

## DO OUTRO LADO DO ESPELHO. UM PASSEIO PELA “RUA DOS ANJOS”

Madalena Lobo Antunes  
CRIA-FCSH, Lisboa, Portugal<sup>1</sup>

*Este ensaio trata de um filme que é o resultado de uma experiência de criação partilhada entre as realizadoras Renata Ferraz e Maria Roxo. Tendo em conta que a proposta do filme é a partilha de saberes entre uma realizadora e uma trabalhadora sexual, que ensinarão as suas respetivas práticas uma à outra, esta experiência mostra-se produtiva para um diálogo com a Antropologia e, em particular, para a discussão sobre a prática do método etnográfico em colaboração. Tendo o filme sido feito no âmbito de um doutoramento em artes, em que o documento que o acompanha, a tese, relata os instrumentos que a realizadora vai buscar à prática do filme etnográfico para a sua própria prática, este texto dialoga também com o discurso da realizadora sobre esses instrumentos e a sua utilização nos contextos etnográfico e cinematográfico.*

Palavras-chaves: antropologia e cinema, antropologia visual, etnografia colaborativa, filme etnográfico, autoria

Há alguns anos que a Antropologia tem procurado trazer o antigo informante, agora interlocutor ou colaborador, para o processo de construção da etnografia. Como explica Paul Sillitoe, esta vontade é resultado de um reconhecimento das relações de poder desiguais que se estabelecem entre antropólogo e interlocutor (Sillitoe 2018). Apoiado na ideia de que o interlocutor deve ser protegido através de uma anonimização da sua identidade por razões éticas, esse gesto, aparentemente benévolo, pode inviabilizar e até silenciar o interlocutor (Sillitoe 2018, 32). Esta questão complexifica-se quando considerada à luz da produção etnográfica como gesto autoral de escrita, no qual é impressa a voz do que escreve em cima da voz do outro (Clifford 1986). Dessas tensões nasce a vontade de produzir algo mais próximo de uma “etnografia colaborativa”, em que a construção da perspectiva da experiência é criada em conjunto o que, segundo Lassiter, pressupõe também uma responsabilidade ética acrescida:

Doing a more deliberate and explicit collaborative ethnography revolves first and foremost around an ethical

---

1 Centro em Rede de Investigação em Antropologia e Colégio Almada Negreiros, Campus de Campolide, Universidade NOVA de Lisboa. Contacto da autora: mlobo.antunes@gmail.com

and moral responsibility to consultants—who are engaged not as “informants,” but as co-intellectuals and collaborators who help to shape our ethnographic understanding [. . .]. Constructed in this way, collaborative ethnography is first and foremost an ethical and moral enterprise, and subsequently a political one; it is not an enterprise in search of knowledge alone. But this ethical and moral act is not a simple one; indeed, it engenders a complex and ever shifting negotiation between ethnographers and consultants. (Lassiter 2005, 79)

O processo é negociado a cada momento e o etnógrafo tem de ter consciência de todas as dinâmicas de poder envolvidas em cada fase do processo, assim como de cada papel representado por cada pessoa envolvida. Ao longo do processo de construção da etnografia, circunstâncias novas podem exigir que o papel de cada um seja repensado. Não se trata, nestes casos, apenas de dar a ler a etnografia ao interlocutor no final, depois de escrita, mas sim de uma relação diferente com o processo, que se assume como aberta e em construção permanente, sendo esse o caminho prático para a edificação de uma etnografia verdadeiramente inclusiva e autorreflexiva.

Se, como defende Roy Wagner, todo o trabalho de campo é choque cultural (Wagner 1981, 30), então essa experiência de negociação com os novos agentes de escrita/produção trazidos para a etnografia é só mais um momento do choque cultural que concentrará a partilha de duas experiências de “escrita” distintas, mas que se unirão na produção etnográfica, a pedido inicialmente do etnógrafo. Wagner resolve esta questão, ainda que parcialmente, considerando que neste processo está também implícito o gesto de “etnografia reversa” (Wagner 1981,30): a forma como o outro constrói o etnógrafo — aquilo que de facto foge ao seu controlo. Talvez seja nesse complemento que o gesto de partilha etnográfica ganhe a substância que lhe falta: para haver realmente partilha tem de haver alguma “simetria” (Latour e Miranda 2017) na prática partilhada, ou seja, tem de se pressupor que não há nem experiências (nem contextos) mais ou menos válidos. Na colaboração o risco tem de ser partilhado e é essa partilha que tranquiliza o processo de exposição das vulnerabilidades em espelho.

