

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE LETRAS



Criação fílmica partilhada entre uma personagem que realiza e uma realizadora que atua: o processo de  
construção de *Rua dos anjos*

Renata Christiane Ferraz

Orientadoras: Prof.<sup>a</sup> Doutora Susana de Sousa Dias de Macedo

Prof.<sup>a</sup> Doutora Clara Maria Abreu Rowland

Tese especialmente elaborada para obtenção do grau de Doutor no ramo de Conhecimento em Artes.

2018

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE LETRAS



**Criação fílmica partilhada entre uma personagem que realiza e uma realizadora que atua: o processo de  
construção de *Rua dos anjos***

Renata Christiane Ferraz

Orientadoras: Prof.<sup>a</sup> Doutora Susana de Sousa Dias de Macedo  
Prof.<sup>a</sup> Doutora Clara Maria Abreu Rowland

Tese especialmente elaborada para obtenção do grau de Doutor no ramo de Conhecimento em Artes.

Júri:

Presidente: Doutora Maria Cristina de Castro Maia de Sousa Pimentel, Professora Catedrática e Membro do Conselho Científico da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Vogais:

- Doutor José Filipe Moreira da Costa, Professor Auxiliar  
IADE-U Instituto de Arte, Design e Empresa - Universitário, Universidade Europeia;
- Doutora Liliana Coutinho da Silva, Investigadora Integrada do Instituto de História Contemporânea  
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa;
- Doutora Manuela Maria Fernandes Penafria, Professora Associada  
Faculdade de Artes e Letras da Universidade da Beira Interior;
- Doutora Susana de Sousa Dias de Macedo, Professora Auxiliar  
Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, orientadora;
- Doutora Catarina Caldas de Figueiredo Mendes Mourão, Professora Auxiliar Convidada  
Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.

Investigação financiada pela CAPES  
Proc. nº 000795/2014-03

2018

## Resumo

O texto que ora se apresenta e o filme *Rua dos anjos* são os dois objetos resultantes de um percurso investigativo teórico-prático, que buscou maneiras de efetivar uma equivalência funcional entre quem filma e quem se deixa filmar. O questionamento sobre o gesto criativo em cinema ser protagonizado, convencionalmente, pela pessoa que realiza, foi o ponto de partida para se propor uma construção fílmica fundada na criação partilhada entre uma realizadora e uma personagem. *Rua dos anjos*, um filme com abordagem documental tendo como principal interlocutora Maria Roxo, buscou responder à problemática específica originada por tal premissa. Onde encontrar uma personagem disposta a atuar atrás e à frente da câmara? É imprescindível, num processo de construção fílmica partilhado, a elaboração de um texto à partida, seja ele um guião, tratamento ou argumento? Qual é a relevância do estilo pessoal da realizadora ou do realizador numa criação partilhada com uma personagem que nunca houvera criado no domínio do cinema? Se a narrativa cinematográfica não pertence exclusivamente à pessoa que realiza ou à pessoa produtora de histórias, como decidir sobre qual material será incluído ou excluído no processo de montagem? Estas foram apenas algumas das questões que permearam as diferentes etapas da construção fílmica e foram subordinadas a um problema central: como efetivar uma partilha criativa em cinema até ao ponto em que as funções da realização e da atuação se transformem uma na outra? A indicação de Gilles Deleuze sobre o ato criativo não pertencer exclusivamente aos artistas, revelou-se como potencial para pôr em prática um pensar que contraria a identidade dominante do ver e do falar em cinema. Esta investigação traz, portanto, uma reflexão minuciosa sobre o processo de construção do filme *Rua dos anjos*, onde Maria Roxo, em ato de resistência aos cânones cinematográficos, revelou que uma personagem documental, que nunca houvera realizado um filme pôde, a despeito de qualquer afirmação oposta, instituir-se como realizadora, ao mesmo tempo que instruiu outra realizadora acerca da prática fílmica.

Palavras-chave: criação fílmica partilhada, personagem, realizadora ou realizador, documentário, *Rua dos anjos*, cinema.

## Abstract

The present text and the film *Rua dos anjos* are two objects resulting from a theoretical-practical research that sought ways to achieve a functional equivalence between the one who films and the one who allows for herself or himself to be filmed. The creative gesture in cinema, conventionally led by the one who directs, was precisely the starting point to propose a filmic construction founded on a shared creation between director and character. *Rua dos anjos*, a documentary approach film having Maria Roxo as its main interlocutor, sought to respond to the specific problem caused by such premise. Some questions remain: how to find a character willing to act both behind and in front of the camera? Is it essential, in a process of shared filmmaking, to produce a text at its outset, whether it be a script, a treatment or a storyline? How relevant is the personal style of the director in a shared creative endeavour with someone who has never created in the field of cinema? If the production of stories does not belong exclusively to the person filming or the person allowing themselves to be filmed, how does one decide which material will be included or excluded in the editing process? These were just some of the issues that permeated the different stages of the filmic construction in this study, which were subordinated to one central issue: how to carry out a shared creative endeavour in cinema, to the point where the functions of directing and acting integrate into one another? Gilles Deleuze's statement on the creative act not belonging exclusively to artists has revealed itself as a potential for putting into practice a certain mode of thinking that contradicts the rules of cinema, especially those related to the function of directing. This study therefore brings a thorough reflection on the process of constructing a film called *Rua dos anjos*, where Maria Roxo, in an act of resistance to the cinematographic canons, revealed that a documentary character who had never previously made a film could, despite any opposing statement, legitimize herself as a director, while informing the other director about the filmic practice.

Keywords: shared filmmaking, character, film director, documentary, *Rua dos anjos*, cinema.

Dedico este trabalho à Maria Roxo e a todas as pessoas que fizeram de suas vidas um ato de *re-existência*.

## Agradecimentos

CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil), por ter fornecido o fomento necessário para que esta pesquisa se tornasse possível.

*Indie Lisboa, Queer Lisboa, Apodoc e Cinemateca*, pelo acompanhamento cuidadoso e pela partilha de seus arquivos.

Aos funcionários da Escola Superior de Cinema e Teatro, por acolherem a equipa de *Rua dos anjos* durante os dias de filmagens.

Meus irmãos, Raphael e Felipe e meus pais, Roberto e Claudete, pelo apoio e amor incondicional enviados cotidianamente desde um oceano de distância.

Ariel Pinheiro, Maja Escher, Sara Vicente, João Rodrigues, Leslie Meyer e todos da família Pulpo, pelos afetos radicados em Lisboa.

Alexandre Mate, por me ensinar sobre teatro, pelas revisões e conversas sobre este texto e sobre a vida.

Isabel Machado, Angela Alegria, Rogério Taveira, Maria João Cortesão, Patricia Campo, Clarissa Rego, Olga Rodrigues, Ângela Picão, Jefferson Virgílio, Sara Marques, Isabel Soares, Cláudia Alves, Marília Silva, Fernando Fadigas, Jorge Moniz, Catarina Simão, Marisa Carboni, Renato Sanjuan, pelas colaborações pontuais e decisivas para o desenvolvimento desta pesquisa.

Tomer Heymann, Manuel Abramovich, por partilharem o acesso de seus filmes. E Paulo Caneiro, pelo mesmo e pelas conversas boas sobre cinema.

Luiz Ruffato, José Barahona, Carol Dias, Pedro Florêncio e Pedro Sena Nunes, por terem construído obras inspiradoras para a feitura de *Rua dos anjos*. Pelas conversas provocativas sobre cinema, literatura e vida.

Professor Jorge Ramos do Ó e participantes do grupo de estudos do Instituto de Educação da Universidade de Lisboa, por me ajudarem a pensar diferente do que me foi ensinado.

Rubiane Maia, Daniela d'Emília, Márcia Correa, pelo amor e pela vigília durante toda esta investigação.

Madalena Lobo Antunes, pelo apoio intelectual e afetivo, pela revisão cuidadosa deste texto.

Monique Prada, Alexandra Oliveira, Amara Moira, Paula Lee, por me ensinarem sobre o trabalho sexual, literatura e atos de resistência.

Professora Clara Rowland, pela paciência, pela sua coorientação generosa, sábia, arejada e encorajadora.

Professora Susana de Sousa Dias, por confiar nesta investigação, pela partilha sem tamanho e pela sabedoria com que tem me orientado na arte de fazer-pensar cinema há sete anos.

E a minha gratidão àquelas e àqueles que tornaram esta travessia investigativa possível de ser realizada: Fernanda Gurgel, por apagar os incêndios de forma assertiva e acolhedora. Filipe Ruffato, por construir o lugar de calma no meio da deriva e pela dedicação perseverante. Samara Azevedo, pela força e cuidado, pela parceria afetiva, poética e ética; Flávio Almeida, por acompanhar as minhas transformações ao longo desta travessia com paciência, persistência e admiração, qualidades caras aos amores cotidianos. Maria Roxo por me ensinar a fazer outros filmes, pela confiança depositada em mim e pela generosidade oferecida a este trabalho. A elas e eles, gratidão sem tamanho pelo ato criativo partilhado.

## Lista de Figuras

<b>Figura 1</b> — Imagem do filme <i>Paris, Texas</i> , de Wim Wenders, 1984.....	95
<b>Figura 2</b> — Imagem do filme <i>Paris, Texas</i> , de Wim Wenders, 1984.....	95
<b>Figura 3</b> — Imagem do filme <i>Paris, Texas</i> , de Wim Wenders, 1984.....	95
<b>Figura 4</b> — Filmagens de <i>Rua dos anjos</i> , Amadora Foto: Filipe Ruffato, 2016.....	96
<b>Figura 5</b> — A porta da garagem onde Maria deixou os seus pertences. Algueirão-Mem Martins. Foto: Filipe Ruffato, Agosto/2016.....	109
<b>Figura 6</b> — A porta da garagem reenquadrada por Maria durante as filmagens de <i>Rua dos anjos</i> , Algueirão-Mem Martins. Foto: Filipe Ruffato, Novembro/ 2016.....	109
<b>Figura 7</b> — Tabela com situações criadas durante a elaboração do argumento de <i>Rua dos anjos</i> ....	116
<b>Figura 8</b> — Imagem do filme <i>Anôs Luz</i> , de Manuel Abramovich, 2017 .....	137
<b>Figura 9</b> — Imagem do filme <i>I shot my love</i> , de Tomer Heymann, 2010.....	156
<b>Figura 10</b> — Imagem do filme <i>Casa de cachorro</i> , de Thiago Villas Boas, 2001.....	177
<b>Figura 11</b> — Imagem do filme <i>Bostofrio, où le ciel rejoint la terre</i> , de Paulo Carneiro, 2018.....	194
<b>Figura 12</b> — Imagem do filme <i>Bostofrio, où le ciel rejoint la terre</i> , de Paulo Carneiro, 2018.....	194
<b>Figura 13</b> — Imagem de <i>Rua dos anjos</i> , Amadora, 2016. Fotografia: Filipe Ruffato .....	216
<b>Figura 14</b> — Imagem de <i>Rua dos anjos</i> , Amadora, 2016. Fotografia: Samara Azevedo.....	227

## Índice

### Introdução

Esclarecimentos iniciais.....	10
Pontos de partida.....	13
O problema investigativo.....	18
Instrumentos utilizados.....	20
Estruturação do texto.....	26

### Aproximações iniciais

0.1. O protagonismo da realização e o gesto de resistência da personagem.....	32
0.2. O estatuto de quem filma e de quem se deixa filmar.....	33
0.3. Deslocamentos rumo a uma criação partilhada.....	39

### Deriva 1. Uma realizadora à procura de uma personagem

1.1. As premissas de uma criação partilhada.....	52
1.2. O primeiro fragmento da bússola: o efeito de estranhamento.....	54
1.3. Estranhas desconhecidas.....	57
1.4. Desencontros entre uma realizadora e as potenciais personagens.....	67
1.5. O afeto imprevisto e o sim condicionante.....	70

### Deriva 2. Um argumento partilhado

2.1. A personagem e a realizadora.....	78
2.2. O segundo fragmento da bússola: a equivalência.....	85
2.3. O gesto inaugural para a elaboração do argumento.....	90
2.4. Um quarto para o exterior.....	103
2.5. O exterior no quarto.....	106
2.6. Equivalência no meio da desigualdade.....	111

### **Deriva 3. Os dias de filmagem**

3.1. O surgimento das personagens .....	120
3.2. O terceiro fragmento da bússola: a experiência.....	123
3.3. O trabalho sexual e o filmico: conversações.....	127
3.3.1. Um filme com Maria e Renata.....	129
3.3.2. Um filme sobre Maria.....	143
3.3.3. Um filme sobre Renata .....	162
3.3.4. Um filme com e sobre Maria e Renata.....	178

### **Deriva 4. A montagem de *Rua dos anjos*.**

4.1. Tornar presente a ausente.....	204
4.2. O quarto fragmento da bússola: o duplo .....	208
4.3. O duplo e as diferentes versões de <i>Rua dos anjos</i> .....	209
4.3.1. O primeiro deslocamento da montagem .....	209
4.3.2. O segundo deslocamento da montagem .....	221
4.3.3. O terceiro deslocamento da montagem.....	229

### **Considerações finais**

Notas sobre o trabalho filmico partilhado.....	240
--	-----

### **Referências Consultadas**

Bibliografia.....	249
Filmografia.....	258

### **Anexos**

Anexo 1.....	261
Anexo 2.....	263
Anexo 3.....	267



## Introdução

## Esclarecimentos iniciais

Durante o percurso desta investigação, ocorrido ao longo dos últimos cinco anos, foram construídos dois objetos: o presente texto<sup>1</sup> e a longa-metragem *Rua dos anjos*. Existem ainda duas curtas-metragens, *EVO* (2015)<sup>2</sup> e *Ádito* (2017), estas duas criadas com a artista visual Rubiane Maia e que aparecem, também, como parte constitutiva do trabalho desenvolvido, embora não assumam o protagonismo deste estudo. Ambas as curtas-metragens foram adquirindo importância incontestável à medida que foram realizadas no decorrer desta investigação, auxiliando nas reflexões sobre muitas das adversidades surgidas durante a criação de *Rua dos anjos* e deste texto. Esclareço, ainda, que tais curtas-metragens são mencionadas apenas nos momentos em que se aproximam das questões relativas ao problema central desta investigação.

No que concerne à vertente fílmica, Maria Roxo foi a principal interlocutora da construção de *Rua dos anjos*. Ela partilha a realização e a atuação do filme comigo, sendo a responsável por incitar a maioria das reflexões surgidas ao longo da criação fílmica e, concomitantemente, da parte textual. Sendo tal partilha fundante para esta investigação, seria imprescindível que Maria Roxo estivesse presente até o dia da defesa pública desta tese e, principalmente, nas conversações que o nosso filme possa gerar em suas exibições futuras. Mas o acompanhamento de Maria Roxo deu lugar ao luto, seis meses exatos após o término das filmagens. Embora ela tenha acompanhado o início do processo de montagem, desde a sua ausência definitiva, ocorrida a 30 de maio de 2017, fiquei desprovida de sua preciosa interlocução.

Durante a etapa das filmagens, ela definiu o processo de produção de *Rua dos anjos*

---

<sup>1</sup> O presente texto está escrito sob o abrigo do Novo Acordo Ortográfico de 1990, da variante do português de Portugal. No entanto, foram realizadas revisões estilísticas com o objetivo de se poder utilizar certo vocabulário proveniente do português do Brasil. Dessa forma, o texto encontra-se condizente com o meu pensar-fazer teórico-prático, construído entre Portugal e Brasil ao longo da última década.

<sup>2</sup> No tocante aos filmes citados, foi mantido o título original no corpo do texto e nas referências filmográficas quando tais filmes são procedentes de idiomas originários do latim. No concernente aos títulos em outros idiomas, aparecem em sua versão inglesa e, em nota de rodapé, identifica-se o título original.

como tendo um carácter artesanal. Ora, é sabido que o artesanato, nas sociedades pré-industriais, possui carácter manual, sendo frequentemente realizado por um núcleo familiar, características que conferem às artesãs e aos artesãos a posse dos seus meios de produção, respondendo por todo o processo, da matéria bruta ao objeto acabado. De maneira análoga, as pessoas que trabalharam na construção de *Rua dos anjos* participaram, com maior ou menor ênfase, de todas as etapas de criação. Portanto, para acompanhar o enunciado de Maria Roxo sobre o carácter artesanal deste processo e para tomar distância do termo produção — comumente utilizado na prática cinematográfica —, são utilizados, neste texto, os termos fabricação ou construção como sinónimos de criação fílmica.

Sem desconsiderar que esta investigação trata de pensar a produção em cinema, utilizar os termos construção ou fabricação ao lado de criação privilegia o ato laboral que acompanha as fazedoras e fazedores de cinema. Assim sendo, é possível recordar, de quando em vez, que o ato criativo está fundado, antes de mais nada, num trabalho a ser forjado e lapidado dia após dia. Dessa maneira, além de seguir as indicações de Maria Roxo acerca do carácter artesanal do filme, penso ter podido distanciar-me do endereçamento comumente observado quando se trata de considerar a pessoa que realiza filmes como aquela dotada de capacidades extraordinárias e singulares, detentora de ideias originais, ainda tão em voga na contemporaneidade cinematográfica, mas descabida numa investigação como a pretendida aqui.

Ademais, sendo o laço que uniu a equipa, o dos afetos, esclareço que Maria Roxo e eu fomos acompanhadas por pessoas igualmente importantes para a construção de *Rua dos anjos*. Para reflexionar sobre a importância do trabalho delas, seria necessário direccionar parte desta investigação para o tema. Todavia, devido a necessidade de um recorte próprio dos processos investigativos, tais pessoas não aparecem neste estudo na forma de protagonistas, mas são evocadas em todas as etapas desta investigação e, portanto, faz-se necessário que elas sejam apresentadas.

