

POR UMA ESTÉTICA DA RESTITUIÇÃO: notas sobre o uso do vídeo na pesquisa antropológica

Alexandre Fleming Câmara Vale¹

Resumo: Neste artigo visio refletir acerca de algumas das consequências heurísticas, éticas e políticas da implicação epistemológica do vídeo no trabalho antropológico de campo. Partindo de três experiências pessoais de pesquisa em antropologia visual, indago pela maneira como, no âmbito de uma antropologia da restituição, somos constantemente interpelados em relação a questão da intersubjetividade, da autoria e dos afetos no processo de realização documental.

Palavras-chave: Antropologia da restituição; estética; filme etnográfico; autoria.

Abstract: This paper intend to unveil some of the heuristic, ethical and political consequences of the epistemological implications on the use of video for anthropological fieldwork. Taking as a point of depart three personal experiences in visual anthropology, it seeks to reflect on the ways fieldworkers, dealing with anthropology of restitution, are constantly demanded to question themselves about intersubjectivity, authorship and affects during filmmaking process.

Keywords: Anthropology or restitution; aesthetics; ethnographic film; authorship.

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

¹ Professor no Departamento de Ciências Sociais e no Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal do Ceará. Doutor em Sociologia pela Universidade Federal do Ceará. E-mail: acvale@ufc.br.

revitalização na maneira tradicional de vivenciar a experiência do trabalho de pesquisa, especialmente quando analisados à luz da problemática da restituição em antropologia. 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” (CLIFFORD, 1998) em sistemas relacionais de cultura e linguagem que podem ser chamados de etnográficos, parto aqui de três de minhas experiências de pesquisas (desenvolvidas, respectivamente, no mestrado, no doutorado e no pós-doutorado) que transformaram-se em documentários, também realizados por mim.

A partir dessas experiências, busco refletir sobre algumas das consequências heurísticas, éticas e políticas da implicação epistemológica do vídeo no trabalho antropológico de campo, indagando pela maneira como, no âmbito de uma antropologia da restituição², somos interpelados em relação à 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, pensado em termos da restituição antropológica? Poder-se-ia, ainda, pensar que nas discussões em torno do lugar situado (política de posição) daquele que

² A pesquisa colaborativa e a restituição de dados etnográficos constituem dois processos que emergiram em resposta às exigências éticas e políticas do processo de pesquisa, na esteira dos debates teóricos sobre a crise da representação em antropologia (CLIFFORD e MARCUS, 1986). O método colaborativo tornou-se uma condição incontornável da antropologia acadêmica e aplicada. Ele tem contribuído de forma decisiva para a multiplicação de projetos de restituição de dados etnográficos, auxiliado pelo acesso crescente às tecnologias da informação e da comunicação. Esse processo, essencialmente dialógico e participativo, que envolve estratégias discursivas de identificação de problemáticas de pesquisas e a devolução de achados etnográficos (vistos como “objetos de saber”) na forma de textos, imagens, sons ou vídeos numéricos, constituem o interesse central de uma antropologia da restituição (DE LARGY HEALY, 2011). Na França, o trabalho de Françoise Zonaben (1994), *De l'objet de la restitution en anthropologie* é considerado como um dos textos fundadores dessa discussão, seguido pelo trabalho de Bertrand Bergier (2000), *Repères pour une restitution des résultats de la recherche en sciences sociales. Intérêts et limites*. No Brasil, o empenho na construção de uma antropologia colaborativa e da restituição tem sido uma marca nos trabalhos vinculados à antropologia visual.

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 compartilhados de fabricação das imagens?

As pesquisas acima mencionadas envolveram atividades ligadas à marginalização e à estigmatização sociais, em “contextos de sexualidade” (MALINOWSKI, 1980) dissidentes, e tiveram como personagens principais travestis, transexuais e transgêneros, *algumas delas* vivendo da prestação de serviços sexuais. A primeira, publicada com o título “No escurinho do cinema: cenas de um público implícito” (VALE, 2000) tratava da realidade cotidiana de pessoas trans em um cinema para a exibição de filmes pornográficos no centro da cidade de Fortaleza. Essa pesquisa deu lugar ao documentário “Cinema Caradura” (VALE, 2009)³, realizado alguns anos depois. A produção desse documentário constituiu um primeiro esforço nesse trânsito entre o regime das palavras e o regime das imagens. Essa passagem reforçou em mim a compreensão do status modelado e contingente de todas as descrições culturais e de todos aqueles que descrevem culturas; ela também permitiu-me iniciar o processo de reconfiguração da centralidade da escrita em relação às imagens, tornando possível a compreensão de que, para além de um mero “trânsito” ou comparação entre regimes semióticos distintos⁴, o “milagre da câmera” pode nos levar para “outro mundo”.

A segunda pesquisa, “O Voo da beleza: experiência trans e migração” (VALE, 2013), abordou a experiência migratória de pessoas transgênero brasileiras para a Europa. Ela foi fruto de um trabalho de campo de longa

³ Acessível em: <http://www.youtube.com/watch?v=7FFn8ii6b0M>.

⁴ Referindo-se a uma “problemática comparabilidade entre discurso textual e discurso imagético”, Gonçalves (2008, p. 124-127) sugere que as imagens, mesmo que não possam ser vistas como opostas às palavras, devem ser pensadas em sua produtividade e agenciamento próprios. Nesse sentido, a escrita não pode simplesmente “transitar” para a imagem, restringindo-se a expor algo já conhecido e tomando como base os processos literários. O agenciamento imagético é, antes, da ordem da exploração e da descoberta, encadeia procedimentos do sonho e do devaneio. As ideias de exposição e da exploração, pensadas em termos de “rituais metodológicos” específicos na construção de um filme, apresentam-se como chaves de “leitura” privilegiadas para refletir acerca das imbricadas relações entre imagem e escrita (GONÇALVES, 2008, p. 124-127).

duração (primeiro trabalho de campo realizado no período de 2000 a 2003, com visitas em 2005, 2007, 2009 e a coleta das imagens em 2010) realizado em três lugares específicos: na sede da associação Prevenção, Ação, Saúde e Trabalho para as Transgêneros (PASTT)⁵, em um prédio residencial localizado em um subúrbio parisiense habitado exclusivamente por pessoas trans e no *Bois de Boulogne*, uma tradicional zona de prostituição da capital francesa, utilizada como local de trabalho por *algumas* das pessoas entrevistadas. Essa pesquisa deu lugar ao documentário de mesmo nome, “O Voo da Beleza”⁶, expressão nativa ou *êmica* utilizada pelas trans para expressar, paradoxalmente, o momento em que são deportadas da Europa por serem imigrantes ilegais.