A etnografia colaborativa tem uma relação bastante longa com o gesto paralelo feito na prática do filme etnográfico. O gesto de filmar, pegar na câmara e guiar o olhar, tem algumas especificidades que o distanciam do gesto da escrita. A escrita e, em particular, a escrita etnográfica comporta protocolos e barreiras (linguísticas, mas não só) de que a filmagem está isenta. O olhar físico, para a maioria que o consegue praticar, ainda que limitado pela perspetiva, é universal. A escrita não é. Nem todos os que sabem escrever dispõem do mesmo vocabulário, nem todos os que pretendem praticar a “escrita etnográfica colaborativa” falam a mesma língua. Ainda que, na sua origem, o filme etnográfico derive de uma ideia de “cinema” em que o peso da autoria é determinante, como o é, aliás, em grande parte da história do cinema mundial; no contexto antropológico e na prática etnográfica em geral, a etnografia em cinema na contemporaneidade tem sido usada para repensar não só o peso da autoria (e da autoridade implícita até na origem latina da palavra, *auctoritas*) como também tem vindo a reforçar a discussão sobre quem deve ter direito a ela.

Este texto tratará de um filme feito num contexto específico, o de um doutoramento em artes, que inclui ainda um comentário e justificação do mesmo numa tese. Parte da análise do filme como objeto principal, no qual se articulam várias vozes, de autoria partilhada, e da análise da tese como objeto secundário com uma autoria única. Como as discussões sobre a prática etnográfica e, em particular, a prática etnográfica em cinema estão já presentes no comentário ao filme que uma das realizadoras, Renata Ferraz, faz na sua tese, este texto de carácter antropológico deriva desse diálogo teórico já iniciado e acrescenta-lhe outros. A construção do

texto resulta também de entrevistas a duas das envolvidas na produção e realização do filme em articulação com a produção teórica sobre “etnografia colaborativa”. Sendo que a discussão da autoria na Antropologia e da autoria na prática etnográfica em particular, continua a dar frutos, este texto pretende acrescentar mais uma camada a essa discussão trazendo para ela um objeto artístico específico algo transgressor e abertamente autorreflexivo.<sup>2</sup>



Imagem (1) de “Rua dos anjos”, Amadora 2016. Fotografia de Filipe Ruffato.

Enquanto filme que tenta partilhar a experiência de criação, “Rua dos anjos” (título provisório) apresenta semelhanças com as propostas de alguns etnógrafos em termos do que requer para a execução de uma autoria partilhada. Por outro lado, expõe contratempores e armadilhas que se assemelham a muitas daquelas com que os etnógrafos que pretendam fazer “etnografia colaborativa” também se deparam.

Um projeto que vale a pena mencionar neste contexto, por funcionar nessa circunstância de partilha de poder, é o projeto “Vídeo nas Aldeias” criado por Vincent Carelli em 1987 com comunidades indígenas no Brasil. Como explica Zoe Graham, o projeto “Vídeo nas Aldeias” sublinha as relações sociais estabelecidas no processo tanto quanto o objeto final (Graham 2014, 90). O filme tratado neste texto articula as duas valências já descritas. Incorpora o gesto colaborativo — ainda que “colaborativo” não seja a palavra que a realizadora Renata Ferraz usa-

---

2 Foi-me dado acesso à versão do filme que a realizadora apresentou para a sua defesa de tese de doutoramento, na Universidade de Lisboa, em dezembro de 2018, assim como a várias versões posteriores durante o processo de montagem em 2019 e 2020. Este texto resulta também indiretamente de conversas que tive com Renata Ferraz no início da conceção da tese, em 2015 e 2016, e que se aprofundaram aquando do processo de revisão final da mesma, entre setembro e novembro de 2018. Estando o filme ainda em processo de pós-produção, este texto baseia-se num documento finalizado, a tese, e num documento por finalizar, o filme. As entrevistas a Renata Ferraz citadas neste trabalho tiveram lugar em Lisboa, a 15 de Abril de 2019 e a 3 de Julho de 2019, tendo a segunda ocorrido a partir da partilha de uma versão inicial deste texto. A terceira entrevista a Renata teve lugar a 10 de Janeiro de 2020 e prolongou o diálogo sobre o filme e o texto. Depois de considerados os comentários dos revisores do texto e da terceira entrevista a Renata Ferraz, senti que seria desejável fazer também uma entrevista a Samara Azevedo, entrevista essa que teve lugar a 6 de Maio de 2020 (*online*, pelo contexto de confinamento devido ao Covid-19) e teve a duração de cerca de uma hora. Agradeço aos revisores e editores as sugestões e os comentários ao texto.

rá para descrever o seu filme — com o gesto de dar ao outro a câmara e, dessa forma, abdicar de algum do poder da posição de realizador.<sup>3</sup>