Anteriormente à etapa das filmagens éramos Maria Roxo, Filipe Ruffato e eu. Durante as filmagens, Samara Azevedo juntou-se a nós e a equipa passou a ser constituída por quatro pessoas, à exceção de três dias, nos quais contamos também com o trabalho de Flávio Almeida — embora ele tenha realizado a sua maior empreitada na pós-produção. Nesta última, Fernanda Gurgel somou-se à equipa. Vale notar, ainda, que quando utilizo o termo equipa, incluo-me como parte dela, da mesma maneira que considero seus outros membros como responsáveis pela construção do filme tanto quanto eu ou Maria Roxo.

Relativamente à justificação dos termos escolhidos, *travessia* refere-se à reunião das etapas de todo o percurso investigativo. Já o vocábulo *deriva* guarda menção a cada uma das partes desta *travessia*. Claramente, poderia chamar cada *deriva* por capítulo. Porém, uma vez que esta investigação é pensada como um trajeto percorrido por meio de uma grande extensão de território desconhecido, repleto de acidentes que acabaram por reconfigurar os rumos deste percurso investigativo, foi eleito o termo *deriva* objetivando evidenciar que os desvios possuem papel fulcral para este estudo.

No concernente à justificativa da palavra *realizadora* ou *realizador*, em detrimento de outros vocábulos encontrados no campo cinematográfico, ela apresenta-se detalhada na *Deriva I*. Por ora, ressalvo que, aquando da citação de outras autoras e autores, o termo pode variar entre cineasta, documentarista, diretora ou diretor, uma vez que foi mantido o termo utilizado no texto original citado.

No que diz respeito ao vocábulo *personagem*, as considerações detalhadas aparecem igualmente na *Deriva I*. Apesar das inúmeras palavras existentes em cinema para designar a pessoa que atua à frente da câmara, importa ressaltar que utilizo três delas: *personagem* (*retratada*), *atriz/ator* e *pessoa atuante*. Neste texto, *personagem* refere-se à pessoa que atua à frente da câmara num filme com abordagem documental. Dependendo da especificidade da discussão trazida à baila, a palavra *personagem* aparece também, como *personagem retratada*. Via de regra, utilizo esta última para referir-me ao sujeito que revela necessariamente as suas

histórias pessoais diante da câmara. Já *atriz/ator* aparece para designar as pessoas que atuam em filmes com abordagem ficcional. E, finalmente, utilizo-me da expressão *pessoa atuante* quando uma reflexão serve tanto para designar *personagens (retratadas)* como para referir-se às *atrizes/atores*. Finalmente, aparecem outros vocábulos para designar a pessoa que atua à frente da câmara quando se relacionam a um termo específico utilizado por outra autora ou autor.

Por último, nesta investigação, explico os caminhos de construção de um filme, mas não pretende-se revelar como um método de criação a ser reproduzido. Contudo, dado o caráter pluridisciplinar observado na criação em artes na contemporaneidade, almejo que ela possa ser interlocutora de outras investigações no campo dos estudos fílmicos e também de outros domínios artísticos.

### **Pontos de partida**

Com foco na relação estabelecida entre quem filma e quem se deixa filmar, objetivei fazer um filme, passando pelas etapas tradicionalmente vinculadas ao gesto criativo do mesmo: argumento, filmagem e montagem. Para tanto, as funções da realização e da atuação foram entendidas por meio da lente da reciprocidade. Tais funções, embora pertencentes a categorias aparentemente autónomas, poderiam vir a designar e alterar mutuamente as suas atribuições, com o objetivo que tal codeterminação fosse efetivada de forma contínua durante as etapas da prática fílmica.

A importância de tal proposta radicou na descoberta de possibilidades para que se realizar uma equivalência operacional entre uma realizadora e uma personagem durante o ato de criação fílmica. Além disso, busquei, com tal proposta, problematizar uma certa prática fílmica, amplamente reforçada a partir da segunda metade do século XX — mas frequentemente observada nas práticas fílmicas até os nossos dias —, a qual considera que a

responsabilidade da criação em cinema deve estar centrada na figura da realizadora ou do realizador.<sup>3</sup>

A vontade de efetuar processos de criação menos hierarquizados deveu-se, em parte, às minhas experiências artísticas colecionadas ao longo de quase vinte anos como atriz de teatro e, mais recentemente, nos últimos sete anos, como realizadora. Durante o tempo dedicado ao teatro trabalhei com encenadoras e encenadores com linhas bastante diversificadas de criação. Na maioria dos casos, o gesto criativo pertenceu à pessoa que encenava enquanto as atrizes e atores desempenhavam o papel de coadjuvantes. Em tais casos, fui levada a conferir ao meu corpo em cena o estatuto de mero instrumento vinculado à conceção de outrem. De maneira distinta, os processos, onde as práticas colaborativas<sup>4</sup> foram privilegiadas, permitiram uma forma de criação menos hierarquizada no que diz respeito à centralização da criação pela encenadora ou pelo encenador. Influenciada por este último endereçamento ao fazer cénico, considerava poder partilhar a criação com alguém que, inicialmente, desempenharia a função de personagem.

Seguindo as pistas de Marta Andreu acerca da perversidade envolvida no ato de filmar quando o cineasta desnuda alguém sem se desnudar a si próprio (2013b, a partir de 38'25"), a hipótese desta investigação baseou-se na convicção de que, ao dar alguns passos à frente da câmara, ao ultrapassar o aparato que me separava da personagem, seria possível encontrar maneiras menos categorizadas de se apresentar num processo de construção fílmica. Para que tal hipótese pudesse ser verificada com a justeza necessária, revelou-se crucial encontrar alguém que não pertencesse ao domínio artístico, alguém que, diferente das atrizes e dos

---

<sup>3</sup> A partir dos anos 50 do século XX, começava a firmar-se um novo paradigma que guiaria a maioria das falas da comunidade científica, dos festivais e das pessoas fazedoras de cinema até os nossos dias. As crescentes vanguardas cinematográficas espalhadas pelo mundo começaram por reivindicar à pessoa que realiza o papel de protagonista da construção fílmica. Como representante desse pensamento, a *política dos autores*, expressão cunhada por uma série de críticos franceses que escreviam na revista *Cahiers du Cinéma*, tinha como um de seus discursos mais proeminentes a oposição ao dito cinema industrial da época. A partir de então, o cinema não apenas começou a se reforçar como uma área do domínio artístico, mas, finalmente, a pessoa que realiza passava a expressar o seu eu através do filme de sua autoria evidenciada pelo estilo que impunha à *mise en scène*.

<sup>4</sup> Foi o caso do trabalho desenvolvido com o *Canhoto Laboratório de Artes da Representação*, dirigido por Alexandre Mate. Voltarei a tratar sobre a influência da prática de criação colaborativa no estudo aqui em causa, oportunamente, durante a *Deriva 2*.

atores, não possuísse, à partida, a consciência dos mecanismos envolvidos num processo cinematográfico. Isso porque uma criação partilhada entre pares guardava a promessa de me manter num lugar salvaguardado, possivelmente distante dos riscos de um desnudar-me diante da câmara de uma pessoa possuidora de objetivos bastante distintos das fazedoras de cinema. Assim, uma vez que a personagem desconheceria os procedimentos implicados no fazer fílmico, tornou-se imprescindível que eu também desconhecesse os mecanismos envolvidos no ofício dela.

Diante do exposto, foi definido um mote que acompanharia tal proposta: a permuta de técnicas de duas profissões consideradas incompatíveis entre si. O trabalho sexual<sup>5</sup> foi a profissão privilegiada para tal troca e essa escolha relaciona-se com a minha atuação na longa metragem *Estive em Lisboa e lembrei de você* (2015)<sup>6</sup>, de José Barahona. Sendo-me atribuída a personagem de uma trabalhadora sexual, e porque desconhecia quase que por completo tal ofício, Barahona ofertou-me o livro *Alugo o meu corpo*, de Paula Lee, para que servisse de auxílio para a construção da personagem que eu representaria. Lee escreveu o livro quando era uma das acompanhantes de luxo mais conhecidas de Lisboa. Nele, a autora narra as técnicas necessárias para que ela se transformasse em trabalhadora sexual, literalmente, de um dia para o outro.

A descrição detalhada do início da sua carreira, baseada «nas sensações de uma pessoa comum e que não fora treinada para isso e que, de repente – ou não tão repentinamente assim –, está nesse meio e passará por uma série de treinos e de aprendizagem até conseguir se enquadrar» (Lee, 2007, p. 11), interessou-me sobremaneira. Isso porque, embora o trabalho

---

<sup>5</sup> Embora o trabalho sexual tenha sido escolhido para interatuar com o cinematográfico, devido à necessidade de um recorte investigativo, a problemática advinda dos estudos específicos do ofício sexual não encontraram protagonismo nesta investigação. Esclareço ainda, que utilizo a expressão *trabalho sexual* por abranger as diferentes áreas de atuação das pessoas que permutam sexo — ou outro serviço qualquer vinculado a ele — por dinheiro, quer seja virtual ou presencialmente. Ademais, estou de acordo com Carol Leigh (conhecida por Scarlot Harlot), atriz, trabalhadora sexual e ativista que cunhou o termo no final da década de 70 do século passado: «essa invenção foi motivada pelo meu desejo de conciliar as minhas metas feministas com a realidade da minha vida e a de outras mulheres que eu conhecia. Eu queria criar uma atmosfera de tolerância dentro e fora do movimento de mulheres para as mulheres que trabalham na indústria do sexo» (Leigh, 1997, p. 231).

<sup>6</sup> O guião do filme de José Barahona é uma adaptação do livro homónimo de Luiz Ruffato (2009).

sexual e a realização estejam identificados, na maior parte das vezes, em categorias distantes umas das outras – quer nas esferas económica, social ou política –, acreditava poder ter um problema comum ao de Lee. Nós duas, ao chegarmos a Portugal, passámos a dedicar-nos à obtenção de técnicas de um ofício até então desconhecido por nós: ela, a descortinar as ferramentas do trabalho sexual e eu, as da realização.

Pouco tempo depois de ter lido o livro de Lee, iniciou-se o programa de *Doutoramento em artes* pela Universidade de Lisboa, onde se insere esta investigação. Embora durante o primeiro ano de pesquisa os objetos estudados tivessem sido o teatro de sombras e o *vídeo mapping*<sup>7</sup> – frutos de um projeto que havia planeado antes de atuar em *Estive em Lisboa e lembrei de você* –, em pouco tempo revelou-se inquestionável a necessidade de tornar o filme que havia pensado em criar com Lee o objeto privilegiado deste estudo. Assim sendo, esta investigação possui uma premissa assumidamente devedora das práticas cinematográficas com abordagem documental: «pretende-se criar um filme sobre o encontro entre duas mulheres, uma trabalhadora sexual e uma realizadora, que permutarão as ferramentas de seus respectivos ofícios num filme construído a quatro mãos, dentro de uma sala preta».<sup>8</sup>

Relativamente à designação documental, não diz respeito a este estudo propor um detalhamento sobre as questões relativas aos pontos de contacto ou dissemelhanças entre documentário e ficção<sup>9</sup> – até porque os seus atributos encontram-se bastante fundidos na criação fílmica contemporânea. Antes, cabe sublinhar aspetos do chamado filme documental

---

<sup>7</sup> Embora eu tenha abandonado a pesquisa inicial, alguns aspetos concernentes à sombra acompanharam esta investigação e serão abordados oportunamente. Ademais, tanto a sombra quanto o *video mapping* aparecem como auxiliares técnicos e fazem parte da *mise en scène* de *Rua dos anjos*.

<sup>8</sup> Projeto de pesquisa apresentado à comissão científica do programa de doutoramento em Artes da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa em março de 2017.

<sup>9</sup> De igual modo, poderia se pensar que esta investigação guarda semelhança com as práticas do chamado filme-ensaio (Machado, 2003; Weinrichter, 2007; Corrigan, 2015; Teixeira, 2015). No concernente ao objetivo de se criar um filme sem fronteiras definidas entre uma narrativa construída e um registo de uma experiência, tal correspondência poderia ser aplicada. Entretanto, uma vez que um dos pilares que sustentam o filme-ensaio é o dar voz à primeira pessoa do singular, esclareço que esta investigação se distancia diametralmente de tal abordagem.

que serviram como instrumentos para a construção fílmica proposta por esta investigação. Aqui, o documentário é entendido como um gesto criativo, mais do que um género cinematográfico, onde a personagem é construída a partir daquilo que é próprio da pessoa atuante e não assente em características pensadas por outrem, além de ser um lugar onde a pessoa que realiza também habita (Andreu, 2013a, a partir de 18'31"). Também segue o enunciado de Jacques Rancière que considera que o documentário «não tendo a obrigação de produzir o *sentimento* do real, pode abordar esse real como problema e experimentar mais livremente os jogos variáveis da acção e da vida, da significação e da não-significação» (2014, p. 36).

Dito isso, o início desta investigação encontrou reverberação num tipo de ato criativo em cinema atravessado pela experiência, considerando o inesperado e os erros surgidos no processo como parte fundante da realização. Quando me remeto à criação fílmica, estou a concordar com Marta Andreu, que pensa o gesto primordial do documentário de criação como aquele que evidencia o olhar de quem o está construindo (2013b, a partir de 18'55"). Compactuo, também, com Gilles Deleuze, que considera a criação como algo não reservado apenas aos artistas, sendo muitos os campos de atuação que trabalham com o ato criativo: «se um cineasta pode falar a um homem da ciência, se um homem da ciência pode ter qualquer coisa a dizer a um filósofo e vice-versa, é na medida e em função das atividades criativas de cada um» (2005, p. 290).

Considero que o alcance do ato criativo extravase ofícios considerados modelares nos nossos dias — como é o caso dos citados por Deleuze —, chegando até aqueles que são reiteradamente depreciados — como é o caso do trabalho sexual. Com o auxílio da reflexão de Deleuze, sem pretender propor uma criação partilhada entre artistas, considerava que o ponto de contacto entre mim e a pessoa atuante estaria pautado exatamente no gesto criativo: tanto o envolvido no trabalho sexual como no fílmico.

Para além das permutas citadas até aqui — entre a realização e a atuação e entre o

trabalho sexual e o fílmico —, um terceiro diálogo fez-se necessário e disse respeito à interligação entre o presente texto e o filme. À vista disso, antes do texto se apresentar como justificativa para a construção de *Rua dos anjos* ou este servir de exemplo para uma qualquer teoria cinematográfica, o esforço intentado debruçou-se em dar voz ora a um ora a outro, procurando maneiras de ambos se constituírem mutuamente.

Certo está que, ao longo dos cinco anos de trabalho, as teceduras textual e fílmica se encontraram e se distanciaram, foram cedendo e ocupando espaço sempre que a investigação exigia um olhar mais aguçado sobre uma ou outra prática. Dessa feita, o pensamento e a ação estiveram amalgamados em ambas as vertentes e estas entre si. A partir de tal agregado, ao mesmo tempo teórico e empírico, através da elaboração do texto e do filme, pode compreender-se o percurso trilhado ao longo desta investigação. Assim, ambos os objetos foram considerados aqui como duas partes do mesmo fazer-pensar um tipo de criação partilhada em cinema.

### **O problema investigativo**

A criação fílmica partilhada entre uma realizadora e uma personagem constitui um processo que pode ser reflexionado segundo incontáveis prismas. Irrefutavelmente, muitos são os questionamentos concernentes a este percurso investigativo, mas um deles acompanhou esta investigação desde seu início: como construir uma equivalência operacional, no que diz respeito ao gesto criativo fílmico, entre as funções da realização e da atuação, onde ambas se transfigurem uma na outra e possam ser mutuamente determinadas?

Na busca por uma criação fílmica onde a realizadora e a personagem exerceriam concomitantemente ambas as funções, a bússola forjada para ser utilizada nesta travessia apontava para um deslocamento do meu papel de realizadora ao arriscado lugar de exposição ao lado da personagem. Assim, seria necessário que eu fosse revelada por ela à medida que também a revelasse. Se tal estranhamento funcional prometia alterar o papel que me cabia

desempenhar, também renunciou modificar o próprio filme a ser construído, uma vez que este seria criado também pela pessoa atuante.

O meu deslocamento em direção à personagem, assim como o dela em direção ao lugar destinado à pessoa que realiza foram responsáveis por inúmeras questões que se apresentaram desde o princípio desta travessia investigativa: onde encontrar uma personagem disposta a atuar atrás e à frente da câmara? Como encontrar uma personagem interessada em tratar sobre assuntos concernentes ao trabalho sexual num país onde tal ofício não tem o seu reconhecimento legal? É imprescindível, num processo de construção fílmica partilhado, a elaboração de um texto à partida, seja ele um guião, um tratamento ou um argumento? Se sim, como proceder à escrita de tal texto em conjunto com a personagem? Qual é a relevância do estilo pessoal da realizadora ou do realizador numa criação partilhada com alguém que nunca houvera criado no domínio do cinema? Se a narrativa cinematográfica não pertence exclusivamente à pessoa que realiza ou à pessoa que atua, como decidir sobre qual material será incluído ou excluído no processo de montagem? Estas foram apenas algumas das questões que permearam as diferentes etapas de construção fílmica. Cada vez que se tentava responder a uma delas, outras tantas surgiam para tomar o seu lugar.

Para que tais questionamentos servissem para a concretização do filme, tornou-se fulcral que eu não soubesse, de antemão, como respondê-las, abdicando, assim, dos lugares reconhecivelmente pertencentes à prática fílmica. A esse respeito, cito um exemplo ocorrido logo à partida, durante a busca por uma pessoa que pudesse desempenhar, ao mesmo tempo, o papel de personagem e realizadora. Envolta por uma série de desistências por parte das pessoas convidadas para fazerem o filme, precisei abrir mão de minha busca insistente, para que fosse eu a escolhida pela personagem e não o oposto, como o comumente observado num processo de *casting* cinematográfico.