Em ambas as pesquisas, a utilização da câmera ocorreu muito tempo depois de finalizado o trabalho de campo, em momentos pontuais. A experiência de realização de *O Voo da Beleza*, entretanto, ganhou novos contornos quando regressei para a França no início de 2013, com o intuito de realizar um pós-doutorado. Ela deu lugar a uma intensa experimentação imagética. Isso significou reconfigurar o processo fílmico (uma nova edição e novos achados), seguindo algumas indicações da antropologia da restituição e dos ensinamentos adquiridos nas aulas práticas e teóricas do Centro Granada de Antropologia Visual⁷. Retomei então o trabalho de campo com as trans que haviam participado do filme, agora com a uma Canon XA20 em

⁵ O PASTT é uma associação franco-brasileira fundada e dirigida por Camille Cabral, transexual e médica paraibana que reside em Paris desde a década de 80. O PASTT possui um micro-ônibus para realização das “noitadas de prevenção”.

⁶ Acessível em: <http://www.youtube.com/watch?v=ZgVNsRPhfPo>.

⁷ 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*, realizado pelo Centro Granada e Antropologia Visual, da 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. 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.

mãos. Coletei um novo material a partir de uma experiência compartilhada de recepção e apropriação de *O Voo da Beleza*, em sessões de visionamento individual e coletivo do filme e de alguns *rushes* do material que estava coletando para um novo documentário, *Dom e Beleza*, ainda em andamento.

Se, nas experiências preliminares com as imagens, o “milagre da câmera”, ainda encontrava-se marcado pelo encantamento apressado em relação à potência, sutileza, e originalidade das imagens em comparação com as palavras, em *Dom e Beleza*, a compreensão dessa especificidade da imagem passou a operar de forma mais consistente. Lembro aqui algumas palavras de Francis Flaherty, parceira e colaboradora de Robert Flaherty que, em uma prosa poética e profunda, oferece indicações para pensar o sentido dessa relação entre as palavras e as imagens. Falando sobre os filmes realizados por ela e seu marido, ela dizia:

...era todo um processo puramente visual que não tinha nada a ver com palavras, estava além de qualquer palavra. O olhar é rápido e as palavras são lentas. O olhar é imediato e as palavras são mediadas. Olhar é completo e as palavras são divididas. Essas duas coisas, palavra e olhar, têm ritmos diferentes e pertencem a mundos diferentes. E o milagre da câmera é que ela pode nos levar para fora do mundo verbal, para outro mundo. Fora do mundo dos ‘muitos sentidos’, para o mundo de um único sentido. Fora de um mundo no qual nos complicamos, embaralhamos e forçamos as palavras, para um mundo mais claro, calmo e completo, onde a alma faz sua morada e descansa. A poesia sabe melhor sobre isso, o que é essa barreira entre esses dois mundos que se busca superar e que não pode ser superada apenas por palavras (FLAHERTY, 1960, apud GONÇALVES, 2008, p. 37).

Descobri *a posteriori* o quão prejudicial a supervalorização da escrita havia sido para a realização dos filmes *Cinema Caradura* e *O Voo da Beleza*. Mas, como lembrou Claudine de France (1998, p. 315), “não se apagam em um dia dois mil anos de supremacia de uma economia da expressão fundamentada na unidade indissociável entre observação direta e escrita”⁸.

⁸ Claudine de France destaca dois “rituais metodológicos” que marcam a história do filme etnográfico. Um deles consiste em utilizar o filme como meio de exposição de resultados obtidos com a ajuda de recursos extracinetográficos, como a observação direta e dados

Em *Dom e Beleza*, no entanto, o uso da câmera esteve presente desde o início do trabalho de campo, de forma orgânica, interessada, lúdica e, por vezes, atrapalhada. A escolha de seu título, especialmente no que tange ao dom ou à dádiva, indica o empenho em pensar a produção imagética em antropologia como uma espécie de arena de dons e contra-dons audiovisuais, onde os efeitos de liberdade e de miséria do processo migratório e das experiências trans, apresentados em *o Voo da Beleza*, pudessem ser circunscritos a partir dos discursos de acompanhamento dessas imagens, devidamente restituídas e dialogicamente vivenciadas.

A ideia da restituição demarca assim uma distinção qualitativa em relação a termos como “difusão”, “propagação” ou “transmissão”, no que se refere à circulação do conhecimento no processo de pesquisa antropológica (SCHURMANS, CHARMILLOT e DAYER, 2014). Restituição sinaliza aqui para a revitalização da experiência colaborativa de pesquisa, própria do filme exploratório, sugerindo a renovação de um questionamento ético, epistemológico e prático no que tange ao conhecimento gerado pelo trabalho de campo e ao uso que dele é feito, tanto pelo/a antropólogo/a, quanto por seus/suas interlocutores/as. Ao contrário de uma perspectiva vertical e hierárquica do conhecimento, a ideia de restituição aposta na horizontalidade das relações, não no sentido de uma idealização do interlocutor/a “em vias de se tornar antropólogo/a”, mas no sentido do reconhecimento do valor de uma produção coletiva e compartilhada de saberes.

Nesses processos de restituição, a utilização das imagens não prescinde de uma reflexão crítica acerca do lugar que ocupa aquele que se

coletados na entrevista oral. Tal ritual dá lugar ao que denomina de “filme de exposição”, no qual o valor atribuído à pesquisa previa é superestimado. Mesmo reconhecendo que tais filmes possam ter méritos incontestáveis, seus inconvenientes são tributários da “longa e pujante hegemonia do binômio formado pela observação direta (imediate e não-instrumentalizada pela câmera) e pela escrita”. Sua economia de expressão baseia-se muito mais no reconhecimento e na exposição de algo já conhecido do que na descoberta *sui generis* ou desvelamento do real com a câmera. Essas últimas características seriam próprias do segundo tipo de ritual metodológico destacado pela autora, cujo resultado seria o “filme de exploração” (DE FRANCE, 1998, p. 305-310).