Renata Ferraz pretendia fazer um filme a partir da experiência fílmica partilhada com uma mulher trabalhadora sexual. A sua proximidade com o tema partiu do seu interesse pessoal e da sua experiência enquanto atriz no filme *Estive em Lisboa e Lembrei de Você* (2015), no qual representava uma trabalhadora sexual brasileira a trabalhar em Lisboa. A sua procura por uma parceira para a conceção do filme levou-a, dois anos depois, a conhecer Maria Roxo. Maria Roxo concordou em fazer o filme com Renata, mas trouxe consigo um texto autobiográfico de 90 páginas intitulado “História de Vida”. Já antes de decidir sobre se iria ou não partilhar a experiência fílmica com Renata, Maria possuía uma narrativa própria delineada e uma vontade de contar a sua história. A criação fílmica é inesperada e dolorosamente interrompida pela deterioração do estado de saúde de Maria, que morre seis meses depois de terminadas as filmagens, ficando a etapa da montagem por concluir.

O filme de Renata Ferraz e Maria Roxo é teoricamente produtivo para um diálogo com a Antropologia por apresentar e examinar uma relação entre duas pessoas que produzem um objeto fílmico e por ser um exercício (que se poderá designar participativo) e enquadrar-se naquilo que os antropólogos têm vindo a chamar, tomando a expressão de empréstimo da história de arte contemporânea, “arte participativa” (Bishop 2012). Para além disso, a preocupação com a experiência partilhada, com o gesto de dar acesso ao outro para trabalhar com a câmara e guiar o olhar do filme, revela os “gestos de resistência” (Bishop 2012, 13) inerentes à prática de partilha nesse contexto e expõe um combate contra a imposição do protocolo do fazer artístico em cinema, especialmente tendo em conta o contexto de Maria Roxo (Ferraz 2018, 32). “Rua dos anjos” contém dois documentos que produzem e examinam o seu próprio contexto de produção: a tese e o filme. Concebido no âmbito de um projeto de doutoramento em artes na Universidade de Lisboa, “Rua dos anjos” navega entre o documentário e o cinema de ficção, contendo também características etnográficas. O filme não preenche necessariamente os pressupostos a que os cânones desses géneros obrigam, transcende-os quase todos, privilegiando o processo de tornar Maria Roxo realizadora do projeto conjunto; criando, também assim, uma narrativa para Renata, que irá aprender o ofício de Maria enquanto é comandada a atuar pela personagem-realizadora.

RENATA: É um filme com abordagem documental. Não me interessa falar em géneros e fazer uma separação entre ficção e documentário, mas tem fortemente características documentais, porque o filme é um registo do encontro entre a Maria e eu. Nesse sentido, sim, tem uma abordagem documental, mas o filme é feito em estúdio, se aproxima muito da ficção [. . .] tínhamos um décor, pensámos no guarda-roupa, não foi algo completamente livre dessas construções, nunca é. Mas nesse caso foi bastante explícito, até porque a intenção era que a Maria também construísse o filme comigo, que não fosse um lugar onde ela simplesmente contasse as histórias dela, mas que ela pudesse também construir as camadas que fazem parte de um filme.

---

3 RENATA: Prefiro criação partilhada, porque quando você pensa em colaboração entre artistas é mais bem resolvido, porque todos têm o gesto criativo; mas quando você pensa em colaboração com pessoas que não são daquela área específica [. . .] o que é mais convencional de se observar, é que são pessoas que vêm de fora, que não são de cinema; colaboram com aquele que está realizando e só isso [. . .]. Tento distanciar-me dessa ideia, porque o que eu quis foi que a Maria, não só colaborasse, (por isso me assustei com o texto da história de vida) porque eu não queria que ela ‘colaborasse com a história dela’ queria que fizesse um filme comigo.

Renata defende que a classificação do seu filme não é relevante, que este se concentra na experiência partilhada e, portanto, na prática. O início do processo implicou a procura por respostas para esta abnegação autoral na teoria etnográfica e no filme etnográfico.

RENATA: Dialoga também com os estudos etnográficos, mas, na minha pesquisa, eu não aprofundi essas questões; mas me interessa muito uma ideia inicial do [Jean] Rouch, que é de pensar uma Antropologia partilhada, então eu levo isso para a criação em cinema, onde eu preciso de ser observada ao mesmo tempo que observo [. . .]. Claramente são assuntos que interessam à Antropologia, à etnografia e acabam por me interessar também. Pensando no material de estudo de algumas autoras e autores dessas áreas, eu acabei conseguindo pensar melhor aquilo que eu estou tentando resolver no que diz respeito a criação em cinema.