Maria Roxo foi quem me elegeu e tornou-se a interlocutora privilegiada desta investigação. O encontro com ela, antes de sanar dúvidas do início do processo, abarcou ainda

mais incertezas, sendo a tentativa e o erro companheiros presentes durante as diferentes etapas deste estudo. Longe de considerar que este percurso investigativo ocorreu de forma harmónica, a convergência entre texto e filme, tal como o meu encontro com Maria Roxo, ocorreu por meio de fissuras que foram sendo abertas ao longo do processo, «uma ferida que, de uma maneira tão delicada quanto brutal, alarga o possível e o pensável» (Eugenio & Fiadeiro, 2012, p. 65).

Com certezas que iam se desarranjando a cada passo dado rumo à concretização das diferentes etapas de criação filmica, foi o trabalho desenvolvido com Maria Roxo o responsável por revelar as identidades dos objetos filmico e textual. Diante de tais revelações foi necessário valer-me de ferramentas construídas particularmente para este processo e que foram transformando e sendo transformadas pela criação partilhada entre nós.

### **Instrumentos utilizados**

A procura de referências teórico-práticas com o intuito de estabelecer pontes estruturantes e conceptuais para uma criação partilhada entre quem filma e quem se deixa filmar, revelou que tal gesto — da maneira como é proposto nesta investigação —, possui determinados aspetos poucas vezes considerados pelos estudos filmicos, tanto os oriundos da comunidade académica, como os das pessoas fazedoras de cinema.

As referências pesquisadas apresentaram-se escassas e, quando muito, explicitavam problematizações advindas de situações onde a personagem é convidada a colaborar com material criativo para o processo de construção filmica. Mas mesmo em tais circunstâncias, raramente a realizadora ou o realizador partilha com a personagem as decisões vinculadas ao dispositivo filmico<sup>10</sup>. Também são encontradas situações em que a pessoa que realiza sente-

---

<sup>10</sup> Utilizo o vocábulo dispositivo filmico por considerar a pluralidade das dimensões que compõem a criação de um filme e que, embora autónomas, se encontram enredadas. Explicitar que a feitura de um filme abarca relações de poder-saber, condição fundante do dispositivo pensado por Foucault (1996, pp.244-245), parece-me tarefa fulcral numa reflexão como a proposta aqui.

se impelida a deslocar-se em direção ao espaço da personagem, mas sem, contudo, perder o controle<sup>11</sup> sobre o ato criativo em cinema.

Ressalvo que foi em filmes de outras realizadoras e realizadores, antes de textos teóricos específicos dos estudos em cinema, onde encontrei as pistas mais relevantes para refletir acerca de alguns dos questionamentos que surgiram ao longo desta investigação. Com o intuito de selecionar filmes que pudessem desempenhar o papel de interlocutores deste estudo, foram consultados os arquivos das revistas de documentário *Doc on-line*<sup>12</sup>, *Studies in Documentary Film*<sup>13</sup> e *IDA*<sup>14</sup> e dos festivais internacionais de cinema *Doclisboa*, *Berlinale*, *Queer Lisboa*, *IndieLisboa*.<sup>15</sup> e da plataforma virtual de mapeamento de produção de documentários de curta-metragem *Curtadoc* e *Porta Curtas*.<sup>16</sup> Longe de tratar tais revistas ou festivais como objetos de análise, estes foram escolhidos pela sua relevância na construção de um panorama amplo de criação em cinema na contemporaneidade. Buscando descortinar pistas para as reflexões necessárias durante este percurso investigativo, à partida, foram visionados cerca de 120 filmes, com o objetivo de auscultar criações a partir de quatro endereçamentos diferentes<sup>17</sup>.

No primeiro grupo de interesse, a atenção esteve voltada para filmes onde se observa a pessoa que realiza não apenas em campo, mas, sobretudo, apresentando uma visão crítica acerca de sua própria prática. Na segunda coleção foram rastreadas personagens que, de

---

<sup>11</sup> No âmbito desta investigação, a palavra controle não remete a uma relação de coação entre indivíduos, mas vincula-se às relações de poder-saber, assim como pensadas por Foucault (1995), que ocorrem entre indivíduos ou grupos de indivíduos “livres”. Tais relações operam a partir de ações de um indivíduo ou um grupo sobre as ações de outros e podem ser pensadas, de igual modo, nas afetações decorrentes das relações entre a pessoa que realiza e a personagem.

<sup>12</sup> A revista científica, referência para os estudos fílmicos com abordagem documental e multidisciplinar, «resulta de uma parceria entre a Universidade da Beira Interior (UBI, Portugal) e a Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP, Brasil), encontrando-se sediada no Centro de Investigação Labcom.IFP - Comunicação, Filosofia e Humanidades (UBI)» (Freire; Penafria, 2018).

<sup>13</sup> A revista científica, do Reino Unido, dedica-se «à história, teoria, crítica e prática do documentário» (Nash, 2018).

<sup>14</sup> A revista da *International Documentary Association (IDA)* é destinada a pesquisadores e artistas do campo do documentário de criação, ativista e jornalístico e encontra-se disponível em: <https://www.documentary.org/>

<sup>15</sup> Informações respetivamente disponíveis em: <https://www.doclisboa.org/>; <https://www.berlinale.de/de/HomePage.html>; <http://queerlisboa.pt>; <http://queerlisboa.pt>; <http://indielisboa.com/>.

<sup>16</sup> Disponíveis respetivamente em: <http://curtadoc.tv/> e <http://portacurtas.org.br/filmes/>

diferentes maneiras, revelam um gesto autoral perante a construção fílmica. No terceiro conjunto, o foco pautou-se em encontrar trabalhadoras e trabalhadores sexuais protagonistas de criações cinematográficas. E no quarto, foram selecionados filmes que descortinam os mecanismos envolvidos numa construção fílmica.

Os primeiros dois grupos ajudaram-me a pensar o gesto de deslocamento da realizadora e da personagem rumo à função uma da outra, enquanto o terceiro e o quarto, os aspetos temáticos. Assim, foram priorizados os dois primeiros grupos, por entender que neles seria possível encontrar pistas mais significativas para efetivar a empreitada proposta por esta investigação. Mas devido à escassez de trabalhos com os dois primeiros tipos de endereçamentos e, embora tenham sido priorizadas as produções dos últimos quinze anos, permiti alguns desvios que levaram minha atenção para anos mais longínquos do fazer cinematográfico. Uma vez que não intentei propor qualquer classificação ou uma análise fílmica exaustiva, mas sim estabelecer uma interlocução entre tais filmes e o processo criativo de *Rua dos anjos*, alguns dos filmes encontrados durante o levantamento bibliográfico e filmográfico, aparecem reflexionados ao longo deste texto e são listados no próximo tópico desta introdução (vide *Estruturação do texto*).

De maneira assemelhada ao descampado das referências teórico-práticas, também não foi encontrado um método pré-existente pertencente à prática cinematográfica que pudesse ser aplicado a esta investigação. Interessou-me, então, construir ferramentas que pudessem responder às exigências específicas desta travessia, em concordância com Michel Foucault (2006, p. 229):

Eu tateio, fabrico como posso instrumentos que são destinados a fazer objetos. Os objetos são um pouquinho determinados pelos instrumentos, bons ou maus, fabricados por mim. [...] procuro corrigir meus instrumentos através dos objetos que penso descobrir, e, neste momento, o instrumento corrigido faz parecer que o objeto definido por mim não era exatamente aquele. É assim que eu hesito ou titubeio.

Fui também acompanhada por inúmeras hesitações durante este processo investigativo. Cada hesitação, fruto de uma inquietação, fez surgir um instrumento inusitado ou, ainda, transformou um concebido anteriormente. A travessia, por sua vez, foi revisitada e a rota alterada inúmeras vezes, um percurso oscilante calcado numa experimentação localizada e particular, guiada pela ocupação de efetuar um constante estranhamento dos processos de naturalização que operam no campo cinematográfico. Mesmo sem a preocupação de fixar um princípio metodológico, apresentou-se imprescindível estabelecer relação com alguns procedimentos de criação em artes, para deles tomar emprestado pistas para forjar os instrumentos específicos para esta investigação.

Se Foucault fabricava instrumentos inusitados — sem se importar, de antemão, se seriam os corretos para auxiliá-lo na difícil tarefa de pensar as relações entre verdade, poder e saber —, aqui, optei por forjar um instrumental metodológico que fosse capaz de me auxiliar a pensar as relações entre a pessoa que atua e aquela que realiza quando posicionadas lado a lado num processo de criação fílmica, sem, contudo, preocupar-me, à partida, se tal instrumental seria o mais ajustado para esta travessia investigativa. Com a perspectiva de poder reconfigurá-los ao longo do percurso investigativo, os instrumentos construídos por mim sofreram influência de três diferentes procedimentos.

Começo por destacar as reflexões herdadas da chamada *Art-based research*<sup>18</sup>, que desde a década de noventa do século passado vem servindo de terreno para se pensar a conciliação entre os domínios da arte e a do pensamento científico, onde a expressão artística torna-se um objeto privilegiado para se efetivar uma investigação académica (McNiff, 2008, p.23). Tal trabalho parte de objetos artísticos confeccionados pela pessoa que investiga e prioriza o processo de criação artística como gerador de um pensamento sistematizado e crítico, McNiff atenta para o facto de que tal método possibilita que, questões tradicionalmente feitas pela investigadora ou pelo investigador a outras e outros artistas,

---

<sup>18</sup> Ver estudos mais recentes compilados nos diferentes volumes da série intitulada *Investigação em Artes* (Quaresma et al., 2015a, 2015b, 2016, 2017).

possam ser elaboradas e respondidas por uma mesma pessoa através de processos artísticos e palavras (Idem, p. 30).

À semelhança de McNiff, as respostas às minhas inquietações foram respondidas por meio do processo de construção do filme e do presente texto. Assim como a *Art-based research*, que propõe uma confluência entre investigação e prática artística, não penso o presente texto como o espaço da teoria e o filme como o lugar privilegiado da prática. Antes, objetivo aproximar dois mundos que se têm imaginado apartados um do outro. Ao considerar a escrita e o filme equivalentes — ambos criadores de possibilidades a partir de articulações teóricas e um campo empírico —, estive diante de um processo de trabalho ao mesmo tempo artístico e científico, ambos acompanhados pelas vertentes teórica e prática.

Nessa perspectiva, destaco as reflexões de Fernanda Eugenio e João Fiadeiro, especificamente as relacionadas ao trabalho desenvolvido no projeto *AND\_Lab*, «um laboratório de investigação que emergiu do encontro não-marcado entre um coreógrafo e uma antropóloga» (Eugenio & Fiadeiro, 2012, p. 61). A proposta elaborada pela dupla interessa particularmente a esta travessia por ser pautada na renúncia do saber e da decisão controlada, controladora e controlável, a favor de uma conciliação entre sujeito e objeto, teoria e prática, agência e passividade e assim por diante (Idem, 2013a, p. 222).

Uma vez que pensava poder encontrar maneiras do texto e do filme apresentarem-se intrinsecamente dependentes e pertencentes a ambas as vertentes, a teórica e a prática, a pesquisa de Eugenio e Fiadeiro foi evocada inúmeras vezes ao longo deste texto. Interessou-me, particularmente as reflexões da dupla no concernente aos modos de investigação através da arte e a inquietação em relação à naturalização de vivências artísticas. Destaco ainda, os endereçamentos que oferecem à prática artística e coletiva, onde buscam transferir o controle do sujeito para o ato do encontro e para o acontecimento que dela emerge, de maneira a alcançar uma reciprocidade relativamente as diferentes posições existentes em tal prática. (Idem, 2012, p. 62).

Relativamente à uma metodologia específica pertencente aos estudos fílmicos, ressalto uma forma particular de se pensar o cinema apresentada por Jacques Aumont em seu *As teorias dos cineastas*. Nele, Aumont expõe «as principais reflexões de cineastas sobre o seu ofício e sua arte» (2004, p. 7), ao considerar que «o cineasta é um homem que não pode evitar a consciência de sua arte, a reflexão sobre seu ofício e suas finalidades e, em suma, o pensamento» (Idem). Partindo de tais reflexões, Manuela Penafria, Ana Santos e Thiago Piccinini propõem uma revisitação do tema num artigo intitulado *Teoria do cinema vs teoria dos cineastas*<sup>19</sup>. Distanciando-se da política dos autores, a qual considera a pessoa que realiza a protagonista da criação fílmica, a teoria dos cineastas, tal como trabalhada por Penafria, Santos e Piccinini, interessa particularmente a esta investigação, dado que «um ator, um director de fotografia, um argumentista, um montador é, também, tal como o realizador, um cineasta» (2015, p. 332).

De maneira assemelhada, o percurso trilhado nesta travessia revelou Maria Roxo como possuidora de poder de decisão sobre o fazer fílmico tanto quanto eu. Ademais, a teoria dos cineastas considera que, além dos próprios filmes, «os materiais escritos de apoio ao investigador devem ser, maioritariamente, livros, manifestos, cartas, entrevistas, ou outros, mas, sempre dos próprios cineastas» (Penafria, Baggio, Graça & Araujo, 2017, p.29). Tal consideração ofereceu uma pista indispensável sobre os tipos de material que deveriam ser selecionados nesta investigação.

Uma vez que, no caso da elaboração do presente texto, não houve nítida separação entre a pessoa que investiga e a que realiza filmes, caberia a mim e a Maria Roxo sermos, simultaneamente, construtoras de discurso, de imagem e de som. Assim, a seleção dos materiais fundantes para as reflexões deste texto foi feita, maioritariamente, de imagens e sons captados durante o período de cerca de um ano em que Maria Roxo e eu trabalhamos

---

<sup>19</sup> Ao dar prosseguimento a tais reflexões, Manuela Penafria, Eduardo Tulio Baggio, André Rui Graça e Denise Correa Araujo, até a presente data, editaram três volumes da série intitulada *Teoria dos Cineastas: Ver, ouvir e ler os cineastas* (2016a), *Propostas para a teoria do cinema* (2016b) e *Revisitar a teoria do cinema* (2017).

conjuntamente, além do documento com noventa páginas que ela escreveu sobre a sua vida e dos meus apontamentos ao longo deste percurso investigativo.

### **Estruturação do texto**

A presente *Introdução* é seguida por um preâmbulo, com o título de *Aproximações Iniciais*. Esta primeira parte mobiliza um certo arsenal teórico-prático, com textos e filmes advindos da esfera académica, da prática fílmica ou do amalgamento de ambas. Apesar da vasta pesquisa filmográfica e bibliográfica, não encontrei um número significativo de referências sobre um certo tipo de criação partilhada tal como é enquadrada nesta tese. Por esse motivo, as aproximações das quais trata a primeira parte deste texto explicitam experiências que se aproximam, nem que seja por um aspeto apenas, à problemática apresentada nesta investigação.

Após as *Aproximações Iniciais*, encontram-se as quatro diferentes *derivas* deste texto. Elas dizem respeito a cada etapa do fazer fílmico — preparação, elaboração do argumento, filmagem e montagem — e cada uma é acompanhada por um mote oriundo de um domínio diferente do fílmico, respetivamente, dos estudos teatrais, da identidade de género, da educação e da história. Cada um dos motes está presente em toda a investigação, mas cumpriu o papel de protagonista num momento específico do trabalho. Os motes servem como ferramentas para desvendar os mecanismos em causa na problemática particular deste estudo e, por esse motivo, em determinados momentos, sofrem deslocamentos nos seus próprios eixos.

Mais que buscar uma primazia teórica, uma origem de um pensamento ou uma discussão exaustiva acerca de uma ideia particular concernente ao mundo do cinema, procurei um encontro, um falar conjuntamente<sup>20</sup> com as interlocutoras e interlocutores que

---

<sup>20</sup> Reflexão herdada das discussões propostas pelo professor doutor Jorge Ramos do Ó, no seminário intitulado *Para uma escrita inventiva em investigação em artes* (Instituto de Educação da Universidade de Lisboa).

aparecem nas diferentes *derivas* apresentadas ao longo deste texto. Mesmo quando minha voz se revelou dissonante em um ou outro aspeto, fez-se necessário prosseguir com a conversação até chegar a um novo ponto de concordância ou, ainda, até conseguir alterar algum dos imperativos cinematográficos identificados em minha própria prática fílmica. Assim, cada mote escolhido serve como uma espécie de componente de uma bússola imaginária, um guia para as quatro diferentes *derivas* desta travessia, sendo que cada uma destas acompanha uma das etapas da feitura do filme.

Na *Deriva 1*, reflexiono sobre o período entre setembro de 2015 e setembro de 2016, tratando do momento anterior ao início da criação fílmica propriamente dita e acompanhando a minha busca por uma personagem para o filme e pelas demais pessoas que viriam a fazer parte da equipa. Naquele mesmo período foi definido o local onde seria realizada a maioria dos dias de filmagem, assim como foram gerenciados os equipamentos que seriam utilizados nelas. A preparação do filme como é apresentada na *Deriva 1*, foi guiada pelo efeito de estranhamento, sistematizado pelo encenador Bertolt Brecht. Esclareço também que, embora tenha sido o momento de visionamento de grande número dos filmes que aparecem referidos neste estudo, não houve um que tenha cumprido o papel de interlocutor privilegiado durante a *Deriva 1*.