“apropriada” do material fílmico. MacDougall (1998) propõe uma visão diferenciada em relação aos realizadores que enxergam a produção audiovisual como uma maneira de “retirar algo” das pessoas concernidas no processo fílmico, 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 (TORRESAN, 2014).

Uma vez que as imagens não existem como mera ilustração de um roteiro previamente estabelecido e controlável, o etnógrafo visual aposta 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, 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 (Macdougall, 2009, p. 65).

Falar em autonomia do ser não significa romantizar as experiências de campo ou transformar a figuração antropológica em um panfleto. Ao pensar a textualização antropológica ou a representação fílmica, deve-se levar em conta que estamos lidando com textos e imagens especialmente negociadas em processos de restituição que implicam, segundo Marcus

(2009), em “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,

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 (GEERTZ, 2001, p. 43).

E descobrir isso, continua Geertz,

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 (GEERTZ, 2001, p. 43).

Nesse sentido, o trabalho de campo e o processo fílmico - pensados fundamentalmente como processo de aprendizagens recíprocas -, não existem como abstrações, não existem sem sujeitos concretos em situações sociais específicas, com os quais compartilhamos experiências, identificações e vivências. 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, implica também que 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 prescrições ou fórmulas 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 dele ou dela 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, nem desejada. Foi o que aconteceu, por exemplo, no momento da realização de Cinema Caradura, documentário pensado a partir da observação etnográfica vivenciada em uma sala de cinema 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 um 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, como se verá na descrição a seguir⁹, 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 surgiria alguns anos depois.

A socialidade daquele espaço se fazia “jogo social”¹⁰, 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.

⁹ Para escrever sobre as experiências de pesquisa envolvidas na presente reflexão, lancei mão de trechos já escritos, tanto em *No Escurinho do Cinema: cenas de um público implícito* (VALE, 2000), quanto em *O Voo da Beleza: experiência trans e migração* (VALE, 2013). Eles foram, em certa medida, re-inscritos em função da problemática proposta neste artigo.

¹⁰ 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, p. 21).

Naquela sala de exibição, a comunhão das imagens - dado o “efeito de realidade” que proporcionava a seus espectadores -, remetia à possibilidade de comungá-las interativamente, ou então acompanhar seus “efeitos” na plateia. No Jangada, o argumento de uma troca econômica “desinteressada”, instrumentalmente legítima, dissimulava o leque sem fim de possibilidades que os atores sociais esperavam encontrar ao entrar no cinema, e o intervalo temporal entre a compra do ingresso e o recebimento do produto veiculado pela tela incluía outras expectativas, ancoradas na “ambiguidade” que a entrada naquele cinema suscitava: um cinema socialmente classificado de “cinema de viados”, mas que só exibia filmes hetero-direcionados.

No claro-escuro do Jangada, a socialidade inter-ditada nos corpos se vivenciava na possibilidade de pôr em prática “técnicas corporais” tidas como indesejáveis do ponto de vista moral. O claro da tela, institucionalmente assegurado pela rede de produção de bens e serviços do mercado sexual, iluminava a difusa, espetacular e subterrânea comunhão das imagens na plateia. Tudo se passava como se dois espetáculos acontecessem simultaneamente: cenas de um público implícito fervilhavam diante da explicitude das cenas na tela. No “estar juntos” dos espectadores em questão, o mistério a ser decifrado estava inscrito na carne; na carne que triunfa no carnaval, transposição da ambígua cultura sexual brasileira, onde “entre quatro paredes tudo é possível”. Na plateia, “homos”, “heteros”, “bis” e “trans” numa grande “nebulosa de gêneros”, onde tudo, ou quase tudo podia acontecer.

No cinema, o sentimento da transgressão que revelava o prazer estava intrinsecamente relacionado à proibição e à exposição do obsceno (aquilo que está fora de cena), tanto na tela como na plateia, e operava como uma celebração do prazer que, preso nas carapuças da interdição, se libertava na forma da transgressão. Não por mero acaso que a entrada no cinema envolvia a adoção de um pseudônimo, um nome falso, como garantia de sigilo. Anonimato, proibição e transgressão constituíam os pilares da

socialidade que tinha lugar naquela sala de exibição, guiados pela iconografia daquilo que usualmente não se apresenta na vida cotidiana.

Associada aos gestos, aliava-se a atenção especial em relação à posição e à movimentação dos espectadores na sala de exibição. Na medida em que o fluxo narrativo do pornô intensificava seus “números”, a mobilidade no interior da sala aumentava. A percepção do espaço se voltava então para a busca do encontro, para a efetivação das demandas suscitadas a partir das imagens e do “estar juntos” no cinema. Nesse sentido, estar sentado nas primeiras filas, circulando nas laterais das cadeiras, ficar em pé no final da sala, estar no pátio ou no banheiro era subjetivamente decodificado em termos de práticas e possibilidades.

O cinema também era “palco” e “camarim” das travestis (na época elas se auto-definiam assim). A mudança de nome, usual entre os outros espectadores, agora não estava articulada apenas ao sigilo e ao anonimato, mas a uma mudança na aparência e no próprio corpo. Nessas espectadoras-atrizes, o cinema encontrava um espetáculo à parte. Parodiando a feminilidade ou reinventando o feminino, algumas travestis “faziam vida” (prostituição) e, em função da concorrência ou da falta de clientes, reclamavam quando tinha muita “bicha” na plateia. Na “hiper-realidade” de suas performances, algumas diziam-se mais mulheres do que as mulheres, melhores que as atrizes. Numa invocação simultaneamente icônica e irônica, apaixonadas por seduzir a partir dos signos que ritualizavam, elas transcodificavam os jogos do sexo num jogo total, gestual, sensual, segundo o qual, naquele espaço, tudo era maquiagem, teatro e sedução.

Ali elas encontraram um espaço, não só para a prostituição, mas também um espaço de sociabilidade onde, mesmo com a concorrência e conflitos inerentes à atividade que desenvolviam, podiam desfrutar, na legitimidade de uma “transgressão organizada” (BATAILLE, 1987), laços de amizade e solidariedade. Contrastivamente, em relação a uma plateia silenciosa e submetida ao anonimato, as travestis se distinguiam ao lançar mão não só da fala, mas do riso, da brincadeira, da jocosidade. Se, no

cinema, o sexo era o *mana*, e os signos do sexo, o capital simbólico em torno do qual giravam as codificações daquele espaço-território, as travestis, melhor do que ninguém, sabiam lançar mão de seu corpo para “transubstancializar” o sexo em signos, transformando, como elas diziam, o cinema em “teatro”, “camarim”, “terreiro”, “casa”, “rua”, “alpendre”.