A Jean Rouch vai buscar a ideia de uma Antropologia partilhada; a possibilidade de ocupar esses dois espaços. Contudo, as suas reticências sobre a abordagem antropológica ao outro através dos recursos visuais devem também ser consideradas.

RENATA: Mas também me distancio delas porque me parece que o cinema etnográfico tem sempre uma preocupação em montar estratégias, em descobrir formas de que outro se exponha mais, de que o outro possa se mostrar mais, de que eu consiga captar aquilo que até aí não fora captado, mas nunca me parece que tem esse olhar sobre a própria realizadora ou realizador. Tentar perceber qual seria o olhar da outra pessoa em relação à minha própria prática foi um dos meus esforços.

As limitações que encontra na abordagem etnográfica em cinema são também mencionadas na sua tese de doutoramento. Comentando a partir de reparos feitos por David Macdougall em “Beyond Observational Cinema”, Renata realça que para Macdougall o gesto de aproximação existe para revelar melhor o outro, mesmo na criação partilhada: “a preocupação de Macdougall em criar filmes juntamente com os sujeitos retratados está pautada do objetivo de revelar da melhor maneira possível a vida deles” (Ferraz 2018, 40). Tanto nas entrevistas, como na monografia, Renata Ferraz acaba por formular um discurso crítico sobre esta abordagem do cinema etnográfico que trabalha sobre um “outro” com o intuito de revelar tudo sobre ele, de provocar a sua exposição sem refletir sobre si. Acresce a isto a resistência em renunciar à primazia da autoria do realizador ou da realizadora.

RENATA: O [Eduardo] Coutinho é uma boa referência para algumas das reflexões, mas não podemos negar que ele tenta sacar o máximo de informações e situações inesperadas dos sujeitos retratados. O que eu vejo é realizadoras e realizadores que, convencionalmente, não abdicam do controlo da realização. O Rouch podia até fazer perguntas, mostrar o filme para as pessoas retratadas, como aconteceu algumas vezes, para saber a opinião delas, mas aquilo que elas achavam não modificava em nada o filme dele. Continuava a ser o filme que ele construiu.

Distanciando-se da obrigação do uso do método etnográfico no seu filme — por não estar obrigada a condicionamentos disciplinares desse tipo, visto ter sido feito no âmbito de um doutoramento em artes — o filme e a monografia parecem concretizar muito daquilo que se almeja para a etnografia em filme:

Reflexividade supõe pensar sobre o pensar, filmar sobre o filmar, olhar como olhamos. O cinema etnográfico supõe também investigar sobre o próprio processo de investigação, filmar o público e fazer etnografia sobre a própria etnografia (Ribeiro 2004, 151).

Nesse sentido, o filme de Renata Ferraz é herdeiro do gesto etnográfico pós-moderno também porque se coloca constantemente em causa; na sua produção de diálogos sobre criação em cinema e no comentário que faz sobre quem tem direito a participar nessas discussões. Ao



trabalho de Fernanda Eugénio, antropóloga, e João Fiadeiro, coreógrafo, no contexto do seu AND-Lab, que procura provocar “uma experiência de ‘etnografia recíproca’”, Renata Ferraz vai buscar alguma confiança necessária para enfrentar os imprevistos da sua prática partilhada e a resistir à imposição de ideias de certo ou errado, correto ou incorreto:

Reencontrar naquela matéria simples e quotidiana em relação à qual aprendemos a nos insensibilizar – a matéria da ‘secalharidade’ – reencontrar aí, nesse comparecer recíproco, toda uma multiplicidade de vias contingentes para abrir uma brecha. Uma brecha para a *re-existência*. (Fiadeiro e Eugénio 2012, 67)

A organização do dispositivo inicialmente montado por Renata e o facto de ter sido a primeira a pensá-lo demonstra que o seu lugar de poder está inevitavelmente presente desde o início.

RENATA: Precisávamos de duas câmaras: uma principal, em que a Maria e eu acordávamos sobre os planos que seria uma câmara fixa. E uma *handycam* para gravar o processo. Agora mais de 50% das imagens da *handycam* estão no filme.

A câmara principal, operada por Filipe Ruffato, é a garantia que valida o papel de “realizadoras” que, tanto Renata como Maria ocupam, mas o registo da criação partilhada é feito por uma segunda câmara, móvel, operada por Samara Azevedo que regista o decorrer do processo.