A *Deriva 2* abarca o período ocorrido entre maio e setembro de 2016, momento que testemunhou o meu encontro com Maria Roxo e também a elaboração do argumento. Durante este período, a conversa estabelecida com a ideia de equivalência, pensada por Paul Preciado<sup>21</sup> em seu *Manifesto Contrassexual – práticas subversivas de identidade sexual* (2014), revelou-se como ferramenta fundamental para se iniciar um processo que se pretendia ser de criação partilhada. Os filmes chamados à discussão na segunda etapa de criação são: *Paris, Texas* (1984), de Wim Wenders, com Jane— representada por Nastassja Kinski e

---

<sup>21</sup> Paul B. Preciado é um dos protagonistas dos estudos de identidade de género e de políticas sexuais na contemporaneidade, tanto no âmbito da pesquisa académica como das práticas performativas. Antes de tornar-se um homem *trans*, era conhecido como Beatriz Preciado. Por isso, as referências bibliográficas que estiverem assim indicadas: Preciado, [Paul] Beatriz, assinalam que a edição referida é anterior a mudança jurídica do seu nome.

Travis — representado por Harry Dean Stanton; e *Branco Sai, Preto fica* (2014), de Adirley Queirós, com Marquim e Shokito.

A *Deriva 3* apresenta o período das filmagens, sucedida entre os meses de outubro e novembro de 2016 e conta, maioritariamente, com o mote da experiência elaborada por Jorge Larrosa Bondía. Tal deriva é composta também por uma série de fragmentos de minhas conversas com Maria Roxo — que convencionei chamar de *fluxos de conversações* —, e tem como objetivo aproximar as leitoras e leitores deste texto da experiência que acompanhou os dias de filmagens. É na *Deriva 3* que são analisados o maior número de filmes que servem como interlocutores privilegiados para as reflexões apresentadas. São eles:

- *Años luz* (2017b), de Manuel Abramovich, com Lucrecia Martel e Daniel Giménez-Cacho;
- *Solar* (2016), de Manuel Abramovich, com Flavio e Marcos Capobianco;
- *Zama* (2017), de Lucrecia Martel, com Daniel Giménez-Cacho;
- *Von Trier's 100 eyes*<sup>22</sup> (2000), de Katia Forbert, com Lars Von Trier e Björk;
- *I shot my love* (2010), de Tomer Heymann, com Andreas Merk e Nora Heymann;
- *Aliza* (2014), de Tomer Heymann, com Aliza Rozen;
- *Bostofrio, où le ciel rejoint la terre* (2018), de Paulo Carneiro, com Casemira e Maria;
- *Casa de Cachorro* (2001), de Thiago Villas Boas, com Joelson;
- *Bataille sur le grand fleuve* (1951), de Jean Rouch, com os pescadores Sorko.

Na *Deriva 4* analiso o período entre dezembro de 2016 e julho de 2018, acompanhada em parte pela presença de Maria Roxo, em parte pela sua ausência e diz respeito ao processo de montagem de *Rua dos anjos*. A ideia de duplo, tal como trabalhada por Jean-Pierre Vernant, em seus estudos acerca dos diferentes modos de fazer ver os mortos na Grécia pré-socrática é o quarto e último fragmento da bússola que acompanha esta travessia. Em tal deriva, é priorizada novamente a interlocução com *Solar*, de Manuel Abramovich, além da conversa estabelecida com a personagem Alice, de Lewis Carroll.

---

<sup>22</sup> Título original: *Von Trier's 100 ojne*.

Nas *Considerações finais* proponho um olhar sobre o percurso, tendo como companheiras as reflexões pretéritas de Maria Roxo. Longe de cumprir a função de conclusão, tais considerações foram elaboradas com o intuito de estabelecer uma confabulação com aquelas e aqueles que almejam iniciar travessias rumo a um qualquer outro desconhecido no campo do fazer fílmico e/ou outros domínios de criação em artes.

Por último, ressalto a importância dos anexos. O *Anexo 1* contém os acessos e senhas para o visionamento da longa-metragem *Rua dos anjos*, e das curtas-metragens *Evo* e *Ádito*. O *Anexo 2* apresenta um documento com todas as cenas de *Rua dos anjos*, uma imagem relativa a cada uma e indicações sobre quem concebeu e realizou cada uma delas. Tal documento é um guia para a rememoração dos nomes e das sequências das cenas, quando assim se fizer necessário. Por fim, o *Anexo 3* possui referências das cenas trabalhadas em cada um dos dias de filmagens, com o objetivo de descortinar o processo de montagem contido nos *fluxos de conversações* apresentados na *Deriva 3*.

Finalmente, convido todas as pessoas que se sentiram provocadas pelas decorridas páginas, para se avizinhareem pelas trilhas desta travessia. Atento apenas que o percurso pode suscitar alguns espantos. Se assim ocorrer, eles conterão, simultaneamente, o maravilhar-se e o amedrontar-se, amálgamas próprias deste tipo de processo de criação partilhada em cinema.



## Aproximações iniciais

### 0.1. O protagonismo da realização e o gesto de resistência da personagem

No isolamento próprio dos processos de escrita, visitei interlocutoras e interlocutores do campo do cinema, do teatro, da antropologia, da literatura, da filosofia, da educação, da história, dos estudos de género. As conversas emergidas em tais visitas geraram uma colcha de retalhos, tecida conjuntamente e confeccionada pouco a pouco. Ressalto que, não tendo sido possível partir de pesquisas pré-existentes com uma problemática similar a encontrada nesta investigação, foram auscultados materiais teórico-práticos capazes de fornecer pistas de como proceder a uma desestabilização da hierarquia do fazer cinematográfico no que diz respeito ao gesto criativo do mesmo, por meio, especificamente, da perda de privilégios da realização em benefício da ascensão da personagem. O foco radicou na possibilidade de procurar uma fresta numa certa visão pautada no protagonismo da realização nos processos de feitura fílmica.

Tendo em vista que importou a este estudo efetivar uma criação partilhada entre a pessoa que realiza e a que atua a partir da permuta entre as funções da realização e da atuação, as reflexões contidas nestas *Aproximações iniciais* partiram de três frentes de pesquisa. Na primeira, foram buscados materiais que pudessem descortinar os mecanismos responsáveis pela manutenção do vínculo do estatuto da realização e o protagonismo da criação em cinema. Numa segunda frente de pesquisa, foram consultadas maneiras pelas quais realizadoras e realizadores vêm experimentando abandonar tal privilégio. E por último, foram pesquisadas referências filmográficas e bibliográficas que possuíssem características dissonantes no que diz respeito à pessoa atuante nutrir uma certa rebeldia frente às decisões da pessoa que realiza, culminando num ato de resistência<sup>23</sup> da primeira ao protagonismo da segunda. O objetivo foi o de encontrar indícios representativos da emancipação da personagem que culminasse na sujeição da realização e numa conseqüente alteração do fazer cinematográfico.

Ressalto, ainda, que embora tenha sido margeada a temática relativa ao trabalho sexual no cinema, as referências apresentadas não se limitaram aos filmes com atuação de trabalhadoras e trabalhadores sexuais, pois o foco não foi tal temática, mas sim uma certa desobediência da pessoa

---

<sup>23</sup> Penso, assim como Foucault, que os atos de resistência são responsáveis por «esclarecer as relações de poder, localizar sua posição, descobrir os seus pontos de aplicação e os métodos utilizados» (1995, p. 234). Ao entender como as relações de poder funcionam é possível, ao invés de reagir a elas, propor ações que as frustrem, neutralizando a sua força e possibilitando, assim, que ações de mudanças possam tomar o seu lugar, mesmo que temporariamente.

atuante face às escolhas estéticas, poéticas e éticas da realização.

## 0.2. O estatuto de quem filma e de quem se deixa filmar

Como dito anteriormente, observa-se que o protagonismo da criação em cinema, ainda hoje, se encontra pautado no estatuto da realização. Ao mesmo tempo, a pessoa à frente da câmara, habitualmente, mantém-se apartada das decisões criativas concernentes a uma construção fílmica. Se é certo que tais decisões podem ser compartilhadas entre a pessoa que realiza e aquelas responsáveis pela produção, argumento, imagem, som, montagem e assim por diante, raramente o mesmo acontece com quem está atuando à frente das câmaras. Só para citar um exemplo, basta uma observação atenta aos dias de filmagem: depois de pronunciar o seu habitual *corta!* no final de um *take*, para saber se será necessário repeti-lo, a hierarquia do olhar da realizadora ou do realizador volta-se primeiro para a pessoa responsável pela direção de fotografia e, posteriormente, para a de som. Enquanto estas são invariavelmente consultadas, quem atua raramente o é. Isso se deve por se confiar, na maioria dos casos, que o olhar da pessoa que realiza é o suficiente para avaliar se a atuação da pessoa atuante está adequada para o que foi previamente planeado por aquela.

Esse fenômeno parece não ser recente, cabendo à realização, desde os primórdios do cinema, dedicar-se «aos actores, deixando aos espectadores de câmara todos os detalhes técnicos do filme» (Geadá, 1998, p. 22). Embora as decisões dos demais membros da equipa ocorram apenas até ao ponto em que «o diretor dá o seu 'ok' para que o último plano seja concluído» (Bordwell & Thompson, 2013, p. 31), evidencia-se que as pessoas responsáveis pela imagem e pelo som têm legitimidade para avaliarem se um *take* foi bem realizado ou não. O mesmo não ocorre com a pessoa que atua diante das câmaras, a qual permanece, na maioria dos casos, separada dos procedimentos envolvidos na feitura fílmica. Mesmo quando a personagem é convidada a colaborar com material para a realização, procedimento usual nos dias que correm, raramente esta compartilhará com aquela as decisões vinculadas ao gesto autoral em cinema.

Num primeiro momento, o princípio de uma suposta colaboração participativa da personagem parece ser diametralmente oposto à de um dos realizadores apadrinhados pela política dos autores, Robert Bresson. Este afirmava ser incumbência do cineasta ditar gestos e palavras para que as pessoas atuantes pudessem devolver material relevante para o filme (1979, p. 35), enquanto os adeptos de um processo em colaboração afirmam o oposto, ou seja, as personagens seriam as possuidoras dos gestos originais que conduziriam o trabalho da realizadora ou do realizador. Nesse sentido, observa Comolli (2008, p. 60):

*A mise en scène é um fato compartilhado, uma relação. Algo que se faz junto, e não apenas por um, o cineasta, contra os outros, os personagens. Aquele que filma tem como tarefa acolher as *mise-en-scènes* que aqueles que estão sendo filmados regulam, mais ou menos conscientes disso, e as dramaturgias necessárias àquilo que dizem – que eles são, afinal de contas, capazes de dar e desejosos de fazer sentir.*

É certo que nos nossos dias é raro encontrar um discurso baseado na manipulação deliberada da pessoa que realiza e, embora eu seja devedora das reflexões oriundas dos processos colaborativos, ressalto que os endereçamentos propostos por Bresson ou aqueles avizinados aos supracitados não possuem diferenças significativas no que diz respeito às decisões concernentes às diferentes etapas do fazer fílmico, decisões essas que, juntas, evidenciam o protagonismo do gesto criativo advindo da pessoa que realiza.

Nesse sentido, ambas as propostas se assemelham no que diz respeito à utilização do material oferecido pela pessoa atuante em prol das vontades da realizadora ou do realizador. «O teu filme começa quando as tuas vontades secretas passam diretamente a teus modelos<sup>24</sup>» (Idem, p.83), é o conselho oferecido por Bresson aos cineastas quando da relação com as pessoas que atuam. Se é verdade que nos nossos dias as vontades da pessoa que realiza são, maioritariamente, compartilhadas com as pessoas atuantes, sem a aura dos mistérios advindos de uma suposta genialidade de quem cria o filme, certo é que as escolhas da realizadora ou do realizador se

---

<sup>24</sup> As referências em língua estrangeira aparecem no corpo do texto traduzidas livremente por mim.

mantém salvaguardadas durante as diferentes etapas do processo de construção fílmica. Enquanto isso, a pessoa atuante permanece apartada dos meios de criação em cinema, quer sejam eles técnicos ou estéticos.

Assim, mesmo que mais de sessenta anos tenham passado desde as primeiras formulações para uma política dos autores baseada em consolidar a realização como a função privilegiada da criação fílmica, a força do discurso parece não ter perdido o seu intuito, uma vez que «no cinema, as mudanças sempre foram menos bruscas do que em outras áreas, tanto no cinema industrial, como em suas margens autorais, e até mesmo no cinema autoral ou poético» (Aumont, 2008, p. 89).

Os ecos de um discurso pautado na hegemonia da realização parecem chegar ao século XXI sem grandes constrangimentos. Evidencia-se, até hoje, que a pessoa atuante, uma vez que serve às ideias da pessoa que realiza, deve revelar o seu caráter e a sua conduta em prol da construção fílmica. Em *A Arte do Cinema – Uma Introdução*, publicada em língua portuguesa em versão atualizada em 2013, obra de referência para o ensino do cinema desde 1979, continua a se endereçar ao diretor cinematográfico como aquele que gerencia a criação da imagem e do som de um filme (Bordwell & Thompson, 2013, p. 76):

É o diretor quem toma as decisões cruciais relacionadas a *performance*, encenação, iluminação, enquadramentos, cortes e som. Em regra, é o diretor quem normalmente tem o maior controle sobre a aparência e os sons de um filme

Vale notar, porém, que nos últimos anos, na maior parte dos casos, tal discurso não aparece tão demarcado como o encontrado em Bordwell e Thompson. Fala-se sobre a relação entre a pessoa que realiza e a atuante, sobre o respeito e a confiança que precisam ser construídos entre elas; fala-se, também, sobre a ética<sup>25</sup> necessária a quem realiza, «pois não raro, as discussões sobre até quando a câmara deve estar ligada, como deve o documentarista interagir com os

---

<sup>25</sup> Ver Freire (2011), Lceman (2003), Nichols (s.d; 2010).

intervenientes do filme, se tudo pode ser filmado, etc., etc., são longas e controversas» (Freire & Penafria, 2009, p. 2).

Se tais discussões oferecem pistas valiosas para esta investigação, nota-se que elas convivem, ainda hoje, com outras tantas reflexões que insistem em reforçar o modo pelo qual a pessoa que realiza deve se endereçar às que serão registadas pela câmara, «dê-lhes fronteiras firmes e então ofereça-os total liberdade» (Travis, 2002, p. 372). Ou, ainda, observa-se considerações que reforçam a cisão entre quem realiza e quem se subordina à realização: «uma hierarquia em rede e não rígida como a piramidal, tendo seu nucleador/cineasta como o mantenedor e incentivador das competências e criatividade de seus subordinados» (Santos, 2015, pp. 226-227). Assim, embora seja evocada uma suposta liberdade das pessoas atuantes ou uma tentativa de desmantelamento de uma estrutura piramidal, isso não quer dizer, necessariamente, que o foco da criação fílmica tenha se desvinculado da figura da pessoa que realiza.

A esse respeito, Andreu questiona sobre a necessidade da pessoa que realiza estar aberta para o encontro com o sujeito do seu filme, na medida em que dá a ver a personagem documental ao mesmo tempo que revela seu próprio ponto de vista. Andreu (2013c, a partir de 95'33") atenta também para a supremacia do estatuto da realização:

Não nos podemos esquecer que a última decisão tomada é a do realizador. É muito fácil abusar da ferramenta. A ferramenta que temos nas mãos pode ser uma arma, não? Porque sempre temos a última palavra. Tomamos a decisão quando decidimos filmar, voltamos a tomar quando filmamos e, uma vez mais, quando montamos.

Atsushi Funahashi, como Andreu, considera importante pontuar os privilégios conferidos pelo estatuto da realização. Ao falar sobre o processo criativo de seu filme, *Nuclear Nation* (2012), o realizador explicita o seu interesse em não julgar durante as filmagens e filmar apenas o que vê. Entretanto, conclui que as decisões devem ocorrer durante a montagem, espaço

possível para cineastas estabelecerem o seu ponto de vista (Funahashi, 2015, a partir de 47'25). Ou seja, em ambos os casos a tomada de consciência por parte de quem realiza não parece indicar, necessariamente, uma busca pela perda dos privilégios de seu estatuto da realização.

Juntamente com a manutenção do protagonismo da criação em cinema vinculado à figura da realizadora ou do realizador, nos nossos dias é comum observar, também, considerações acerca do caráter colaborativo da criação, o caráter grupal que seria inevitável ao cinema desde os seus primórdios. A título de exemplo, em entrevista concedida por Nelson Pereira dos Santos, um dos nomes do cinema novo brasileiro, ele diz acreditar «na tendência pluralista do cinema, ele é uma arte coletiva que fala para o coletivo» (2012, p. 1). Sua declaração traz ao centro do fazer fílmico aquilo que na década de 60 era apenas uma preocupação secundária. Se os defensores do cinema novo consideravam a sétima arte como um gesto autoral de quem sustenta “uma câmara na mão e uma ideia na cabeça”, parafraseando Glauber Rocha, nos nossos dias tornar-se-ia importante entender o cinema como manifestação plural, priorizando o fazer coletivo em detrimento do gesto individual.

Nessa mesma perspetiva, o realizador Thomas Vinterberg, na comunicação intitulada *The director must not be credited: collectives*, explicita o processo coletivo realizado durante a produção do seu último filme *The Commune*, afirmando que as atrizes e atores tiveram liberdade para improvisarem e que não eram obrigados a seguir o enquadramento pré-estabelecido pela câmara ou pelo desenho de luz, mas que a decisão final era de sua responsabilidade, decidindo o material que entraria ou não no filme (2016, a partir de 23'40"). Evidencia-se, pois, que o trabalho colaborativo evocado na contemporaneidade continua a pressupor um apoio à realização. Talvez, porque «filmes continuam oferecendo ideias de cinema e, até mesmo, existem ainda *autores*» (Aumont, 2008, p. 82). Nesse sentido, Jean-Pierre Esquenazi observa que «a ambição dos cineastas é precisamente que se considere os seus filmes como "autorizados", isto é, reconhecíveis como filmes de autor» (2007, p.25), embora seja sabido

«que todas as categorias genéricas são altamente hierárquicas» (Idem, p.26)<sup>26</sup>.