Com as travestis, a sala realizava assim o paradoxo de socialidade e anonimato, fantasia e realidade. A sala virava alegoria da travesti, daquela que aparentemente se faz passar por outra, que joga com a dubiedade de papéis, interstício, mutação. É como alegoria — que se caracteriza justamente por ser uma forma figurada de um pensamento, uma coisa representando de fato outra, uma metáfora ou, ainda, um certo elemento da narrativa que se remete simbolicamente ao conjunto no qual está inserido —, a noção de plateia modificava-se, porque o tela (espectador) ali era também protagonista e fazia sua entrada em cena.

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 em um documentário e quais seriam os ganhos disso para uma 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*, cheguei a sondar dois ou três frequentadores usuais da sala para uma entrevista, 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 pelo mundo heteronormativo (BUTLER, 2004) 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, 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*¹¹.

Conforme já foi destacado, quando pensei na realização de um filme sobre a experiência no cinema, a pesquisa de campo já havia sido concluída. Eu me valia do trabalho escrito para selecionar os aspectos que considerava mais significativos daquela experiência. O filme era guiado pela palavra: partia dos achados de campo que eu e Simone Lima, que dirigiu o filme comigo, encontrávamos no texto. A dimensão diacrônica do trabalho, vinculada a uma pesquisa histórica em arquivos de jornais sobre os rituais do cinema, tomou a dianteira. A dimensão propriamente sincrônica da pesquisa, textualizada a partir de quase dois anos de “observação observadora”¹² dos rituais cotidianos e das práticas sexuais no interior da sala, não poderia ser filmada por duas razões muito simples: primeiramente pela legítima reivindicação de anonimato em torno daquela socialidade e,

¹¹ 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”. 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 colegas 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).

¹² Lembro que, na época em que foi realizada essa pesquisa, lancei mão desse conceito para demarcar minha opção metodológica pela não participação nas práticas sexuais que aconteciam no interior do cinema. O conceito de “observação observadora” proposto por Massimo Canevacci, segundo o qual a observação não mais seria “participante” da ação, mas meta-observação, dizia então, tem o mérito de acentuar a reflexividade do conhecimento sobre si mesmo, abrindo espaço para se pensar, as interdições que o pesquisador deve se colocar para viabilizar uma pesquisa. Chamando a atenção para um tipo de observação que “observa a si próprio como sujeito que observa o contexto”, Canevacci sugere que “para estabelecer os próprios fundamentos do método, o pesquisador realiza em si próprio um doloroso esforço de estranhamento: olhar *obliquamente* o superconhecido [...] com a mesma ingenuidade com que se observa um panorama exótico, com a mesma vontade de imersão nessa sedutora diferença. Mas também com a mesma seriedade com que se contempla uma obra de arte. Somente depois desta operação *dupla* — seja no sentido numérico como no de ambivalência (operação metodológica e também psicológico-comportamental) — será possível passar à fase mais criativa, a da interpretação, atravessando a opacidade da tela tornando-a transparente” (CANEVACCI, 1993, p. 31).

segundo, porque o cinema já havia fechado suas portas, dando lugar a um processo de reordenação da geografia social das salas de exibição na cidade de Fortaleza. No centro da cidade, a pornografia virou destino; as grandes salas que antes existiam, fecharam suas portas e “migraram” para os *shopping centers*. Esse processo foi o fio condutor de Cinema Caradura.

Como não era possível realizar o filme com os interlocutores com os quais eu havia convivido na sala, optamos por entrevistar cinéfilos da cidade que falavam, de maneira jocosa e confortável, de suas transgressões no “escurinho do cinema”. Eu lamentava deixar de fora do filme toda a riqueza etnográfica da socialidade do Cine Jangada, especialmente concretizada nas performances de pessoas trans, que frequentavam cotidianamente o cinema. Ainda consegui incluir algumas falas de Dediane Souza, uma militante trans que falava da experiência das travestis no cinema, destacando que este último, para elas, não era apenas um lugar de prostituição, mas um lugar “seguro” de convívio diurno, ou seja, uma convivência construída como forma de resposta à violência sofrida por elas.

Assim, 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 homodirecionadas. Cinema Caradura, como intitulamos o filme, estava longe de uma antropologia visual compartilhada. As imagens ainda não figuravam em minhas incursões antropológicas no sentido da construção de um tipo de imagem-conhecimento na qual a dimensão intersubjetiva da pesquisa e o jogo lúdico com a câmera atuassem 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 a partir das

experimentações imagéticas que tiveram lugar no momento da realização de O Voo da Beleza.

O Voo da Beleza: restituição e experiências compartilhadas

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 LGBTT, 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 cultural¹³.

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. A agenda política do movimento transgênero, tanto aqui, quanto na Europa, lançava louváveis

¹³ 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 reduzir 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.

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. Tal experiência interpelava, assim, não apenas a construção naturalizada da sexualidade, mas, pela via da crítica à noção de normatividade, questionava também os movimentos feminista e homossexual.

Para travestis e transgêneros, a “desconstrução” dos sexos não constitui apenas uma questão teórica, mas uma prática concreta. Elas ressignificam 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” (VALE, 2013), resultado de minha pesquisa no 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 o 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 ensejava o coroamento de uma vida vivida em fronteiras e ultrapassagens. Nesses deslocamentos, “descer em Paris” se apresentava 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. Hedonistas ou não, as reverberações do assim chamado “voo da beleza” são mais intensas do que podem parecer.