SAMARA: O meu papel era fazer o que eu quisesse, que é uma coisa maravilhosa. [. . .]. A gente preparava tudo para o Filipe e ficavam 4 pessoas discutindo o que o Filipe tinha de fazer e como, onde, etc. Eu ficava só com a minha câmara. Algumas vezes a gente combinava (eu e o Filipe), “você pega por aqui e eu por aqui”. Mas outras vezes eu gravava até o Filipe e o processo. A minha liberdade era total, ninguém estava conferindo o que eu estava fazendo. A gente terminava a cena e via a câmara do Filipe, que estava normalmente estática.

A técnica fílmica acaba por ser crucial. A prática partilhada é garantida por uma segunda câmara que registará o processo de ambas.

RENATA: Não seria um *making-of*, mas seria algo para a câmara captar o encontro em si. Claro que se você tem tudo planeado, o enquadramento e tal, você tem pouco espaço para que o imprevisto apareça. [. . .]. A câmara da Samara era responsável pelo testemunho da criação partilhada.

Isto não quer dizer, contudo, que a abdicação do poder de realização não tenha sido em certos momentos constrangida pelos protocolos incrustados na prática de Renata. Essa prática impõe gestos de poder naturais numa realizadora, mesmo uma que pretenda partilhar a criação fílmica. Neste caso, Renata resistia à sua própria exposição no âmbito do processo que ela própria tinha proposto e que implicaria sempre a ocupação em simultâneo do papel de realizadora e atriz.

RENATA: Está aí uma questão delicada: eu pedia à Samara para filmar a Maria, mas, na verdade, ela precisaria de ter filmado as duas. A câmara da Samara é muito interessante, porque está sempre muito perto. Só que ela priorizava a Maria e as reações da Maria, as cenas que a Maria fazia. Poucas vezes ela conseguiu captar momentos meus, porque eu controlava tudo, mesmo dentro do enquadramento. Hoje, se eu recomeçasse o processo, eu diria para a Samara “Procura as minhas coisas mais estranhas, regista a minha parte frágil, regista onde eu erro.” Mas foi assim que aconteceu.

Por outro lado, Samara reconhece que, em certos momentos, a sua proximidade com Maria Roxo fazia com que ambas funcionassem em equipa destronando a força controladora de Renata.

SAMARA: Às vezes ela parecia que não estava controlando, mas na verdade ela estava. Então (eu e a Maria) a gente arrumava por vezes umas pegadinhas [. . .]. Houve algumas imagens que foram gravadas e a Renata não sabia que a câmara estava ligada.



Imagem (2) de “Rua dos anjos”, Amadora 2016. Fotografia de Filipe Ruffato.

Foi também a relação entre Maria e Samara, que se tornou bastante próxima, que garantiu o reforço do papel de Maria. Pois, para além de se sentir próxima de Maria, Samara sabia que Renata queria que o seu papel não fosse só o de ser a pessoa que registava o processo, como também o de alguém que pudesse verificar se em algum momento o poder de Renata se sobrepuja ao de Maria. Renata admite que a escolha de Samara para a participação no filme teve que ver com a forma como Samara incorpora as questões políticas e de ativismo na sua prática artística (especialmente em relação ao feminismo) e, portanto, que fora escolhida por ter uma capacidade particular para perceber a intenção do filme e que por isso conseguiria ajudar Renata a respeitar o seu processo autoimposto.

RENATA: A Samara foi muito esse olhar exterior que chegava no final e falava “Renata, você não pode fazer isso. Você não falou que era criação partilhada: porque você está fazendo isso?”.

Maria viria a afirmar-se no processo fílmico de variadíssimas formas. Inicialmente porque trazia consigo a vontade de contar a sua vida, presente no tal documento de 90 páginas intitulado “História de Vida”. Vale a pena mencionar a coincidência na nomenclatura com um dos elementos metodológicos ao dispor dos antropólogos, que tendem a considerar a recolha de “Histórias de Vida” como uma forma de dar voz e agência aos seus interlocutores no seio do texto etnográfico. Este documento perturbou a intenção inicial de Renata, que queria a todo o custo evitar fazer um filme que correspondesse ao gesto documental canónico de ‘fazer um filme sobre alguém’.

RENATA: Eu tive uma certa resistência àquele material, porque a minha ideia era que a gente trocasse técnicas, que fugíssemos ao que era convencional, que se vê em filmes com abordagem documental, que é uma pessoa a contar a história da vida dela. Ser entrevistada a contar a história. Era tudo o que eu não queria. E Maria disse “eu quero contar a minha história.” Por um tempo, resisti a essa ideia. Sabia que tinha que a incluir, mas sem ter muito entendimento de como fazer isso. Até que eu percebi que não tinha que decidir nada, que quem tinha que decidir era a Maria.

O documento que Maria traz para a produção do filme determina uma série de circunstâncias. A começar pela forma como a morte prematura de Maria acabou por conceder outro estatuto ao documento autobiográfico entregue a Renata.