Ressalto, contudo, ser possível testemunhar processos criativos que se encontram na contramão dessa tendência hegemónica de se fazer cinema. São realizados por coletivos que se apresentam, na maioria das vezes, às margens de uma produção cinematográfica hegemônica, como é o caso do *Gato Aleatório*<sup>27</sup> ou do coletivo *Kisêdjê de Cinema*<sup>28</sup>, para citar dois exemplos. Tais práticas propõem formas diferenciadas de criação onde, na maior parte das vezes e independente das funções cinematográficas se manterem fixas ou não, o filme é criado a partir de diferentes vozes envolvidas no processo. Ou, ainda, é um laboratório que «funciona sem professores ou aulas, construindo-se através do apoio mútuo entre os participantes – técnico e criativo» (*Gato Aleatório*, 2018). Em casos como os supracitados, o encontrar-se e o posicionar-se à margem de um certo fazer fílmico paradigmático, torna tais criações uma contrainformação transformada em ato de resistência (Deleuze, 2005, p. 294).

Sem negar a importância de trabalhos coletivos como os citados anteriormente, optei por focar em filmes que apresentam uma certa tendência modelar de criação fílmica. Isso porque, embora *Rua dos anjos* não tenha recebido financiamento até o momento, encontro-me numa posição privilegiada, uma vez que estou inserida num contexto da prática artística e sou influenciada por trabalhos paradigmáticos de criação em cinema documental na contemporaneidade. Se é com eles que tenho aprendido as regras da construção fílmica, nada mais pertinente do que estabelecer uma conversação e um olhar crítico com e sobre eles e, conseqüentemente, sobre minha própria prática.

---

<sup>26</sup> Sobre a questão concernente a autoria no cinema na contemporaneidade, destaco os artigos compilados em *L'auteur de cinema* (2013). De igual modo devemos ter atenção ao *Performing Authorship: self inscription and corporeality in the cinema* (2013), de Cecilia Sayad.

<sup>27</sup> Coletivo de cinema, formado por artistas baseados em Lisboa, desde 2014, propõe, anualmente, encontros entre pessoas de diferentes países com o objetivo de, num curto espaço de tempo, praticar uma forma de cinema colaborativo e sem competição.

<sup>28</sup> Coletivo formado por cineastas do povo Kisêdjê do Xingu, Brasil. Referencio alguns de seus filmes, onde todos os envolvidos no processo de criação assinam a realização: *Khátpy ro sujareni – A história do monstro Khátpy* (2009), *Amtô – A festa do rato* (2010), *Txéjkhô khâm mby – Mulheres guerreiras* (2011). Disponíveis em: <http://videonasaldeias.org.br/loja/filmes>

### 0.3. Deslocamentos rumo a uma criação partilhada

Embora não exista abundância de material que trate da criação partilhada entre quem filma e quem se deixa filmar, a ponto de fazer valer uma dependência recíproca entre as funções de ambas, foi possível encontrar em diferentes abordagens do fazer cinematográfico algumas reflexões e produções que serviram como pistas valiosas para esta investigação. Uma referência particularmente importante baseia-se na ideia de partilha pensada por Jean Rouch (1979, p. 63) e sintetizada no trecho a seguir:

E amanhã? Amanhã será o tempo das câmaras a cores e totalmente portáteis, da edição de vídeo e do visionamento instantâneo (*feedback* instantâneo). O que quer dizer a época do sonho conjunto de Vertov e Flaherty, de um cine-olho-ouvido mecânico e de uma câmara que poderá ser absolutamente participativa, a ponto de poder ser passada automaticamente para as mãos das pessoas que até agora tem permanecido em frente às câmaras. Assim, os antropólogos não mais controlarão o monopólio da observação; sua cultura e eles próprios serão observados e registados. E é assim que o filme etnográfico nos ajudará a "partilhar" a antropologia.

Escrito em 1960, em meio ao turbilhão de discussões acerca da autoria no cinema propostas pela *nouvelle vague*, Jean Rouch abre espaço para um outro tipo de endereçamento à realização. Preocupado com as questões, que ainda hoje são caras ao campo dos estudos da antropologia visual, relativas ao posicionamento da pessoa que realiza face às comunidades retratadas, Rouch reflete sobre o seu olhar e a sua câmara, percebendo que a equidade entre quem filma e quem se deixa filmar torna-se possível quando observar e registar a outra pessoa significa ser também observado e registado por ela.

Na esteira de Rouch, Claudine de France diz que «o confronto de nosso próprio olhar com aquele dos outros sobre eles mesmos e sobre nós [...] abre caminho, de maneira irrestrita, para uma troca de olhares de possibilidades ilimitadas» (1998, p. 389). Tratando de questões particulares ao trabalho da antropologia visual e que ecoam na investigação aqui em causa, France

completa: «cada um é o antropólogo-cineasta do outro e de si mesmo. O duplo saber de um é enriquecido pelo duplo saber do outro» (Idem).

Com um endereçamento assemelhado, no artigo intitulado *Beyond Observational Cinema*, David MacDougall discute as abordagens de um cinema observacional e participativo nas práticas fílmicas etnográficas e pontua que o cineasta combina as habilidades e sensibilidades dos sujeitos retratados com as suas próprias. Isso significa que, quaisquer que sejam as diferenças entre quem está à frente ou atrás da câmara, seria possível encontrar algo em comum, uma urgência pulsante que os uniria (1995, p. 126).

Evidencia-se, assim, que a preocupação de MacDougall baseia-se em encontrar objetivos comuns com as suas personagens, para que o cineasta se coloque à disposição dos sujeitos retratados e, com eles, inventem o filme. Embora esse seja um aspeto de fundamental importância para esta investigação, torna-se necessário notar que a preocupação de MacDougall em criar filmes juntamente com os sujeitos retratados está pautada no objetivo de revelar da melhor maneira possível a vida deles, ou seja, «sem a participação dos nossos sujeitos, alguns aspectos da sua condição talvez permanecessem não expressados» (Idem, p.127).

Exemplo próximo a esse pode ser observado na proposta de Jean-Louis Comolli que, ao optar por deixar as personagens falarem durante tempos prolongados sem interferência do cineasta, considera transferir a decisão do que será narrado para a pessoa atuante. Mas, embora as personagens acabem por interferir na *mise en scène*, tal dinâmica de filmagens não deixa de ser uma maneira para que elas se revelem mais e melhor diante da câmara, como bem atenta Comolli a esse respeito: «a entrevista, esta forma aberta, porque não submetida unicamente ao princípio da relação intersubjetiva, funciona como reveladora de discurso, de postura, de gestos, de efeitos de corpo» (2008, p. 59). Considero, assim, que em ambos os casos, as estratégias para melhor revelar as personagens, acabam por deixar a criação partilhada em segundo plano. Mesmo os debates mais recentes, concernentes à interferência da personagem no fazer fílmico, parecem não ter conseguido se libertar do objetivo de melhor revelá-las.

Um exemplo pode ser observado no projeto *Video nas Aldeias*, que atua prioritariamente como uma escola de cinema para as pessoas de comunidades indígenas interessadas em realizar filmes para retratar o seu próprio povo. Se ensinar como produzir imagens em movimentos e sons às pessoas de tais comunidades foi uma estratégia inicial — uma espécie de contra-ataque para usar a magia dos brancos de forma a resistir à perda da cultura indígena face ao contato com as não indígenas (Araújo; Carvalho & Carelli, 2011, p. 168) —, facto é que em seu aniversário de vinte e cinco anos, o projeto registou um «arquivo bruto de sete mil horas, 87 vídeos finalizados e muitos prêmios nacionais e internacionais» (Idem, p. 41). Aparentemente, mesmo em projetos que buscam proporcionar uma emancipação das pessoas retratadas, as estratégias utilizadas continuam a ter como finalidade que elas se expressem melhor, se mostrem mais, mesmo que se busque um gesto autoral no desnudar-se diante de uma câmara.

Tal direcionamento difere das reflexões em causa nesta investigação, pois aqui o objetivo não foi o de revelar mais e mais a pessoa retratada, mas sim, o de evidenciar, com a maior acuidade possível, os mecanismos envolvidos no fazer fílmico quando a realizadora se torna também a personagem revelada pela câmara. Desse modo, antes de possuir a voz da autora, «que é sempre constituída a partir da relação estabelecida com o sujeito» (MacDougall, 1998, p. 274), almejei tornar-me, também eu, um dos sujeitos de análise do filme. Nessa perspectiva, eu não seria a responsável pela emancipação da personagem, mas, antes, precisaria efetivar a minha própria.

À vista disso, foi necessário encontrar exemplos de filmes onde a pessoa que possui o conhecimento do pensar-fazer cinema não tivesse como objetivo emancipar aquela que, aparentemente, desconhece tal prática. Nesse sentido, trago à discussão um outro tipo de abordagem do fazer fílmico, as chamadas experiências autoetnográficas. Diferente dos endereçamentos que objetivam retratar uma outra pessoa, em tais práticas quem realiza propõe ser personagem de si mesma<sup>29</sup>, através de um ato performativo (Austin, 1962) diante das câmaras. Nas palavras de Catherine Russell (1999a, p. 275):

---

<sup>29</sup> Relativamente às reflexões advindas de filmes onde cineastas são personagens de si, indico o conjunto de artigos compilados em *The cinema of me - the self and subjectivity in first person documentary* (Lebow, 2012).

Esse modo etnográfico de autorrepresentação é difundido no que se tornou amplamente reconhecido como uma "nova autobiografia" em filmes e vídeos. A autobiografia torna-se etnográfica na medida em que o cineasta ou o *videomaker* entende que a sua história pessoal está implicada em formações sociais e processos históricos mais amplos. A identidade não é mais um eu transcendental ou essencial que é revelado, mas uma "encenação da subjetividade" — uma representação do eu como uma performance.

Embora o que esteja em jogo continue sendo um reforço da expressão do eu, a autoetnografia distancia-se da autobiografia ao incluir outras esferas sociais em sua fabulação. Refletir sobre a história coletiva a partir de uma performance de si, tem marcado muitas das recentes reflexões e práticas fílmicas na contemporaneidade, como é o caso de *Two mothers*<sup>30</sup> (2007), de Rosa von Praunheim; *I shot my love* (2010), de Tomer Heynman; *Kene Yuxi: as voltas do Kene* (2010), de Zezinho Yube; *Jaurès*, (2012), de Vicent Dieutre; *E agora? Lembra-me* (2013), de Joaquim Pinto; *Depois dos Nossos Ídolos* (2013), de Ricardo Penedo; *A Toca do Lobo* (2015), de Catarina Mourão; *Bostofrio, où le ciel rejoint la terre* (2018), de Paulo Carneiro. Tais filmes trazem à discussão o caráter performativo do sujeito que é filmado por ele mesmo, partindo, maioritariamente, de uma questão particular, mas que abre frestas para serem discutidas outras concernentes a uma dimensão social e histórica.

Neles, quem filma e quem se deixa filmar encontram-se unidos na figura de uma mesma pessoa. A esse respeito, trago à discussão o observado por Comolli: «quando meu olhar volta para mim, eu me torno objeto. Essa volta do olhar para si mesmo me coloca em cena» (2008, p. 53). O autor não se refere às questões específicas concernentes aos estudos da autoetnografia, antes, trata da *auto mise en scène* (France, 1998). Ou seja, o olhar referido por Comolli é aquele endereçado à personagem à frente da câmara e que volta para a pessoa que realiza, transformando-a também em objeto a ser analisado. Tal observação pode ser reflexionada também nas questões trazidas pela autoetnografia.

---

<sup>30</sup> Título original: *Meine mütter - spurensuche in riga*.

Se é verdade que a *mise en scène* da realizadora ou do realizador será sempre modificada pelo olhar da personagem (Comolli, 2008, p. 52), nas experiências autoetnográficas a pessoa que realiza se divide em duas, por assim dizer, endereçando o olhar sobre si mesma, transformando a sua própria *mise en scène* desde dentro do enquadramento. Assim, os filmes supracitados ressaltam o carácter de sujeitos de análise fílmica colocando-a num lugar de exposição ao lado das demais personagens retratadas e é nesse sentido que tais trabalhos possuem importância para a investigação aqui em causa.

Entretanto, a experiência de dividir-se e posicionar-se à frente da câmara, por si só, não chega a estabelecer uma relação direta com *Rua dos anjos*. Isso porque, em todos os filmes supracitados, a realizadora ou o realizador torna-se personagem por uma necessidade diferente da proposta nesta investigação. Se em tais casos, a pessoa que filma entre em campo impelida por uma história que lhe é particular, aqui, o meu enquadramento pretendeu-se por meio de demandas advindas da outra personagem e não pelas minhas exigências pessoais enquanto realizadora.

Ainda assim, dois dos filmes citados: *I shot my love*, de Tomer Heymann e *Bostofrio, où le ciel rejoint la terre*, de Paulo Carneiro possuem importância significativa para o estudo aqui em causa. Uma análise sobre os dois filmes é apresentada na *Deriva 3*. Por ora, resalto que a influência de tais filmes se pauta numa dupla junção de aspetos. O primeiro deles diz respeito ao facto dos dois realizadores posicionarem-se no espaço da ação, como já mencionado anteriormente. O segundo, mais significativo para este estudo concerne à influência que algumas das personagens de *I shot my love* e de *Bostofrio, où le ciel rejoint la terre* exercem sobre os realizadores e, conseqüentemente, também sobre o filme que está sendo construído. Cada uma à sua maneira, elas imputam um gesto de resistência aos comandos da realização, observando os realizadores ao mesmo tempo que são observadas por eles.

Relativamente à possibilidade de interferência das personagens no filme realizado por outrem, menciono aqui alguns outros exemplos. Eles fazem parte de criações fílmicas onde se

nota um assentimento por parte da realização no concernente ao gesto criativo das personagens. Nos casos citados aqui, tais personagens possuem a particularidade de também fazerem parte de um ou outro domínio artístico. Assim, as realizadoras e realizadores citados a seguir, desenvolveram os seus argumentos a partir do universo criativo de outra ou outro artista, possibilitando assim um encontro entre os dois universos de criação: *El sol del membrillo* (1992), realizado por Victor Erice com o pintor Antonio Lopez Garcia; *Pelas sombras* (2010), de Catarina Mourão com a artista plástica Lourdes Castro; *Aliza* (2014), de Tomer Heyman com a atriz Aliza Rozen; *Años luz* (2017b), de Manuel Abramovich com a realizadora Lucrecia Martel.

Victor Erice apresenta o seu filme como sendo «inspirado num trabalho do pintor Antonio Lopez Garcia» (1992, a partir de 2'02"). Nos genéricos de *Pelas Sombras*, Catarina Mourão divide a autoria com Lourdes Castro. Tomer Heymann, procura encontrar através da lente de sua câmara, os limites de exposição de uma experiente atriz, Aliza Rosen. Manuel Abramovich objetiva fazer um filme onde Lucrecia Martel seja sua protagonista. Vale ressaltar, ainda, a esse respeito, que meus trabalhos pretéritos — *Corpo sem órgãos* (2012a), *EU-European Union* (2012b) e *Another Place* (2013) — foram realizados, de igual modo, a partir de obras de artistas de diferentes áreas<sup>31</sup>.

A importância de tais filmes para este estudo encontra-se no testemunho da junção da visão de dois universos criativos provenientes de domínios artísticos diferentes<sup>32</sup>, em prol de uma construção fílmica. Em tais casos, a pessoa que realiza concorda que seu universo estético e poético seja envolvido pelas cores, ritmo, incidência de luz, adereços, histórias ou, até mesmo, enquadramentos propostos pelas personagens.

Evidencia-se, assim, que a materialidade fílmica, nos casos supracitados, sofre influência decisiva das características próprias do universo artístico da pessoa retratada, como é o caso de

---

<sup>31</sup> A partir da obra de Valentina Parravicini, Dani d'Emilia e Antony Gormley respetivamente.

<sup>32</sup> À exceção de *Años luz*, onde realizador e personagem fazem parte do campo cinematográfico.

Erice, que sem guião, rendeu-se ao ritmo do pintor e as diárias de filmagens tiveram a sua duração bruscamente reduzida devido ao curto período de tempo em que o sol iluminava a árvore de marmelo que servia como inspiração e modelo para a pintura de Antonio Lopez. Ou, ainda, o filme de Catarina Mourão, que possui a maior parte de seus planos invadidos por sombras, próprias do universo criativo de Lourdes Castro, que desde a década de sessenta do século passado, tem na sombra o seu tema privilegiado. Se o início de *Pelas sombras* é composto por enquadramentos que evidenciam tão somente os relatos da protagonista, no decorrer do filme, a relação entre luz e sombra passa a compor de maneira decisiva os planos do filme (Ferraz, 2016, p. 48).

Essa feitura fílmica, fruto de gestos criativos advindos de universos diferenciados, ofereceu-me pistas sobre como proceder uma convergência entre a criação própria do trabalho sexual e a do fílmico. Entretanto, os filmes do grupo supracitado — incluindo os meus próprios — distanciam-se do trabalho desenvolvido em *Rua dos anjos* no que diz respeito à responsabilidade da supervisão de todas as etapas do fazer fílmico permanecer nas mãos da pessoa que realiza. Em outras palavras, se existe uma preocupação em traduzir através de imagem e som o universo criativo da pessoa retratada, o estilo da pessoa que realiza continua salvaguardado através das tomadas de decisão ao longo das diferentes etapas de construção fílmica.