A experiência travesti e transgênero, vivenciada como reinvenção de si e como construção corporal e existencial dissidente em relação às normas de gênero, constitui um lugar privilegiado para a compreensão das experiências de contato ou contrastivas. Se o imigrante, originalmente, é *atopos* (SAYAD, 1998), sem lugar, desclassificado, inclassificável, então 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 textualizar¹⁴ o material coletado a partir da categoria de “experiência”, tal como foi pensada por Victor Turner (1987). 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

¹⁴ A textualização é pensada aqui como uma “pré-condição para a interpretação”. Trata-se, segundo Clifford, de “um processo pelo qual o comportamento, as tradições, as ações rituais etc., não escritas, vêm a ser ‘fixadas’ (como algo com um significado), ‘autonomizadas’ (separadas por uma específica intenção autoral), tornadas ‘relevantes’ (para um mundo contextual) e ‘abertas’ (para a interpretação por um público competente). O comportamento assim transformado se torna suscetível à ‘leitura’, um processo que não depende mais de interlocução de um sujeito presente” (CLIFFORD, 1998, p. 197).

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 como tudo o que, do vivido, mostra-se 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?

Durante o trabalho de campo, a exemplo daquele realizado na sala de cinema, a utilização da câmera foi restringida pela resistência que algumas tinham em ser filmadas. Apesar da pesquisa não se limitar à 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 presidente 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 várias 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”. Para a elaboração de um esboço de roteiro, parti de uma reflexão de Marisa Peirano (2009) sobre os “documentos de identidade”. Tais documentos consistem naquilo que Latour (2007 apud PEIRANO, 2009) 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 (LATOURE, 2007, apud PEIRANO, 2009, p. 53-80).

Os *Plug-ins* são “subjeticadores”, “personalizadores” ou “individualizadores” e fazem parte de cosmologias. São, como destacou Peirano (PEIRANO, 2009, p. 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, os documentos de identidade eram duplamente reivindicados. Primeiramente, pelo reconhecimento, por parte das trans, de seus nomes sociais e, em segundo lugar, como visto de permanência no território francês.

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 possibilitara-me um acesso quase irrestrito às suas experiências, por outro, o fato de aterrissar em Paris para a realização de um documentário com uma equipe de pessoas que elas desconheciam, poderia ter colocado sérios riscos à sua efetivação. Nos anos que

antecederam a coleta das imagens, em 2005, 2007, 2009, eu havia restituído para elas trechos dos “roteiros sexuais”¹⁵ de suas vidas, narrados na tese. Havia utilizado, como é de praxe, nomes fictícios, e a recepção desse material contribuía tanto para a análise das condições de produção dos dados etnográficos, quanto para a própria construção da problemática da pesquisa. Essas situações de restituição tinham (e têm) o sentido de instituir um jogo ético e intelectual imperativo na pesquisa colaborativa, abrindo espaço para o exercício ao direito de vigilância sobre as representações que são produzidas sobre elas no discurso científico. No horizonte de uma pesquisa participativa, não me interessava tê-las como meras “informantes”, mas como “parceiras epistêmicas” (DE LARGY HEALY, 2011) atuando diretamente na produção do *corpus* científico que diz respeito as suas experiências de vida.

Eu teria evitado alguns problemas se tivesse tido a oportunidade de fazer um trabalho de restituição com as imagens de O Voo da Beleza análogo ao que fiz para ao trabalho escrito. Como a coleta das mais de 30 horas de imagens para este filme foi feita de forma pontual, no período de três semanas, não havia tempo para visualizar o material com elas e tampouco elas poderiam estar presentes no momento da edição do filme, pois, uma vez realizada a coleta, eu retornaria para o Brasil para finalizar a edição. Se o filme contava com o trabalho prévio de restituição realizado para escrita da tese, no trabalho com as imagens, o mesmo só foi acontecer posteriormente, com o filme editado, em meio à realização de um novo filme, durante o período do pós-doutorado. Mas efetivamente aquele trabalho de

¹⁵ Heilborn destaca que valores e práticas sociais modelam, orientam e esculpem desejos e modos de viver a sexualidade, dando origem a “carreiras sexuais/amorosas” ou “roteiros sexuais”. Para Heilborn, essa ferramenta conceitual tem o mérito de poder cotejar as trajetórias e cenários sexuais distintos, seja pelo prisma de classe, seja pelo de gênero. A autora ressalta que “a sucessão de experiências, as datas e circunstâncias em que ocorrem, os intervalos entre elas e seus desdobramentos – em suma, o desenrolar dos eventos – traduzem-se em roteiros sexuais, delineados sobre um pano de fundo onde se combinam as diferentes marcas sociais que delimitam o campo de possibilidades dos indivíduos: origem e classe social, história familiar, etapa do ciclo de vida em que se encontram, as relações de gênero instituídas no universo em que habitam. Todos esses elementos fornecem as balizas para o processo de modelação da subjetividade, entendido como as circunstâncias sociais e biográficas que ensejam o sentido do *eu*” (HEILBORN, 1999, p. 40-41).

restituição realizado na tese foi fundamental, especialmente no momento das entrevistas filmadas. 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 de alguns eixos sobre os quais eu já havia textualizado e discutido com elas: experiência no Brasil e migração, violência doméstica e estigmatizações sociais, modificações e performances corporais, militância política e engajamento na associação, trabalho sexual e perspectivas de retorno para o Brasil, dentre outros. Como se pode observar, uma atitude metodológica de exposição, baseado no registro escrito, ainda predominava em minha maneira de pensar a antropologia visual.

Finalizei a edição do filme em 2012 e parti novamente para Paris para realizar o lançamento de *O Voo da Beleza*. Mostrei o filme em Paris na *Maison du Brésil*, e depois em Toulouse e Estrasburgo. A recepção do filme, em termos gerais, 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 anti-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 aquelas 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.

O que significa, então, para o pesquisador/a engajar-se numa problematização da restituição? É preciso arcar com o ônus de possíveis conflitos de interpretações que a perspectiva da restituição coloca em cena. Ela pode indicar uma quebra na empatia ou abalar a crença de uma experiência mimética e de identificação recíproca (como aconteceu quando se tratava apenas do trabalho da tese de doutorado). Ela pode ainda

desencadear um processo segundo o qual a autonomia necessária para a construção da problemática da pesquisa fica hipotecada pelos humores e rumores da discordância ou dos conflitos de interesses, como foi o caso do lançamento de *O Voo da Beleza*, quando uma dissidência na Associação PASTT influenciou algumas leituras negativas do filme. O jogo que a restituição estabelece indica um lugar preciso: ela implica em relações de poder e dominação pensadas em termos macro e microscópicos, cuja capilaridade se estende por todo o tecido social. Nos momentos de embate em torno da restituição, a reivindicação pela representação legítima e pelo uso legítimo dessa representação concentra, condensa, atualiza e revela essas lógicas políticas. De uma maneira ou de outra, a restituição é algo esperado pelos/as interlocutores/as da pesquisa. Para Zonabend,

a restituição participa de todo o processo de pesquisa, desde seu começo. De alguma maneira ela faz parte do contrato implícito entre observador e observado (...) e, em suma, garante tanto a veracidade dos propósitos como a fidelidade de sua retranscrição. Ela funciona como um controle *a posteriori* da pesquisa. Ela tem portanto, uma dupla função: deontológica e epistemológica (ZONABEND, 1994, p. 4).