RENATA: A Maria em alguns momentos do processo me pediu que eu apagasse aquele arquivo que ela me enviou. Na altura não entendia. Mas depois, quando ela estava no hospital, reiterou o mesmo pedido. Por isso, esse texto, algumas pessoas já me pediram para ter acesso a ele, mas esse texto não existe para ninguém. [. . .] Entendo que, uma coisa era ela fazer o filme comigo e entender que, até ao fim, podia vetar ou não o que pudesse ser apresentado. E outra coisa é eu ter o texto, a história de vida dela registada ali, podendo fazer o que quisesse com a história dela.

Esse documento foi determinante para o filme e possibilitou situações de filmagem em locais do passado de Maria. Maioritariamente filmado em estúdio, os exteriores de “Rua dos anjos” remetem todos para locais, nos arredores de Lisboa, por onde Maria passou e onde viveu em condições de insegurança e de privação. Locais, aliás, ainda hoje habitados por prostitutas, que lá vivem e trabalham nas mesmas condições (ou piores) que aquelas em que Maria viveu: “Olha a quantidade de fudas que se dão aqui. (. . .) Cê acha que aquela mulher que trabalha na rua mora aqui? (. . .) Cê acha? Renata, tu fazes da vida um paraíso” (de um diálogo do filme, ver imagem 1).

RENATA: Há muitas mulheres que estão trabalhando em cima de verdadeiros lixões. As mulheres esperam os clientes literalmente em bancos em cima do lixo.

Apesar de já ter imaginado as circunstâncias e a realidade das prostitutas de rua, Renata fica espantada com as condições de insalubridade em que as mulheres trabalham naquele local. Condições essas nas quais agem tanto prostitutas como clientes. Todavia, Renata reconhece que o papel autoral de Maria no filme se fortaleceu nesse reencontro com o seu passado.

RENATA: Falei com uma das mulheres, que trabalhava na casa abandonada onde a Maria viveu. Precisámos pedir a ela autorização para entrar e filmar. Porque estava trabalhando naquele momento. E, no tempo que a gente ficou lá, ela atendeu acho que uns 4 ou 5 clientes. (. . .). Elas se conheceram na época em que a Maria ainda morava lá. Maria disse para a mulher “ah, é que nós estamos a fazer um filme sobre a minha vida. E, por isso, precisamos de filmar os lugares por onde eu passei.” Naquele momento, ela se colocou no processo. Era decisão dela estar ali e o filme estava sendo feito por nós duas e não apenas por mim.

Ao prescindir do seu poder autoral de uma forma inesperada – quando Maria decide que quer que o filme seja sobre a sua história – Renata percebe que a ocupação do lugar de realizadora por Maria depende dessa viragem documental. Os contactos com os locais do passado de Maria também convocam uma reflexão sobre o seu contexto, mas, desta vez, apoiada em passos de aproximação ao gesto etnográfico imprescindível que implica conhecer o local como forma de conhecer o contexto.

O processo de transmissão de saberes de Maria para Renata, ou seja, a construção da prostituta que Renata pode vir a ser — umas das intenções do filme — revela as diferenças entre os contextos de ambas e de como a tal “simetria”, que Latour sugere trazer para a prática antropológica (Latour e Miranda 2017), é difícil de atingir (ainda que esta prática de troca de saberes seja mais contextualizada a uma prática artística transgressora que à prática antropológica, que não exige uma observação participante tão levada à letra). Ainda assim, Maria tudo fez para tentar que Renata não corresse riscos desnecessários e para protegê-la dos perigos que poderia correr ao tentar exercer o trabalho sexual.



RENATA: A Maria é de um contexto bem específico de prostituição [. . .]. Eu tive contacto com aquilo que a Maria me contava da experiência dela e também sobre os riscos que ela corria. Tinha associado muito a prostituição à toxic dependência. [. . .] Ela morava na rua, em casas abandonadas. Por isso, era um contexto bem específico, de que eu nunca me vou aproximar. Por mais que eu faça um trabalho sexual, nunca vai ser nesse lugar. Isso realmente ficou muito evidente durante o processo.

“Rua dos anjos” provoca também uma circunstância de reciprocidade: haverá uma troca de ofícios e ambas aprenderão algo uma com a outra. Essa reciprocidade acaba por equilibrar a balança da autoridade; ambas serão professoras e alunas, leigas e especialistas.