Ainda relativamente ao grupo de filmes supracitado, ressalto que *Aliza* (2014), de Tomer Heyman e *Años luz* (2017b), de Manuel Abramovich, possuem um interesse particular para este estudo e aparecem também analisados na *Deriva 3*. À semelhança do encontrado em *I shot my love* e *Bostofrio, où le ciel rejoint la terre*, as protagonistas de *Aliza* e *Años luz* encontram estratégias para driblar a autoridade dos realizadores desde dentro do enquadramento. Mais, por possuírem ainda a experiência do trabalho em cinema, seja como atriz, no caso de Aliza, ou como realizadora, no caso de Martel, elas encontram ferramentas que acabam por interferir na construção fílmica.

Se as tais interferências se dão de forma indireta, vale ressaltar, ainda, experiências em que tal interferência ocorre de forma direta, ou seja, exemplos onde as personagens acabam por se responsabilizarem por parte das imagens e sons do filme. Nessa perspectiva, vale ressaltar *Don't worry, It will probably pass*<sup>33</sup> (2003), de Cecilia Neant-Falk e *Craigslist allstars* (2016), de Samira Elagoz. Em tais filmes, as realizadoras pedem às suas futuras personagens para disponibilizarem, além de suas histórias, também imagens e sons realizados especialmente para a construção dos filmes.

No primeiro, Neant-Falk publica um anúncio na revista sueca *Okej*, onde declara desejar conhecer outras jovens que, como ela, descobriram-se interessadas sexualmente por pessoas do mesmo género sexual. Três das pessoas que responderam ao seu anúncio ficaram encarregadas de registar as suas histórias pessoais e o momento no qual contam aos familiares sobre a sua identidade sexual. Foi o material registado por tais protagonistas o responsável pela construção fílmica de Neant-Falk.

De maneira assemelhada, em *Craigslist allstars*, por meio de uma rede *online* que disponibiliza anúncios aos usuários, a *Craigslist*, Elagoz organiza encontros privados com uma série de homens, com a prerrogativa de filmar o primeiro encontro entre a realizadora e suas potenciais personagens. Elagoz convida os homens contactados a levarem suas próprias câmaras e assim, eles e ela tornam-se, ao mesmo tempo, e com a mesma equivalência, protagonistas de *Craiglist allstars*.

As personagens oferecerem material original para a construção de *Don't worry, It will probably pass* e *Craiglist allstars* e a realizadora deste último conseguir uma equivalência no que diz respeito a ocupar o lugar de exposição ao lado de suas personagens interessam particularmente a este estudo. Entretanto, existe ainda um terceiro aspeto imprescindível para a investigação aqui em causa, que não se encontra presente em nenhum dos dois filmes. Neant-Falk e Elagoz não incluíram suas personagens na etapa da montagem, estágio reconhecidamente

---

<sup>33</sup> Título original: *Du ska nog se att det går över*.

crucial para reforçar o estilo da pessoa que realiza. Em outras palavras, dado que, *Don't worry, It will probably pass* e *Craigslist allstars* não possuíam um guião à partida é bastante provável que, além de efetivar o trabalho de selecionar, ordenar e ajustar o material bruto do ponto de vista narrativo, a etapa de montagem tenha sido responsável por conferir o estilo pessoal das realizadoras ao filme.

Diante do exposto, se os exemplos citados até aqui oferecem poucas pistas no que diz respeito a uma perda efetiva do controle da criação por parte das realizadoras e dos realizadores, restou-me encontrar filmes que evidenciassem uma certa sujeição da pessoa que realiza frente às exigências das personagens. Evoco, para tanto, dois filmes representativos desse tipo de problemática. O primeiro deles é *Branco sai, preto fica* (2014a), de Adirley Queirós. Embora sem explicitar nos créditos a realização como sendo partilhada com Marquim da Tropa e Dilmar Durães, a forma com que foi concebida a construção fílmica revela um realizador que se permite posicionar-se num lugar de risco.

Frente à resistência das pessoas retratadas em aceitar participar de um filme onde responderiam a entrevistas, Queirós decide renunciar ao controle do processo criativo, reinventando o seu próprio fazer à medida que se colocou ao lado daquelas que seriam, inicialmente, as personagens retratadas. Dito de outra maneira, o realizador modificou por completo o argumento que houvera elaborado para criar um novo com as pessoas atuantes, transformando um filme que possuía, inicialmente, uma abordagem documental, num filme de ficção científica com pitadas de testemunhos pessoais. Embora uma análise mais detalhada a esse respeito seja incluída na *Deriva 3*, por ora, permito-me destacar o inusitado olhar do realizador, que aguarda pela rebeldia de suas personagens (Queirós, 2015, a partir de 2'20''):

Por que essas pessoas têm que falar assim? Por que [...] no cinema os personagens de periferia têm que estar enquadrados numa gramática, por exemplo? [...] o personagem não tem uma liberdade gramatical. Ele fala para nós ouvirmos. Ele fala como a gente fala. Ele nunca fala rápido, ele nunca fala gíria de verdade, ele nunca toca o terror de verdade.

Ao lado das discussões geradas pela desobediência das personagens de *Branco sai, preto fica* trago à discussão um segundo filme, *Solar* (2016), de Manuel Abramovich e com Flavio Capobianco. Nas palavras do realizador (Abramovich, 2017a, a partir de 1' 05"):

*Solar* é um filme que começa de uma maneira e termina como outra coisa completamente diferente. A minha ideia inicial era fazer um retrato de Flavio Capobianco, uma criança que, aos dez anos, teve um *boom* mediático na Argentina, porque publicou um livro, chamado *Vengo del sol*, onde, numa série de mensagens espirituais, comunicava com outras pessoas [...]. Perguntava-me, no início do projeto, talvez de uma forma ingênua, o que teria acontecido com essa criança depois de 20 ou 25 anos e como tal livro teria repercutido na sua família. [...] comecei a entrevistá-los, achando que, de alguma maneira, eu poderia, sendo um agente externo, filmá-los. Mas, então, Flavio falou: “o que estás a fazer nos modifica-nos; a tua presença está a modificar a forma como nos relacionamos, então seria justo que de alguma maneira seja mostrado o que estás a fazer também, é preciso virar a câmara para ti”. Afinal, o filme acaba por ser isso, um conflito entre o diretor e a protagonista [...] A certo ponto, o protagonista transforma-se em diretor e o diretor, em protagonista.

Vale ressaltar, que mesmo nesse caso onde não resta dúvidas que Flavio assume o papel de realizador do filme ao lado de Abramovich, ele não assina a realização de *Solar*, assim como o nome de Abramovich não se encontra, nos genéricos, como pessoa atuante. Flavio aparece tão somente como personagem retratada e um dos responsáveis pelo guião, fotografia e câmara, enquanto Abramovich assina a realização, guião, câmara, fotografia e produção executiva. Apesar desta falta da creditação, esclareço que as problemáticas trazidas pela dupla de *Solar* se entrecruzam com as que Maria e eu enfrentamos nas mais diferentes etapas desta criação partilhada. E embora esta investigação não tenha sofrido influência direta de *Solar*, dado que descobri tal filme numa altura em que as etapas de montagem de *Rua dos anjos* e da escrita do texto estavam em vias de ser concluída, é impossível negar as inúmeras semelhanças entre *Solar* e *Rua dos anjos*, algumas das quais serão expostas aqui, na *Deriva 3* e na *Deriva 4*. Assim, esclareço que não estabeleci com o filme de Abramovich e Flavio uma conversa estendida no tempo.

Antes, como diria Eugenio & Fiadeiro, foi um encontro que serviu para que o fim fosse adiado (2013 a, p. 229), possibilitando-me um apuramento das reflexões sobre o fazer partilhado em cinema.

Por último, ressalto o aspeto de palimpsesto do material apresentado nestas *Aproximações iniciais*, onde apaguei aquilo que não interessava a esta investigação para poder abrir espaço para outras escrituras. O desvanecido, contudo, permaneceu neste texto. É possível ler sob a minha escrita, as palavras dissonantes ou harmoniosas que acompanharam a travessia desta investigação. Em outras palavras, as interlocutoras e interlocutores referenciados aqui aproximaram-se e distanciaram-se das minhas reflexões sem, contudo, isso apresentar-se como uma contradição argumentativa. Antes, graças a esses materiais fui capaz de decidir qual trilha seguir ou evitar, dar um passo à frente das câmaras, equivaler-me a personagem, testemunhar a outra personagem transfigurar-se em realizadora, pois sabia estar acompanhada por vozes que me ajudariam a decidir quando avançar ou recuar.

E assim, munida de instrumental fílmico-teórico, pensava estar preparada para buscar uma personagem para acompanhar-me na travessia que se iniciava.



## Deriva 1. Uma realizadora à procura de uma personagem

Eu antes tinha querido ser os outros para conhecer o que não era eu. Entendi então que eu já tinha sido os outros e isso era fácil. Minha experiência maior seria ser o outro dos outros: e o outro dos outros era eu.

Clarice Lispector

### 1.1. As premissas de uma criação partilhada

O título desta *Deriva* é herança do texto teatral de Luigi Pirandello, *Seis personagens à procura de um autor* (2009). Nele, as seis personagens do título, rejeitadas pelo dramaturgo que as criou, procuram um outro autor que possa encenar as suas vidas. O encenador escolhido para tal empreitada, de imediato não demonstra interesse pelas personagens errantes, mas, diante da insistência delas, acaba por aceitar auxiliá-las. Firmado como o novo autor das personagens, o encenador passa a querer modificar suas histórias em cenas que se distanciam da matéria na qual aquelas personagens haviam sido constituídas pelo primeiro criador.

O confronto entre as personagens e o diretor faz o texto de Pirandello existir, tanto em seus aspetos da narrativa em si, como nos aspetos metalinguísticos, uma vez que a peça trata também dos modos de se fazer teatro. Não é possível ignorar esta última característica como parte constitutiva de *Rua dos anjos*, mas, devido ao recorte aqui proposto, o que mais interessa a este estudo, é pensar um giro de perspetivação do fazer-pensar cinema a partir da hierarquia apresentada em *Seis personagens à procura de um autor*. Pressupunha sair do lugar de criadora e posicionar-me no das personagens de Pirandello, ou seja, ser a errante à procura de uma criadora para o filme.

Tal busca por si só, não constituiria algo diferente do comumente observado em filmes com abordagem documental, afinal, realizadoras e realizadores, buscam ou simplesmente encontram de forma inusitada, personagens para os seus filmes. Contudo, aqui, essa busca, deveria estar pautada em tomar eu o lugar das personagens de Pirandello. Sem destino certo, precisaria disponibilizar-me a aceitar as inúmeras negativas que surgiriam pelo percurso. Diante da premissa aqui em causa parecia ser necessário, também, persistir até que uma das potenciais personagens aceitasse ser criadora do filme, fazendo de mim uma realizadora diferente da que tinha sido até então. E, por fim, seria necessário assegurar conseguir me submeter às formas de se fazer-pensar cinema propostas por quem acordasse construir o filme comigo.

Considerava que uma pessoa sem domínio prévio sobre o aparato cinematográfico, poderia vir a apresentar ferramentas de realização a uma realizadora. Mas para tanto, seria necessário que eu me deslocasse da posição central de quem ocupa o lugar da fala e da visão. Considerava, desse modo, poder potencializar a minha prática fílmica, pensar o que ainda não tinha sido capaz ou, ainda, a cada etapa confrontar-me com o que pensava. Com essa perspetiva em vista, menciono uma formulação de Jean-Claude Bernardet (2011, p. 159):

O "outro" é uma preocupação recorrente no cinema documentário das últimas décadas, desde o cinema direto e o cinema verdade. O "outro" filmado, o "outro" se filmando. Sempre tive a convicção de que este "outro" no documentário e em geral nas filosofias da alteridade não passava da falsa solução de um problema mal equacionado. O "outro" é sempre designado por um sujeito, que, para fazer uso desse pronome, tem que se afirmar como sujeito, como lugar da fala, como o lugar de onde parte a visão. Ora, a afirmação desse sujeito como centro é a própria negação do "outro", do reconhecimento da sua existência, porque o nega como o lugar de onde possam partir a fala e a visão. Acredito que a filosofia da alteridade só começa quando o sujeito que emprega a palavra "outro" aceita ser ele mesmo um "outro", aceita ser um "outro" para o "outro".

A par com uma antropologia partilhada, onde «[os antropólogos] serão observados e filmados» (Rouch, 1979, p. 63), Bernardet ajudou-me a pensar sobre a necessidade de me tornar a outra para a pessoa atuante. Essa inquietude acompanhou-me durante todas as etapas de fabricação de *Rua dos anjos*. Se, desde o início, sabia ser ineficaz para uma criação partilhada o tradicionalmente praticado em construções fílmicas com abordagem documental, onde existe uma fronteira bem definida entre a pessoa que filma e a que se deixa filmar, acompanhada pelas palavras de Bernardet, restava-me descobrir como efetivar a tarefa de me tornar uma outra para a outra. Assim, a primeira deriva teve como objetivo encontrar uma pessoa que tivesse, ao mesmo tempo, interesse em estar à frente e atrás da câmara, em ser a outra para mim ao mesmo tempo que eu seria a outra para ela. Esclareço, ainda, que seria pouco relevante a pessoa aceitar ou não ter a sua identidade revelada no filme, mas seria crucial estar disposta a abrir mão de estratégias para que eu me desse a ver sob o seu olhar. Ademais,

tal pessoa precisaria se disponibilizar a escrever o argumento e a montar o filme comigo. Diante do exposto, e antes de iniciar a primeira deriva propriamente dita, ressalto a importância de explicitar o mote que me auxiliou durante a etapa inicial desta investigação.

## 1.2. O primeiro fragmento da bússola: o efeito de estranhamento

Do teatro, tomei emprestado o primeiro mote que compôs parte da bússola que guiou esta travessia investigativa. Tal mote, partiu do efeito de estranhamento proposto por Bertolt Brecht, mas não se limitou a ele, uma vez que os deslocamentos exigidos por cada deriva, pressupuseram também desvios nos motes que as ampararam. Em todo o caso, torna-se imprescindível explicitar o legado deixado por Brecht para esta investigação.

Embora praticada por outros encenadores, foi Brecht quem sistematizou, nas primeiras décadas do século XX, uma rede de pressupostos cênicos que juntos comporiam o que ele chamou de *Verfremdungseffekt*<sup>34</sup>. Nas palavras dele: «o teatro tem que fazer com que o público fique assombrado, o que conseguirá se utilizar uma técnica que distancie de tudo o que é familiar» (Brecht, 1978, p.117). Diametralmente oposto ao chamado teatro dramático, o desafio que Brecht propõe a si e às atrizes e atores é o de criar espetáculos onde se torna claro que o que ocorre no palco se trata de uma representação teatral e não da vida propriamente dita.

Por meio de uma série de expedientes cênicos, o intuito é que as pessoas da plateia se distanciem emocionalmente da história representada no palco para que, assim, possam ter uma postura mais crítica diante das mazelas sociais retratadas em tais espetáculos. As interrupções, ocorridas ao longo da apresentação, são geradas por qualquer elemento que compõe um espetáculo teatral: texto, cenografia, adereços, maquiagem, composição sonora

---

<sup>34</sup> No original em alemão, o *Verfremdungseffekt*. também conhecido por V-Effekt. Em língua portuguesa, pode ter as seguintes traduções: efeito de distanciamento (grafia do Brasil), efeito de distanciação (grafia de Portugal), efeito de estranhamento ou, ainda, Efeito V. Indico, a esse respeito, a compilação de textos de Brecht editados pela Nova Fronteira, com o título de *Estudos sobre Teatro* (1978).

ou atuação. Assim, tais interrupções tornam-se responsáveis por levar a uma observação atenta e distanciada de práticas naturalizadas em sociedade. A esse respeito, referencio um dos poemas de Brecht, intitulado *Nada é impossível de mudar* (2009, p. 90):

Desconfiai do mais trivial,  
na aparência singelo.  
E examinai, sobretudo, o que parece habitual.  
Suplicamos expressamente:  
não aceiteis o que é de hábito como coisa natural,  
pois em tempo de desordem sangrenta,  
de confusão organizada, de arbitrariedade consciente,  
de humanidade desumanizada,  
nada deve parecer natural  
nada deve parecer impossível de mudar

Desse modo, com o efeito de estranhamento, Brecht intenta, nas palavras de Alexandre Mate «possibilitar ao espectador uma crítica fecunda, dentro de uma perspectiva social» (2005, p. 74), com o objetivo de distanciar a pessoa da situação social apresentada no palco e, assim, «tornar extraordinário (não-natural ou desnaturalizar); [...] mostrar o mundo como passível de ser mudado. Instaura a dúvida e faz com que o natural possa ser revisto» (Idem, p. 11). Por meio de hiatos instaurados pela encenação, as pessoas da plateia seriam convidadas a permanecerem alertas e a posicionarem-se criticamente diante dos acontecimentos cênicos.

Como Walter Benjamin menciona em seu *O que é teatro épico? Um estudo sobre Brecht*, «o que está acontecendo [hoje com o teatro] é, simplesmente o desaparecimento da orquestra. [...] o palco ainda ocupa na sala uma posição elevada, mas [...] ele transformou-se em tribuna» (1987, p. 78). Não há dúvida que Brecht foi um dos representantes de maior destaque do teatro como tribuna evocado por Benjamin, uma vez que, ao desenvolver estratégias rumo a um tipo de teatro chamado por si por épico, Brecht considera ser responsabilidade das fazedoras e fazedores de teatro incitar um pensamento crítico naqueles que assistem aos espetáculos. Em outras palavras, para Brecht existia uma nítida separação entre quem deve

levar a consciência ao outro — nesse caso, as pessoas que se encontram no palco — e as que devem ser conscientizadas — as situadas na plateia.