Ou seja, falar de restituição significa que essas experiências de retorno dos dados coletados ou contra-dádivas textuais e imagéticas não constituem eventos separados da pesquisa. Ao contrário, são nesses momentos privilegiados do trabalho de campo que as pretensões de objetividade são colocadas sob suspeita, e nos quais tem lugar um processo comunicativo que implica necessariamente aquele ensinamento hermenêutico da “fusão de horizontes”. Fusão aqui não significa harmonia ou equilíbrio, mas um processo argumentativo no qual os sujeitos levantam, a partir de atos (performáticos) de fala, tanto “pretensões de validade” em relação à “verdade” dos achados do campo e da análise empreendida, quanto em relação à “veracidade” dos sentimentos e do tipo de envolvimento que a experiência de campo pôs em prática.

A restituição implica naquilo que existe de “contratual” entre

pesquisadores/as e interlocutores/as; é parte integrante de todo o processo de pesquisa e não apenas um *a posteriori*. O ideal é que ela consiga implicar os/as interlocutores/as concernidos/as durante todo o processo de pesquisa, desde a formulação do problema a ser estudado. Uma atenção particular em relação à confidencialidade das identidades ou à omissão de lugares, redes e imagens, especialmente quando há dissidências e rupturas sem retorno, é necessária para a manutenção do bom andamento da pesquisa. Afinal, dirá Flamant:

o objetivo da análise etnológica não consiste tanto em contar o que se passa em um lugar preciso entre tal ou qual pessoa, mas desvelar as lógicas sociais e simbólicas incorporadas nesses lugares e nas práticas desses autores. Mascarar as identidades serve para criar uma alteridade entre os atores reais e suas personagens, relativizar o caráter potencialmente sensacionalista da descrição dos fatos, preservando o objeto da pesquisa no centro do texto. Tal exercício necessita uma distinção clara entre as informações fundamentais para a análise e as informações anexas ou passíveis de serem transpostas de uma situação à outra (FLAMANT, 2005, p. 142).

No caso do texto antropológico, tal empenho talvez seja mais fácil do que quando se trata da restituição de imagens, em que uma suavização tática da linguagem é impossível. Existe ainda, segundo Flamant (2005), a necessidade de iniciar a restituição textual e, eu diria, imagética, somente depois que a perspectiva da análise esteja relativamente estabilizada, optando, prioritariamente pelas pessoas concernidas e que disponibilizaram seu tempo para a pesquisa. Essa precaução pode evitar muitos mal entendidos, além de ampliar o espaço para a dimensão dialógica da pesquisa. Pontos de vista distintos dão lugar a debates e, tanto o pesquisador, quanto seus/suas interlocutores/as, são autônomos em relação às suas interpretações, mesmo se os lugares sociais de onde falam sejam distintos. Ou seja, a restituição, para os/as interlocutores/as, não é possível de ser realizada nos mesmos termos da restituição que se endereça à comunidade científica. Ela supõe um discurso diferente, levando-se em

consideração que o saber comum e o saber científico possuem especificidades que lhes são próprias e nem sempre são compatíveis no que se refere ao entendimento de seus conteúdos. Nesse contexto, encontrar formas mais brandas de falar dos conflitos ou uma ética do bem dizer, especialmente no que tange a análises que precisam ser amadurecidas, não significa manipulação ou falta de sinceridade, mas sim uma tática de proteção da autonomia do/da pesquisador/a, evitando que ela ou ele tenha sua autonomia hipotecada.

Essas apreciações, na verdade, estão no cerne do empreendimento da antropologia visual informada pelas situações de teatralização¹⁶ da restituição. 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 quer simétrico, respeitoso e engajado. Ao mesmo tempo, levando-se em conta o agenciamento e a indeterminação da imagem fílmica, é preciso muito investimento e muita habilidade para o estabelecimento do consenso ou de um uníssono em relação ao que foi feito.

¹⁶ Para Bellagarde, a restituição implica em teatralização, no sentido empregado por Goffman e Turner de dramaturgia social. “A restituição”, diz o autor, “faz parte de uma espetacularização (*mise en spectacle*) do objeto de estudo, ela é uma representação destinada a um público. Trata-se de um espetáculo social no qual estamos implicados em graus variados e onde o retorno das informações deve ser feito de uma forma acessível ao público visado. Dessa forma, ela produz uma representação do objeto e, nesse sentido, ela é tanto uma *mise en scène* de sentimentos, uma ordenação das sensações quanto uma formalização (*mise en forme*) dos fatos observados, um *logos*. Essa *mise en scène* ou espetacularização supõe a identificação do público concernido, pois ela é diretamente dependente da natureza desse público e de sua capacidade em reconhecer o discurso que ele recebe. A restituição é teatralização” (BELLAGARDE, 2003, p. 99).

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, bem como o empenho em compreender que a figuração de uma realidade específica não se reduz ao mero conhecimento técnico. Paul Henley, referindo-se a essa compreensão do processo fílmico, 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 (HENLEYb, 2009, p. 103).

Para ele, 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” (HENLEYb, 2009).