Nesse sentido, o filme cerze um comentário sobre os contextos sociais em que tanto a prostituição como a realização foram exercidas no passado e são exercidas no presente. O seu interesse antropológico reside naquilo que esta transmissão de ofícios revela sobre os contextos de ambas, sempre num ato de *re-existência* (Ferraz 2018, 105; Fiadeiro e Eugénio 2012), como Renata faz questão de explicar na sua monografia.

A reciprocidade adensa-se com o pedido de Maria para que Renata se exponha mais no filme. De acordo com Renata, esse foi dos momentos mais difíceis do processo. É aí que o filme se aproxima da ideia de “etnografia reversa” que Roy Wagner sugere estar sempre presente na experiência etnográfica (Wagner 1981, 30), ainda que no filme ela esteja exposta e na prática etnográfica tenda a estar subentendida. É nesse momento do filme que Renata mais abdica do seu poder e é nele também que Maria mais se afirma como realizadora:

RENATA: [. . .] quando fizemos a minha entrevista, ela disse que queria repetir. “Olha, tu fazes duas ou três vezes a mesma cena [quando estás a realizar] agora sou eu que digo que a cena da entrevista não está boa e vamos repeti-la quantas vezes for preciso até ficar boa.”

Não só Renata não queria expor-se, algo que veio a fazer na entrevista, como Maria, percebendo que Renata estava deliberadamente a omitir informação, exigiu que a cena fosse repetida, de forma a que Renata fosse o mais sincera possível.

SAMARA [. . .] a parte da entrevista, que a Maria fez para ela, foi difícil, mas a Renata depois começou a responder. Mas ela tinha de se expor também, porque a Maria se expôs muito. Eu achava que era uma maneira de conseguir certos equilíbrios dialéticos, de criar uma justiça. Eu acho que isso aconteceu em certos momentos e acho que ela conseguiu colocar-se à prova.

Para Maria se tornar realizadora de um filme teria de haver uma partilha sobre todos os elementos que compõem a visualidade do mesmo. Tanto uma como a outra criaram a estética do filme a partir das suas estéticas pessoais, mas também a partir de uma ideia de estética negociada. Esses encontros foram possibilitados, segundo Renata, pelo espaço do estúdio e pelas conversas sobre décor, adereços e guarda-roupa. Em “Rua dos anjos”, não há uma preocupação social ou política que se sobreponha necessariamente a uma ideia de estética. Pelo contrário, as preocupações estéticas acabam por revelar o contexto social e as biografias de cada uma das realizadoras-personagens.

RENATA: O estúdio seria um lugar mais protegido em que teríamos minimamente um controlo técnico, para poder ter filme. Eu, o Filipe Ruffato e o Flávio Almeida já tínhamos pensado em adereços antes da Maria chegar. E perguntei à Maria o que achava e ela foi dizendo se achava interessante ou não e propondo alterações. A maioria das roupas que eu uso são da Maria. Mas mesmo as que não são, foi ela que decidiu o que eu usaria ou não. E também foi uma das coisas difíceis de aceitar, porque eu tinha ideias sobre o guarda-roupa que, inicialmente, considerava imprescindíveis, mas que nunca chegaram a existir.

Ao delegar em Maria a escolha do seu guarda-roupa, Renata abdica de algum do seu poder autorial na concepção da estética do filme. O gesto é semelhante ao que a Antropologia colaborativa pretende fazer com os seus interlocutores na escrita da etnografia, que deve incluir a voz (e a linguagem) tanto do etnógrafo como do interlocutor. O facto de ambas terem pensado cada pormenor do filme com essa preocupação garante que a realidade imagética nele criada é também suficientemente aberta para ser interpretada como objeto criativo e artístico. Não é esse peso da estética que torna “Rua dos anjos” menos etnográfico, pelo contrário, ele é até desejável para que se chegue ao conhecimento da dimensão estética da experiência social (Macdougall 2006, 59).

SAMARA: Não havia hierarquia, a meu ver. Tinham as duas autonomia. Mas a Renata tinha uma autonomia mais técnica, do “como” e a Maria era mais do “quê”. A Renata já sabia quais os “o quês” que queria da Maria, mas os “o quês” ainda assim eram da Maria.

É nessa negociação do papel de cada uma, em cada momento do processo, que a realização partilhada de “Rua dos anjos” se aproxima daquilo que a Antropologia procura para a “etnografia colaborativa”. No caso do filme, a troca de saberes entre Renata e Maria contribui para um maior equilíbrio entre o poder de ambas. Maria não está só a aprender, também ensina. Como explica Samara, Maria trouxe para o contexto de produção do filme uma vida cheia de experiências que fizeram a equipa aproximar-se.

SAMARA: Uma coisa que aconteceu naturalmente foi uma coisa de respeito, uma aura de muito cuidado e de acolhimento. Porque a Maria trazia questões de vida que a gente não tinha nem como acessar. Eram coisas muito distantes da nossa realidade.