De maneira insubordinada, mas, ainda assim, seguindo os pressupostos do efeito de estranhamento formulados por Brecht, propus, então, um deslocamento da ideia original dele, rumo às especificidades desta investigação. Assim sendo, ao invés de objetivar que o efeito de estranhamento afetasse a outra pessoa, aquela apartada do processo de criação, almejei encontrar mecanismos para se estranhar os processos naturalizados pela prática cinematográfica. Considerava que, uma vez, sendo capaz de espantar-me diante daquilo que me parecia ser habitual no campo fílmico — ao invés de oferecer uma visão crítica para as pessoas da plateia ou para a pessoa atuante —, poderia efetivar minha própria emancipação. Somente então, poderia ser capaz de acompanhar a emancipação da outra pessoa.

Desde esse ponto de vista, o papel que eu deveria desempenhar enquanto realizadora, não seria mais o de suprimir a distância entre o meu saber acerca do aparato fílmico e a ignorância da personagem a esse respeito. Também, não caberia a ela tão somente se expor diante da câmara. Se é verdade que «o sujeito [filmado] sabe que ser filmado significa se expor ao outro» (Comolli, 2008, p. 81), aqui, o mostrar-se não equivaleria mais a um prestar-se ou um oferecer-se ao olhar da realizadora ou do realizador, tão pouco a personagem estaria apartada dos meios de fabricação fílmica. Antes, a pessoa atuante seria possuidora de um olhar privilegiado, aquele capaz de ver, com um certo distanciamento, a sua própria imagem refletida no convexo da lente da câmara apontada para si, ao mesmo tempo que testemunharia a realizadora sentada em sua cadeira a questionar aspetos que, até então, lhe pareciam naturalmente condizentes com o fazer cinematográfico.

### 1.3. Estranhas desconhecidas

Foram inúmeras as obstruções que dificultaram o impulsionar da primeira parte desta deriva. Na tentativa de ultrapassar cada um dos constrangimentos, frequentemente acompanhada pelo mote oferecido por Brecht, e uma vez decidido que a personagem deveria pertencer ao universo do trabalho sexual, o primeiro obstáculo foi o de conseguir contactar trabalhadoras e trabalhadores de tal área. O meu foco de atenção inicial foi o de encontrar Lee, autora do já mencionado, *Alugo o meu corpo*. Sem desconsiderar o abismo social, cultural e económico que me separava de Lee, havia encontrado em seu livro um ponto de contacto para propor a ela uma criação fílmica partilhada (Lee, 2007, p. 22):

Tudo é fundamentado numa única condição: a de estrangeira. A de estrangeira no país tive que conviver com as limitações que os filhos de pátria naturalmente não tiveram. [...] como estrangeira na profissão tive que aprender e adaptar-me, e tudo sempre levou o seu tempo.

Eu, estrangeira em Portugal, tal como Lee, e dedicando-me à obtenção de ferramentas relacionadas com a realização cinematográfica até então inusitadas nos meus processos de criação, pensava fazer sentido que Lee, e ninguém mais, fosse a pessoa a partilhar a criação do filme comigo. Entretanto, passados nove meses de insucesso nas buscas, mesmo relutante, optei por encontrar outra pessoa. Se inicialmente — devido à falta de orçamento para a produção do filme — a decisão foi a de construí-lo com uma trabalhadora atuante em território português, com o passar dos primeiros meses de busca, ficou evidente que a dificuldade em encontrar alguém em Portugal seria muito maior que o tempo previsto no meu cronograma de trabalho. Assumi, então, precisar do auxílio de intermediários que pudessem me apresentar a possíveis pessoas interessadas por esta travessia.

Independentemente do grau económico e social de uma trabalhadora sexual, esse é um ofício difícil de gerir, uma vez que está inserido num espaço de clandestinidade em quase a totalidade dos países. E mesmo que seja verdade que as condições modificam-se dependendo

do tipo de lei e da criminalização que regulam ou não o trabalho sexual em dado país<sup>35</sup>, na maioria dos casos, o ofício de trocar sexo por dinheiro é considerado ultrajante, alheio à moral e aos bons costumes. Assim, a despeito da legislação em vigor, não é raro observar que trabalhadoras sofrem corretivos constantes de diferentes agentes sociais. Afinal, o apagamento dessas pessoas é uma prática que necessita ser desempenhada repetidamente e por diferentes esferas sociais.

Confiante que no âmbito académico e/ou artístico poderia encontrar endereçamentos que estariam isentos de tais cerceamentos, contactei por correio eletrónico, cinco pessoas com investigação académica e seis com projetos artísticos pretéritos que envolveram, mulheres, trabalhadoras sexuais, em Portugal. Tinha como intuito obter o contato de tais trabalhadoras para, assim, ser capaz de verificar se alguma delas teria interesse em fazer o filme comigo. Mas não obtive resultado algum. A maioria das pessoas contactadas por mim, aconselhou-me a aproximar-me das associações que prestam assistência às trabalhadoras, alegando já não terem contacto com as mulheres que um dia foram as suas colaboradoras. Justificaram o pedido negado por diferentes razões: por assumirem que as trabalhadoras não teriam interesse no meu projeto; por saberem que tais mulheres deixaram o trabalho sexual ou migraram em busca de mercados mais promissores; ou por não se sentirem confortáveis em me facultar o contacto das que teriam sido as suas colaboradoras no passado.

O mistério no qual as referidas pessoas do domínio académico e artístico envolveram as trabalhadoras sexuais, recordava-me muitas das narrativas de Lee. Um mundo secreto, em que os proprietários das casas de prostituição, dada a ilegalidade da atividade, guardam extraordinária descrição (Lee, 2007, p.14), enquanto os clientes mantêm as suas experiências em segredo e as suas mulheres falam sobre as trabalhadoras somente para proferir acusações

---

<sup>35</sup> Em Portugal, o trabalho sexual não é legalizado, mas também não é criminalizado. As trabalhadoras não são penalizadas por lei, mas sim quem agencia o trabalho sexual. Em abril de 2018, a Câmara Municipal de Lisboa volta a ser palco de uma polémica acerca do trabalho sexual depois que o vereador Ricardo Robles utilizou a expressão *trabalho sexual* ao propor uma plataforma de intervenção nesta área. A Câmara Municipal foi acusada, por diferentes esferas sociais, de promover um movimento tendente à legalização da prostituição. Em junho do mesmo ano, foi aprovada em sessão da assembleia municipal uma recomendação que propunha «Que o município, em todas as áreas de intervenção, não utilize o termo «trabalho sexual» (Simões, 2018).

de «enfeitiçarem os seus maridos com encantos, magias e um misterioso chá de amarração» (Pais, 2016, p. 12)<sup>36</sup>. Em extensão, aqui, tal mistério foi perpetuado também por artistas e intelectuais.

Dito em outras palavras, à vista de todas as negativas que recebi, evidenciou-se que pessoas do âmbito artístico e académico não estariam, necessariamente, excluídas de corroborarem com o apagamento das trabalhadoras sexuais. Ou seja, o discurso das trabalhadoras sofreu um gerenciamento também por parte de meus pares, através de práticas sofisticadas de exclusão. Assim, as pessoas do âmbito académico ou artístico que contactei determinaram quem poderia falar, uma vez que nenhuma chegou a perguntar às trabalhadoras sexuais se estas estariam interessadas em conversar ou não comigo. Definiram, também, quando e sobre o que se poderia falar, visto que tais trabalhadoras puderam elaborar o seu discurso para alguns tipos de projeto, mas não para outros, como era o caso do meu.

A título de exemplo, cito um excerto de um email que recebi de uma investigadora académica em resposta ao meu pedido: «esse universo [trabalho sexual] é extremamente difícil de se adentrar. As pessoas são desconfiadas, raramente têm interesse ou disponibilidade em se expor»<sup>37</sup>. Se é certo que “as pessoas” referidas pela investigadora são as trabalhadoras sexuais, também é incontestável que, uma vez modificada a interpretação de tal fragmento, passando a considerar “as pessoas” não mais como as trabalhadoras sexuais, mas sim como aquelas as quais contactei, poderia obter uma significação igualmente válida, à medida que testemunhei meus pares em pé de igualdade com a esquiva, a indisponibilidade e a desconfiança que tanto se atribuem às trabalhadoras sexuais.

---

<sup>36</sup> Embora o trabalho sexual não exclua indivíduos que se identificam com o género masculino, todas as pessoas que foram contactadas durante esta investigação consideram-se pertencentes ao género feminino. Por esse motivo, utilizo o género feminino quando me refiro às trabalhadoras relacionadas diretamente a esta investigação.

<sup>37</sup> Optei por não divulgar o nome da investigadora em questão. Isso porque não se trata de fazer uma denúncia, muito menos de uma pessoa em particular, mas, antes, de analisar de forma crítica o emaranhado de relações de poder presentes também na academia ou no universo artístico.

Assim, diante da falta de auxílio das pessoas do âmbito académico e artístico, fui impelida a aproximar-me das associações que assistem às trabalhadoras sexuais<sup>38</sup>. Diferentemente das tentativas desconcertantes experienciadas com meus pares, ao menos metade das associações mostraram interesse em intermediarem o meu encontro com as trabalhadoras. As associações que mais me apoiaram foram as que auspiciaram no filme proposto por mim uma ferramenta de luta a favor do debate sobre a legalização do trabalho sexual. Eu não via impedimento para que uma parceria desse tipo pudesse acontecer, pois naquele momento, também almejava realizar um filme que trouxesse à discussão tal debate.

Assim, com o auxílio de associações intermediárias, entrei em contacto com seis mulheres em Portugal, uma na Holanda, além de comunicar-me diretamente com duas trabalhadoras no Brasil. Superada a oclusão inicial e passados dezoito meses do início da investigação, deparei-me com um segundo constrangimento. Ao conversar com as primeiras trabalhadoras, uma pergunta tornou-se proeminente: qual o interesse que essas mulheres teriam em fazer um filme?

Seria fundamental que a personagem do filme intentado aqui desejasse sê-la, pois considerava que qualquer pessoa seria capaz de compreender o que outras haviam feito em cinema anteriormente, desde que ansiasse por tal compreensão. Assim, tornava-se imprescindível que alguma das mulheres contactadas por mim pretendesse tomar o meu projeto como seu, pois, dessa forma, seria possível romper com a distância que separaria o meu saber sobre o cinema e a suposta inabilidade dela a esse respeito.

Fui buscar referências pretéritas aos meus dois últimos trabalhos, *EVO* e *Ádito*, a fim de encontrar pistas sobre os motivos que levaram uma outra pessoa a decidir criar um filme comigo. Em ambas as curtas, ora eu, ora Rubiane Maia, imputávamos um olhar mais acirrado sobre uma ou outra frente da construção fílmica. Em *EVO*, por exemplo, eu tive um olhar

---

<sup>38</sup> As associações contactadas em Lisboa foram: *Rede sobre Trabalho Sexual*, *GAT*, *Red Light*, *Irmãs Oblatas do Santíssimo Redentor*, *C.A.S.A. Casa de Apoio aos sem Abrigo*. No Porto, *Médicos do Mundo* e *Porto G – APDES*. Destaco o apoio de Isabel Soares, do Porto G. Ela foi a primeira a anunciar uma positiva diante do projeto e, graças ao seu auxílio, pude entrar em contacto com a primeira trabalhadora, momento decisivo para que esta pesquisa pudesse ter continuidade.

privilegiado sobre o guião, a interpretação das pessoas atuantes, o enquadramento dos planos, a iluminação. Ela, alerta aos aspetos do *decor*, ao guarda roupa, à locação e à produção. Em *Ádito*, invertemos as funções. Mas em ambos os trabalhos, o motivador de Rubiane<sup>39</sup> era o mesmo que me impulsionava a fazer aquelas curtas: a criação em arte.

Entretanto, aqui, não me podia valer de tal estratégia de aproximação. Se estivesse interessada em encontrar apenas uma personagem relevante para colaborar num filme realizado por mim, esse problema não se colocaria. Mas partilhar a criação fílmica com uma completa desconhecida, não pertencente ao domínio das artes chamava-me a um desafio sem experiência pretérita.

Encontrei, então, nos estudos de Timothy Morton, mais especificamente na expressão *strange strangers*<sup>40</sup>, o auxílio para descortinar uma brecha que prometia me auxiliar a reflexionar sobre a situação em que me encontrava. Conhecido pelos seus estudos no campo da filosofia, mormente por tratar de questões ambientais, Morton elabora tal conceito a partir da ideia de desconstrução forjada por Derrida, que considera que o signo não possui centro ou fronteiras, pois, tão logo surge, começa por se repetir, gerando outro, não existindo signo algum que esteja fora do sistema linguístico ou que ofereça estabilidade a outros signos. (Derrida, 1995, p. 77). Do mesmo modo, Morton afirma que os mecanismos operativos no sistema linguístico podem ser observados também no sistema das formas viventes. Assim, os seres viventes constituiriam uma malha criada por uma interdependência infinita entre eles, sendo que a diferenciação entre tais seres nunca seria absoluta. Da mesma maneira que o sistema linguístico, não existiria um lugar exterior a tal malha de seres viventes. Sem ser possível

---

<sup>39</sup> A partir da segunda incidência, passo a referenciar apenas o primeiro nome das pessoas da equipa de *Rua dos anjos*, *EVO* e *Ádito*. A única exceção de Maria Roxo que só será referenciada pelo primeiro nome a partir da segunda deriva, momento em que ela começou efetivamente a fazer parte da equipa. Dessa maneira, penso aproximar as leitoras e leitores pessoas à paisagem que em que me encontrava, a ponto de poderem prescindir de uma aproximação protocolar como é o caso da referencia feita através de apelidos em detrimento do primeiro nome de alguém.

<sup>40</sup> Em língua inglesa, *strange strangers* não possui um género definido. Entretanto, quando a expressão aparecer em circunstâncias específicas desta investigação, ela estará traduzida para o português como *estranhas desconhecidas*, uma vez que tal expressão, no contexto desse estudo, estará sempre vinculada a minha relação com Maria.

antecipar quais seriam os efeitos desse sistema, todas as formas de vida, embora familiares entre si, são potencialmente estranhas umas às outras. (Morton, 2010b, pp. 267-268).

Se é certo que o «o nosso encontro com outros seres — e com o nosso próprio ser como outro do outro — é estranhamente estranho» (Idem, p. 275), é incontestável também que, independente do grau de familiaridade que possa existir em tal encontro, o estranhamento permanecerá como parte constitutiva dele. Isso porque, esclarece Morton, «mesmo quando se revelam, mesmo que vivam connosco por mil anos, provavelmente nunca os conheceremos por completo e nunca saberemos se esgotamos o nosso processo de descoberta» (2010a, p. 42).

Assim, tornava-se evidente que, mesmo na relação com Rubiane, nunca seria possível esgotar a tarefa de conhecermos uma a outra. Tal processo de reconhecimento mútuo, independente de quem seja a outra pessoa, nunca pode ser garantido, pois, longe de eliminar gradualmente a estranheza, «a intimidade, por si mesma, é estranha» (Idem, p. 41). Em outras palavras, a intimidade não garante, em tempo algum, que a estranheza do encontro com uma outra pessoa seja suprimida.

Tal afirmação trouxe-me uma dupla constatação. Se por um lado, eu nunca teria a chance de apreender nem mesmo os meus pares — como, por exemplo, havia verificado durante a troca de email com algumas pessoas da área artística e da investigação académica —, nada me impediria de conseguir partilhar um processo criativo com alguém recentemente apresentada a mim e que ocupasse um lugar distante daquele que habito.

Por outro lado, o percurso buscado aqui, logo de antemão, descortinou-se mais árido, temerário do que havia sido previsto. Um andar às cegas, sem saber quando e se encontraria alguém atempadamente para trabalhar comigo no projeto, uma vez que a aproximação de uma estranha desconhecida acontece de forma que não se pode prever (Morton, 2010b, p. 275). Mais, tal percurso já não guardava a promessa de abrandar ao encontrar uma personagem, dado que com ou sem intimidade a estranheza do desconhecido estaria sempre presente.

Ainda, se a interdependência implica, necessariamente, o reconhecimento da diferença e da separação (Morton, 2010 a, p. 47) entre duas estranhas desconhecidas, tornava-se necessário que eu encontrasse formas de me endereçar à pessoa atuante diferenciadas daquelas envolvidas num trabalho entre pares. Por mais motivos que as potenciais personagens tivessem para negar ou aceitar a minha proposta, e por mais que agora soubesse que a pessoa escolhida seria duplamente desconhecida, tais condições não deveriam me eximir da responsabilidade de oferecer modos para que o meu projeto também se tornasse o delas.

A título de exemplo, se naquela altura não poderia garantir à pessoa atuante do filme recurso financeiro<sup>41</sup> condizente ao acúmulo de funções exercidas no filme, suspeitei que propor um filme representativo para o debate sobre a legalização do trabalho sexual, enunciado anteriormente pelas associações intermediárias, pudesse ser uma permuta relevante, o ponto-chave para estabelecer um vínculo com a personagem do filme.

Elegi, então, explicitar todas essas reflexões com cada uma das mulheres com as quais viria a conversar. Assim, pensava poder criar um terreno favorável para os primeiros encontros. Acreditava, como Jean-Louis Comolli, «que as pessoas que filmamos também têm um desejo pelo cinema e esse desejo as torna particularmente recetivas à situação das filmagens» (1999, p. 27).

Mas, sem demora, uma das primeiras pessoas com quem conversei, Sara Oliveira<sup>42</sup>, desestabilizou tal convicção, ao colocar-se, de forma assertiva, no final da minha explanação: «ah! Já entendi o que queres? Queres é ficar famosa<sup>43</sup>». A resposta de Sara Oliveira teve, ao menos, dois interesses para esta investigação. O primeiro deles foi o de possibilitar um

---

<sup>41</sup> O orçamento do filme, de baixíssimo custo, rondou os €2.000,00. Contou ainda com o equipamento e guarda roupa de todas as pessoas envolvidas, o apoio de material técnico e espaço da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa e da Escola Superior de Teatro e Cinema.