Nesse contexto, a experiência da restituição desempenha um lugar fundamental. Se a antropologia sempre prezou por uma abordagem da experiência de pesquisa na perspectiva de uma relação de empatia, traduzida na habilidade em se colocar “no lugar do outro”, então, a problemática de restituição, também ela, deve ser pensada nesses termos. Ou seja, a restituição não deve ser analisada apenas pelo ponto de vista do antropólogo e das consequências da relação que ele ou ela estabelece com seus interlocutores/as. Além de ser um dado relacional, a restituição é também uma experiência territorializada, ou seja, tributária da lógica social e simbólica que anima o contexto espacial e histórico no qual as relações estão inseridas. Nesse sentido, seguindo a reflexão de Flamant (2005), o

ponto de vista do Outro na situação de recepção das informações restituídas dialoga com as relações de poder e dominação na qual os/as interlocutores/as estão inseridos/as. Não há nada a ganhar com uma atitude de “etnocentrismo moralizador” do pesquisador defensivo que gasta todos os seus cartuchos para denunciar as “estratégias de manipulação” empreendidas por seus/suas interlocutores/as, sem buscar compreender minimamente as razões de tais atitudes e de suas recusas. Especialmente para a antropologia, que originalmente se define como uma disciplina empenhada na compreensão de populações minoritárias, levar a sério as recusas e analisar o contexto social no qual se inserem, identificando as reverberações e as consequências que as revelações do antropólogo terão em suas vidas, parece ser um caminho mais fecundo para uma antropologia que se pretende simétrica (GOLDMAN, 1999). Compreender o tipo de relações que os/as interlocutores/as constroem, explícita ou implicitamente, em relação ao antropólogo nesses momentos de restituição retira esse último do pedestal imaginário que a academia criou para ele.

As experiências subsequentes ao Voo da Beleza, pensadas a partir de uma antropologia da restituição e dos “10 mandamentos do cinema observacional”¹⁷, tornaram mais densas a minha relação com as protagonistas da pesquisa. E também mais sinceras, na medida em que os

¹⁷ Angela Torresan, professora no Centro Granada de Antropologia Visual, destaca que Paul Henley chama algumas de suas regras práticas em relação ao processo de filmagem e de edição de “os 10 mandamentos do cinema observacional”. Tais regras 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 situações boas a serem filmadas; 3. Ausência de uso de tripé, a não ser para planos gerais, ou panoramas, planos inclinados, etc.; 4. Ausência de entrevistas; testemunhos são preferencialmente gravados enquanto a pessoa 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 diálogo 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 (TORRESAN, 2014, p. 7-8).

conflitos de interpretações foram contornados. A colocação em cena de uma estética da restituição, na artesanaria de “Dom e Beleza”, possibilitou circunscrever tensões próprias àquela experiência e permitiu um tipo de reflexividade compartilhada que reverberou nessa 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 da restituição, 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 da restituição como guia no fazer antropológico

Na pesquisa em ciências sociais, a reflexividade e a restituição devem ser tomadas como âncoras do trabalho antropológico de campo e como marcadores conceituais para pensar a ideia de autoria ou de autorias, no plural. A autoria 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 do 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 sobre como essa última se constrói no tríplice movimento que envolve empatia, distanciamento e controle das transferências, pensados a partir das demandas ou solicitações de nossos/nossas interlocutores/as.

Mesmo reconhecendo que o trabalho de campo é uma atividade

coletiva, deve-se atentar também para a sua assimetria fundamental, aquilo que poderíamos denominar, com Geertz (2001), 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 essas assimetrias? Como tentar garantir que a inspiração do observador se aproxima de forma fidedigna da inspiração coletiva que ele observa? Como pensar a importância do envolvimento dos/das protagonistas na construção dos significados e sentidos de um texto ou de um filme?

A tematização da restituição dos resultados da pesquisa talvez indique um caminho para contornar tais problemas. Ela é percebida pelos antropólogos como uma restrição recente. Ela não se aplicava, por exemplo, aos trabalhos de campo tradicionais, realizados além-mar, quando a distância geográfica e o não acesso aos resultados do trabalho pelas comunidades concernidas, desempenhava o papel de garantir uma objetividade inquestionável em relação aos achados de campo. Os tempos mudaram e a diferença deixou de habitar terras estrangeiras, se é que um dia habitou! Na passagem de uma etnologia das sociedades de tradição oral para as sociedades da escrita, da informação e da comunicação, os antigos “informantes” agora se “informam” literalmente a respeito do que é dito sobre eles a partir do acesso aos trabalhos etnográficos, sejam eles textuais ou fílmicos. Eles e elas interpelam os feitos antropológicos, produzem seus “intelectuais orgânicos”, criam suas modalidades de controle em relação ao que é escrito ou visto sobre eles e nos interpelam sobre as consequências de nossas revelações.

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/suas colaboradores/as. 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 a campo. Como nos lembra a Barros (2014, p. 6), “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 de uma “etnografia da etnografia” ou ainda de “objetivação do sujeito da objetivação”? Como tal reflexão afeta ou põe em jogo a definição da autoria? Sem essa “vigilância crítica” não há, diz a autora (BARROS, 2014, p. 6), 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”. Dito de outra maneira, a restituição que é realizada para nossos pares, não pode mais deixar de ser informada pela restituição realizada para nossos/nossas interlocutores/as.

A objetivação do sujeito da objetivação demanda uma interpelação ao próprio saber antropológico e à maneira como ele concebe a alteridade. Em que sentido a estética da restituição poderia contribuir nessa interpelação? Ela não deveria, necessariamente colocar em cheque a estranha relação que a antropologia estabeleceu com o tempo e a historicidade? Lembro aqui da reflexão de Johannes Fabian (2013) acerca do “alocronismo fundacional da antropologia”¹⁸, ou seja, a tendência irrefletida de algumas tradições

¹⁸ Em “O Tempo e o Outro: como a antropologia estabelece seu objeto”, Fabian (2013) 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

antropológicas em construir e instrumentalizar objetos antropológicos como incorporações de tempos passados, narrados no eterno “presente etnográfico”. 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. O trabalho de campo deve caminhar para uma compreensão do tempo de “seu” outro como “comunhão coterporal” 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. Nesse sentido, a utilização de uma abordagem compartilhada no processo de filmagem não poderia ser pensada como uma forma de resposta a essa epistemologia da relegação temporal e da participação efetiva no processo de produção do conhecimento, mediado agora pela estética? Ou, dito de outra maneira, tal como uma resposta a essa ausência crítica da antropologia, em que 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?

objetificantes de uma antropologia cientificista. O funcionalismo, o culturalismo e o estruturalismo também não resolveram, segundo Fabian (2013, p. 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 (2013, p. 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”.

