

\_\_\_\_\_. *Ici et Là-bas: L'anthropologue comme auteur*. Paris: Métailié, 1996.

**FABIAN**, Johannes. *O Tempo e o Outro: como a antropologia estabelece seu objeto*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

**HENLEY**, Paul. *The adventure of the real: Jean Rouch and the craft of ethnographic film*. Chicago: The University of Chicago Press, 2009.

\_\_\_\_\_. Da negação: Autoria e realização do filme etnográfico. In: BARBOSA, Andréa et al (orgs). *Imagem-Conhecimento: Antropologia, cinema e outros diálogos*. São Paulo: Papirus, 2009, pp. 101 a 126.

**JAUSS**, H. R. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, 1990.

**LATOUR**, B. *Reassembling the social: an introduction to actor-network-theory*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

**MACDOUGALL**, David. *Transcultural cinema*. Princeton: Princeton University Press, 1998.

\_\_\_\_\_. Significado e Ser. In: **BARBOSA**, Andréa et al (orgs). *Imagem-Conhecimento: Antropologia, cinema e outros diálogos*. São Paulo: Papirus, 2009.

**MARCUS**, George. A Estética contemporânea do trabalho de campo na arte e na antropologia: experiências em colaboração e intervenção. In: **BARBOSA**, Andréa et al (orgs). *Imagem-Conhecimento: Antropologia, cinema e outros diálogos*. São Paulo: Papirus, 2009.

**PRATT**, Mary Louise. Fieldwork in Common Places. In: **CLIFFORD**, James e **MARCUS**, George. *Writing Culture: the poetics and politics of ethnography*. London: University of California Press, 1986.

**PEIRANO**, M. *O Paradoxo dos Documentos de Identidade: relato de uma experiência nos Estados Unidos*. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 15, n. 32, p. 53-80, 2009.

**ROUCH**, Jean. Introduction à la caméra et les hommes. In DE France, Claudine. *Pour une anthropologie visuelle*. Paris: EHESS/Mouton, 1979.

**SAYAD**, Abdelmalek. *A Imigração Ou os Paradoxos da Alteridade*. São Paulo: USP, 1998.

**TURNER**, Victor e **BRUNER**, Edward. *The Anthropology of Experience*. Chicago: Illinois Press, 1986

\_\_\_\_\_. *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications, 1987.

**VALE**, Alexandre Fleming Câmara. Imaginário Masculino e Cinema Pornô. In: **BARREIRA C.**, *Percursos*, Fortaleza, EUFC, 1996.

\_\_\_\_\_. *No escurinho do cinema: cenas de um público implícito*. São Paulo/Fortaleza, Annablume/SECULT, 2000.

\_\_\_\_\_. Verbete “Anthropologie”. In: **TIN**, Louis-Georges. (dir.). *Dictionnaire de l’homophobie*, Paris: P. U. F., 2003.

\_\_\_\_\_. *O Voo da Beleza : experiência trans e migração*. Fortaleza : RDS Editora, 2013.

**Cinema Caradura** (<http://www.youtube.com/watch?v=7FFn8ii6b0M>)

**O Voo da Beleza** (<http://www.youtube.com/watch?v=ZgVNsRPhfPo>)