Ainda que feito fora do contexto antropológico, “Rua dos anjos” é um filme que articula muitas das tensões presentes na prática da “etnografia colaborativa”. A ideia é inicialmente de Renata e há, em certos momentos, uma vontade de Renata em subverter a própria partilha que, por vezes, só é reconhecida quando apontada por Samara, mas o filme ganha contornos inesperados nos diálogos que dele surgem a partir dessa entrega de poder a Maria. No final, a afirmação da autoria de Maria é também mediada coletivamente, pela sua presença e pelo respeito que a sua biografia impõe. “Rua dos anjos” mostra-nos que a produção colaborativa (ou partilhada) é armadilhada e nunca é totalmente igualitária em todos os momentos, mas nem que seja na circunstância de sermos todos seres humanos, o espelho pode existir e, em certos momentos, convém olhar para ele com atenção (ver imagem 2).

## BIBLIOGRAFIA

- Bishop, Claire. 2012. *Artificial Hells*. New York: Verso.
- Borriaud, Nicholas. 2006. “Relational Aesthetics.” Em *Participation*, editado por Claire Bishop, 160-171. London: White Chapel Gallery.
- Clifford, James. 1986. “Introduction: Partial Truths.” Em *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, editado por James Clifford e George E. Marcus. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Ferraz, Renata. 2018. “Criação fílmica partilhada entre uma personagem que realiza e uma realizadora que atua: o processo de construção de “Rua dos anjos”.” *Tese de Doutoramento em Estudos Artísticos*. Universidade de Lisboa. Acedido em Abril de 2019. <http://repositorio.ul.pt/handle/10451/36685>.

- Fiadeiro, João, e Fernanda Eugénio. 2012. "Secalharidade como ética e como modo de vida: o projeto AND\_Lab e a investigação das práticas e manuseamento coletivo de viver juntos." *Urdimento*, Novembro: 61-69.
- Graham, Zoe. 2014. "Since You Are Filming, I Will Tell the Truth: A Reflection on the Cultural Activism and Collaborative Filmmaking of Vídeo nas Aldeias." *Visual Anthropology Review*, 89-91.
- Lassiter, Luke Eric. 2005. *The Chicago Guide to Collaborative Ethnography*. Chicago: University of Chicago Press.
- Latour, Bruno, e Carolina Miranda. 2017. "A Dialogue About a New Meaning of Symmetric Anthropology Bruno Latour (interviewed by Carolina Miranda)." Em *Comparative Metaphysics: Ontology After Anthropology*, editado por Patrick Charbonnier, Gildas Salmon e Peter Skafish, 325-341. Roman and Littlefield.
- Macdougall, David. 2006. *The Corporeal Image: Film, Ethnography, And the Senses*. Princeton: Princeton University Press.
- Ribeiro, João. 2004. *Antropologia Visual: da minúcia do olhar ao olhar distanciado*. Porto: Afrontamento.
- Rothenberg, Julia, e Gary Allen Fine. 2008. "Art Worlds and Their Ethnographers." *Ethnologie française*, 31-37.
- Schneider, Arnd., e Christopher Wright. 2014. "Between Art and Anthropology." Em *Between Art and Anthropology*, editado por Arnd. Schneider e Christopher Wright, 1-21. London: Bloomsbury.
- Sillitoe, Paul. 2018. "Some Challenges of Collaborative Research With Local Knowledge." *Antropologia Pubblica*, 1: 31-50.
- Wagner, Roy. 1981. *The Invention of Culture*. Segunda edição. Chicago: The University of Chicago Press.
- Wright, Christopher. 2014. "In the Thick of It: Notes on Observation and Context." Editado por Arnd Shneider e Christopher Wright, 67-81. London: Bloomsbury.

## THROUGH THE LOOKING GLASS. A STROLL DOWN "RUA DOS ANJOS"

*This essay deals with a film that is the result of a creative collaboration between directors Renata Ferraz and Maria Roxo. Bearing in mind that the proposal of the film is the sharing of knowledge between a director and a sex worker who teach their respective practices to one another, this experience is interesting for Anthropology in general and for the discussion of ethnographic collaboration in particular. The film was produced as part of a doctoral thesis in arts, within which the accompanying document, the thesis, discusses the instruments that the director makes use of from ethnographic film practice. The essay dialogues with the director's discourse and the use of collaborative strategies in ethnographic and cinematographic contexts.*

Keywords: anthropology and cinema, visual anthropology, collaborative ethnography, ethnographic film, authorship

Recebido em: 2019-09-01

Aceite em: 2020-07-18