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 (1977) em relação ao metodologismo da ciência e à pretensão desta última em ser a única verdade válida, hierarquicamente superior à 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 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.

Geertz (2001, p. 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”. 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 em situações de restituição é particularmente interessante para pensar as noções de reflexividade da subjetividade e de autoria na narrativa antropológica, em que 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, 1998) 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 em situações interativas de aprendizagem e conhecimento mútuo. Se, no caso de minhas interlocutoras, a escrita da tese, mesmo que compartilhada e restituída, por vezes implicou em 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”, em que 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 me 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 fílmico. 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 o uso da câmera mediado por experiências de restituição tem o potencial de incitar a dimensão coletiva e participativa da construção do conhecimento. A experiência que sucedeu ao *Voo da Beleza*, mesmo que ainda esteja em andamento, 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 das imagens apressadas e da supervalorização da pesquisa prévia não instrumentalizada, bem como da falácia em pensar numa “transição” do regime das palavras para o regime das imagens, tomando a escrita como referência. 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 o processo interativo a que deu lugar, nos moldes de uma experiência exploratória, tem sido fundamental para redimensionar minha experiência neófito com a autoria.

A retomada subsequente do filme em um processo interativo de recepção e apropriação ensinou-me 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 (2009b, p. 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 de 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 colaborativo que, mediado por uma estética ou uma estilística da restituição, não prescinde do reconhecimento mútuo e do respeito às experiências que intentamos, com liberdade e ousadia, representar.

Referências bibliográficas

BARTHES, Roland. Saindo do Cinema. In: BELLOU, R.; KUNTZEL, T.; METZ, C. (Org.). **Psicanálise e Cinema**. São Paulo: Global, 1980. p. 121-125.

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

BATAILLE, Georges. **O Erotismo**. Porto Alegre, L&PM, 1987.

BELLAGARDE, Patrick. Institutionnalisation, implication, restitution, **L'Homme et la société**, Paris, v. 147, n. 1, p. 95-114, 2003. Disponível em: www.cairn.info/revue-l-homme-et-la-societe-2003-1-page-95.htm. Acesso em: 25 dez. 2014.

BUTLER, Judith. **Bodies that matter: on the discursive limits of "sex"**. New York: Routledge, 1993.

_____. **Le pouvoir des mots: politique du performatif**. Paris: Éditions Amsterdam, 2004.

BERGIER, Bertrand. **Repères pour une restitution des résultats de la recherche en sciences sociales. Intérêts et limites**. Paris: Harmattan, 2000.

BOURDIEU, Pierre. **Economia das trocas linguísticas: o que falar quer dizer**. São Paulo: Edusp, 1996.

_____. **Coisas ditas**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

CANEVACCI, Massimo. **A cidade polifônica: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana**. São Paulo: Stúdio Nobel, 1993.

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

CLIFFORD, James; MARCUS, George (Org.). **Writing Culture**: The Poetics and Politics of Ethnography. Berkeley: University of California Press, 1986.

DE FRANCE, Claudine. **Cinema e Antropologia**. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.

DE LARGY HEALY, Jessica. Pour une anthropologie de la restitution: archives culturelles et transmissions des savoirs en Australie. *Cahiers d'ethnomusicologie*, Paris, n. 24, p. 45-65, 2011. Disponível em: <http://ethnomusicologie.revues.org/1747> . Acesso em: 25 dez. 2014.

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

FLAMANT, Nicolas. Observer, analyser, restituer. Conditions et contradictions de l'enquête ethnologique en entreprise. *Terrain*, Paris, n. 44, p. 137-152, 2005.

FLAHERTY, Frances. **National Educational Television**. Flaherty and Film, Entrevista com Robert Gardner, 1960. In: Extras do filme Louisiana Story (1948), Magnus Opus.

GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e Método**. Rio de Janeiro: Vozes, 1977.

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

_____. **O Saber Local**: novos ensaios em antropologia interpretativa. Petrópolis: Vozes, 1997.

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

GOLDMAN, Márcio. **Alguma antropologia**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

GONÇALVES, Marco Antônio. **O Real Imaginado**: etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.

HEILBORN, Maria Luiza (Org.). **Sexualidade**: o olhar das ciências sociais. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1999.

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

_____. Da negação: autoria e realização do filme etnográfico. In: BARBOSA, Andréa et al (Org.). **Imagem-Conhecimento**: Antropologia, cinema e outros diálogos. São Paulo: Papyrus, 2009b. p. 101-126.

LATOUR, Bruno. **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 (Org.). **Imagem-Conhecimento: Antropologia, cinema e outros diálogos**. São Paulo: Papyrus, 2009. p. 61-70.

MALINOWSKI, Bronislaw. **La Sexualité et sa Repression dans les Sociétés Primitives**. Paris: Payot, 1980.

MARCUS, George. A Estética contemporânea do trabalho de campo na arte e na antropologia: experiências em colaboração e intervenção. In: BARBOSA, Andréa et al (Org.). **Imagem-Conhecimento: Antropologia, cinema e outros diálogos**. São Paulo: Papyrus, 2009. p. 13-32.

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

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

SCHURMANS, M. N.; DAYER, C.; CHARMILLOT, M. **La restitution des savoirs: un impensé des sciences sociales?** Paris: L'Harmattan, 2014.

TORRESAN, Angela. **Os percalços de um cinema etnográfico: o exemplo do Centro Granada de Antropologia Visual**. Natal: mimeo, 2014. Simpósio Transnacionalidade, pesquisa de campo e visualidades, 29a. Reunião Brasileira de Antropologia.

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

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

VALE, Alexandre Fleming Câmara. **No escurinho do cinema: cenas de um público implícito**. São Paulo/Fortaleza, Annablume/SECULT, 2000.

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

ZONABEND, Françoise. Temps et contretemps. In: CHALANSET, A.; DANZIGER, C. (Org.). **Nom, Prénom: La Règle et le Jeu**. Paris: Éditions Autrement, 1994. p. 96-97.

Videografia

Tessituras

Cinema Caradura (2009, 45min. Direção: Alexandre Vale e Simone Lima).
(Acessível em: <http://www.youtube.com/watch?v=7FFn8ii6b0M>).

O Voo da Beleza (2012, 84 min. Direção: Alexandre Vale).
(Acessível em: <http://www.youtube.com/watch?v=ZgVNsRPhfPo>).