<sup>42</sup> Os nomes das trabalhadoras sexuais com as quais mantive contacto durante esta investigação foram criados por mim. Optei por não utilizar o nome de batismo ou o nome social de tais pessoas, uma vez que elas não concordaram em participar desta investigação ao meu lado. Contudo, por referir-me a elas sempre pelo nome e apelido, uma vez que não me interessou tratá-las de forma protocolar, ao mesmo tempo que elas não chegaram a ter uma aproximação ao projeto que justificasse referenciá-las pelo primeiro nome.

<sup>43</sup> Conversa informal ocorrida em abril de 2016.

estranhamento, no sentido brechtiano do termo, da minha própria prática. Ou seja, enquanto eu estava à espera de encontrar alguém que acreditasse no meu projeto, operava de modo bastante comum ao contexto cinematográfico, colocando-me no lugar de realizadora, à espera de uma personagem que pudesse partilhar comigo as mesmas inquietações acerca do trabalho sexual e da realização.

Vale ressaltar, aqui, o pensado por Eugenio e Fiadeiro, sobre os perigos dos jogos habituais: «sendo as regras dadas de antemão, as posições também são postas mesmo antes de lá estarem: na prática, não são postas, mas “pressupostas”, acabando, assim, por serem também “impostas”» (2013a, p. 223). Dito em outras palavras, como em qualquer outro jogo habitual, buscava uma personagem que fosse ao encontro do que havia imaginado para um filme realizado exclusivamente por mim.

Ao questionar os meus objetivos, Sara Oliveira acabou por se aproximar do que a realização se vale num processo habitual de *casting*. A esse respeito, Judith Weston dedica um capítulo do seu *Directing Actors* para demarcar quatro importantes aspetos para a pessoa que realiza levar em conta no momento da escolha dos atores e atrizes. São elas: as habilidades particulares das pessoas envolvidas no *casting*; as características pessoais delas estarem próximas as das personagens; se as pessoas atuantes prezam por um bom relacionamento interpessoal; e se funcionariam bem na relação com as outras personagens do filme (Weston, 1996, pp. 235-238).

De modo similar, Sara Oliveira trouxe-me ao centro da discussão, avaliou-me, interpretou os meus gestos e as minhas palavras, buscava concluir se seria possível confiar ou não em mim, para, somente então, aceitar ou negar a minha proposta. Enquanto isso, eu me esforçava por ser convincente e mostrava todas as competências que tinha para realizar o filme, portando-me de maneira assemelhada a qualquer outra pessoa submetida a um processo de *casting*.

A resposta enviesada de Sara Oliveira causou-me um desconforto em relação ao meu próprio fazer-pensar, mostrando-me que o ato criativo em cinema por si só não constituiria uma mais valia a alguém que não pertencesse a tal domínio de atuação. Até aquela conversa, não havia me dado conta que estava a naturalizar as relações entre a pessoa que realiza e a que atua, ao supor, por exemplo, que uma trabalhadora sexual certamente se sentiria lisonjeada ao ser convidada a utilizar um dispositivo fílmico para uma luta trabalhista.

Sara Oliveira evidenciou, assim, que, para se efetivar uma criação partilhada, não seria necessário o sujeito artista levar consciência às massas, como propunha Brecht, tão pouco, seria suficiente que artistas tomassem consciência de suas próprias mazelas, como propus, mas, sim, tornava-se urgente reconhecer que a personagem, para além de ser observada, possui, também, um olhar assertivo, capaz de alertar a realizadora sobre as suas incongruências.

Além disso, tal resposta relacionou-se, a uma segunda inquietude: colocou-me sob o ponto de vista de minha interlocutora. Esse dar a ver que é «sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta» (Didi-Huberman, 2005, p. 77).

O meu temor diante de um lugar de risco irrompido inesperadamente por meio do olhar atento de Sara Oliveira ocorreu, pois, no exato instante em que ela se tornou sujeito e a sua fala tinha um lugar que necessitava ser ocupado. A despeito da minha reluta em possuir a *voz do dono*, como diria Jean-Claude Bernardet (2003, p. 15), sobre a soberania do discurso da pessoa que realiza face às personagens retratadas, o lugar da fala, até então havia sido ocupado por mim.

Mais do que acusar-me de ser uma ávida por fama, o que Sara Oliveira fez foi alertar-me sobre a inutilidade das ferramentas que eu pensava utilizar para encontrar uma personagem. Ademais, mostrou-me ser necessário que eu estivesse disposta a ocupar o lugar de coadjuvante frente à personagem. Ou, ainda tal qual Bernardet observa acerca do filme *Tarumã* (1975), de Aloysio Raulino, eu precisaria estar disposta a fazer um filme que «atende à vontade da mulher

[personagem retratada]. Como se ela dominasse o filme e o cineasta se dobrasse» (Bernardet, 2003, p. 122).

Se no filme de Raulino, o testemunho de uma trabalhadora do campo interrompeu o percurso de um filme sobre a agricultura de *Tarumã*, a ponto de ser gerado um filme à parte e independente do original, aqui, seria necessário que eu me dobrasse às premissas da pessoa que acordasse fazer o filme comigo e não que eu fizesse surgir uma personagem moldada às minhas proposições. Diante dessa constatação, considerei dois meios para cumprir o deslocamento que se fazia necessário.

Por um lado, não poderia mais assumir a voz de quem sabe. Não apenas de quem sabe algo sobre o trabalho sexual — ou o que seria importante para um filme que tratasse dessa temática —, já que esse assunto eu assumia ignorar quase por completo. Mas, principalmente, precisaria aceitar saber pouco ou nada sobre cinema. A eminência de deixar de lado o que a minha experiência pretérita houvera me mostrado, ao tentar encontrar frestas para outras possibilidades de criação, prometiam apagar os vestígios de um meu conhecimento naturalizado sobre o que seria o fazer cinematográfico.

Antes de escolher uma pessoa para construir o filme comigo, seria necessário, portanto, que eu fosse escolhida por ela. Seria indispensável que as potenciais personagens pudessem situar-me num processo de triagem. Elas precisariam estar dispostas a aceitarem ou não a minha proposição, evitando, assim, que a escolha partisse de mim. Lembrava-me Clarice Lispector: «tudo no mundo começou com um sim» (1999, p. 21). Supunha não ser eu a detentora desse sim; antes, eu deveria apenas aceitá-lo.

#### **1.4. Desencontros entre uma realizadora e as potenciais personagens**

Todas as nove mulheres com as quais conversei sobre o projeto mostraram interesse em participar dele. Com cada uma, vislumbrei realizar um filme diferente. Poderia, facilmente, rascunhar um guião para nove diferentes longas-metragens. Cheguei, inclusive, a esboçar alguns deles. Finalmente, avizinhava-se a possibilidade de ser acompanhada por alguém que

construiria o filme comigo. Seria, ao meu ver, uma questão de tempo até que as relações estabelecidas comesçassem a se fortalecer. Esclareço que não considerava um problema se mais de uma pessoa decidisse trabalhar ao meu lado, pois o mais importante, naquela altura, era ter os sins proferidos por uma ou mais das pessoas com as quais tinha contacto. No meu entendimento, seriam necessários pequenos ajustes para se efetivar uma criação partilhada entre duas, três ou mais pessoas.

Sugeri a cada uma delas, então, que nos encontrássemos mais vezes e fôssemos construindo, conjuntamente, um argumento para o filme. Planeava ouvir delas o que importava sobre a sua profissão; as técnicas que precisaram desenvolver para exercerem o ofício; os seus posicionamentos em relação a legalização do trabalho sexual. Solicitei, também, que me fizessem perguntas sobre o trabalho da realização; as ferramentas envolvidas na construção de um filme; as minhas ideias iniciais sobre o filme que faríamos juntas. Foi, então, que surgiu o terceiro obstáculo desta deriva. Pouco a pouco, a maioria das mulheres e eu fomos afastando-nos.

Relativamente a quatro delas, existia uma limitação de ordem económica: a falta de recursos financeiros que as pudessem trazer a Lisboa. Mas existiram também restrições pessoais de ambos os lados. No caso delas, o interesse inicial não se sustentou diante das mazelas das suas vidas quotidianas ou, então, elas evidenciavam que as escolhas e propostas para o argumento deveriam ser de minha responsabilidade. Mas a dispersão originada por mim foi ainda mais prejudicial: acriticamente, comecei a estipular uma hierarquia entre as mulheres que havia conhecido.

Em nome da suposta relevância para o filme que seria criado, comecei a ter predileção por uma ou outra pessoa com quem havia conversado. A justificativa para tal atitude pautava-se na crença de ser imprescindível que eu nutrisse algum tipo de interesse específico por aquela que não deixaria de ser a personagem de um filme que eu também realizaria. Afinal, até aquela altura, tinha sido isso o que havia apreendido com a prática fílmica. Assim, num primeiro

momento, a minha inclinação voltou-se para as que possuíam um interesse pelo ativismo a favor do trabalho sexual. Seriam duas as que poderiam trazer tal característica ao filme, ambas residentes no Brasil. Mas com a falta de recurso financeiro, trabalhar com elas tornou-se inviável. Busquei, então, outras temáticas que pudessem me interessar.

Uma vez que, nos últimos anos, por conta dos meus filmes predecessores, havia me aproximado dos estudos relativos à identidade de género, encontrei um lugar promissor em tais questões. Diante deste meu interesse particular, uma das pessoas residentes em Portugal foi uma das minhas predileções. Cláudia Martins, mulher *trans*<sup>44</sup>, acompanhante de luxo, tornou-se a pessoa ideal para realizar o filme ao meu lado. Ela possuía maior recurso financeiro que eu; tinha vivido na mesma cidade na qual eu nasci — a ponto de conseguir pronunciar o português com o mesmo sotaque que o meu —, possuía, também, um discurso construído, nitidamente, influenciado por um percurso académico. Ademais, foi a única pessoa que mostrou total desprendimento quando soube que eu precisaria aprender as técnicas do trabalho sexual. Sem nenhuma observação restritiva quanto a isso, disse-me que estaria disponível a me iniciar na profissão.

Todas essas particularidades, pareciam poder auxiliar a diminuir a subordinação do saber dela diante do meu, problema que necessitaria, certamente, continuar a ser tratado no processo que se aproximava. Confiante que havia encontrado a personagem para o filme, acordamos em iniciar os encontros para desenvolvermos juntas um argumento, pensarmos sobre as imagens que poderíamos construir a partir da permuta das ferramentas das nossas duas profissões.

Devido ao excesso de trabalho de Cláudia Martins, optamos por iniciar a elaboração do argumento por meio de videochamadas. Em duas semanas, foram dois os encontros, com cerca de quinze minutos cada. Ambas as conversas foram interrompidas constantemente por

---

<sup>44</sup> O termo *trans* é uma abreviatura do vocábulo transgénero ou transexual. Uma mulher *trans* é uma pessoa que se identifica — nas diferentes esferas que constituem a sua vida — como sendo do género feminino, embora, ao nascer, tenha sido designada como pertencente ao género masculino.

chamadas telefónicas de clientes. Evidenciou-se, então, a necessidade de encontros presenciais, de preferência num estúdio, para que pudéssemos estar próximas das câmaras, dos microfones, para investigarmos as possibilidades de iluminação, de adereços, de guarda roupa.

Marcado o primeiro ensaio em estúdio, Cláudia Martins não apareceu. Até aquele instante, nenhum gesto dela havia feito com que eu suspeitasse de uma desistência planeada. No dia do tal encontro em estúdio, ela havia enviado mensagens de texto a dizer que se atrasaria, mas que chegaria a tempo de nos encontrarmos. Em momento algum, depois do ocorrido, Cláudia Martins voltou a responder às minhas mensagens ou telefonemas.

Evidenciou-se, assim, que o facto de ela ter concordado preteritamente em fazer o filme apresentava-se como uma falsa solução para o problema enunciado anteriormente: conseguir ser a outra da outra. O projeto não tinha se tornado nosso, continuava a ser tão somente meu. E por isso, independente de qual fosse o motivo que a tivesse feito desaparecer, a justificativa fundamental encontrava as suas bases no facto do projeto nunca ter chegado a ser dela.

Por mais que soubesse ser necessário ser escolhida por uma das mulheres contactadas por mim, dobrando-me às suas premissas e por mais que elas dissessem estar dispostas a construir o filme comigo, a naturalização dos papéis que deveríamos desempenhar à partida — realizadora e personagem —, nos impedia de ocupar o lugar uma da outra. A identificação naturalizada dessas duas funções precisaria ser ultrapassada para que fossem escavadas frestas para outros tipos de dinâmicas surgirem. Mas eu não tinha pista alguma de como efetivar tal superação e o pior, a travessia encontrava-se interrompida, pois já não éramos duas a construir o argumento. Sem uma personagem interessada pela realização, a construção fílmica perdia o seu propósito.

Diante de um estúdio reservado para os ensaios e um segundo para o início das filmagens, além de um cronograma, que a essa altura contava com quatro meses de atraso, não via outra alternativa a não ser renunciar ao projeto. Como alguns haviam prognosticado, o filme que pensara construir parecia impossível de ser realizado. Do mesmo modo, a

investigação intentada estaria em risco de ser extinguida, uma vez que ela só fazia sentido diante da fabricação fílmica. Naquele momento crítico, com a ajuda da pequena equipa<sup>45</sup> que me acompanhava, afigurou-se a necessidade de, antes da derrocada final, serem identificadas outras possibilidades para se encontrar uma pessoa para construir o filme comigo. Ainda se todas as promessas se esgotassem, eu poderia reflexionar sobre a impossibilidade de realizar um filme da forma como a pretendida aqui, fixando-me, assim, somente na vertente textual da investigação.

### 1.5. O afeto imprevisto e o sim condicionante

O primeiro passo foi investigar o que estaria sendo negligenciado na aproximação com as possíveis personagens do filme. Era difícil prever se, com mais tempo, seria possível um encontro mais efetivo entre nós. Até então, havia conseguido, no máximo, três encontros com a mesma pessoa. Ainda se apresentava necessário que eu me deixasse ser escolhida por uma ou mais delas, mas passava a ser imprescindível que eu encontrasse uma contrapartida com relevância suficiente para manter uma ou mais das mulheres no projeto. Comecei por avaliar o que fez com que as pessoas da equipa tivessem aceitado me acompanhar nesta travessia. Afinal, elas trabalhariam no filme porque estavam ligadas a ele, sem dúvida, pelo afeto mútuo que nos unia e por se sentirem estimuladas, artisticamente, com o desafio deste projeto.

Entretanto, nenhuma dessas duas justificativas parecia aplicar-se as potenciais personagens, que nunca me haviam visto antes e que, também, à partida, não teriam interesse, necessariamente, pelos desafios inerentes ao fazer cinema. Mas ainda havia um terceiro elemento que reforçava os outros dois: as pessoas da equipa haviam trabalhado na produção de *Ádito* e o acordado era que elas me auxiliassem na construção de *Rua dos anjos* contando com o cachê que receberam pela curta-metragem.

---

<sup>45</sup> Naquele momento constituída por Filipe Ruffato e Flávio Almeida.

Mesmo sendo uma situação económica precária, existia uma remuneração vinculada ao trabalho de cada uma delas, situação que ainda não havia garantido a nenhuma das mulheres com quem conversara. Dito de outra maneira, estava a propor uma relação recíproca no que dizia respeito à criação, mas, à partida, não havia equivalência de condições financeiras. Por isso, tornou-se imprescindível oferecer um cachê à pessoa que acordasse fazer o filme comigo, uma vez que ela desempenharia dupla função: a de personagem e realizadora<sup>46</sup>. Desse modo, com a perspectiva de tratar sobre o cachê com as interessadas de maneira direta, escrevi novamente a três das mulheres com as quais eu mantinha contato. A única condição que estabeleci foi a de que a interessada precisaria estar no dia seguinte na *Faculdade de Belas Artes* para o primeiro dia de ensaio. Maria Roxo foi a única que acenou à minha solicitação.

Naquele primeiro encontro com a equipa, Filipe, Flávio e eu mostramos para Maria Roxo as propostas de *decor* — que a essa altura já havia começado a ser esboçado com Cláudia Martins. Ouvimos as ideias de Maria Roxo sobre o que incluir ou subtrair de tais propostas. Juntas, pensamos situações que poderiam gerar cenas para o filme a partir da troca das técnicas dos nossos respetivos ofícios. Ela mostrou-se determinada a fazer o filme connosco, comentou que tinha algumas ideias e inúmeras histórias de trabalho sexual que gostava de nos contar. Agendamos um outro ensaio para dali a três dias. Mas no dia combinado, ela desmarcou o encontro e desapareceu.

Diante do afastamento de Maria Roxo, tornou-se fundamental voltar a atenção, mais uma vez, para os motivos pelos quais os desaparecimentos sucediam-se uns aos outros. Enumerei, então, três comportamentos meus que poderiam ter auxiliado no desaparecimento de Maria Roxo. O primeiro deles relacionava-se a minha inexperiência com aspetos ligados à produção: embora, no primeiro dia de ensaio, houvéssemos combinado que ela receberia algum honorário pelo trabalho, não havia sido ajustado um valor, pois considerei ser natural que ela esperasse até eu ter uma resposta do financiamento. Afinal, foi assim que me habituei

---

<sup>46</sup> Sobre a discussão ética acerca do pagamento das personagens retratadas em filmes com abordagem documental, verificar Winston (2017), Cieply & Sisario (2008), Lins (2004).

com os trabalhos onde atuei como atriz em contacto com as produtoras. Mas, no caso desta travessia, tornava-se evidente ser necessário clarificar também o valor a ser recebido para que Maria Roxo pudesse abdicar de outras atividades laborais durante o processo de construção fílmica, para, assim, disponibilizar um tempo para incluir a criação do filme em seus afazeres diários. Assim sendo, tal como as demais pessoas envolvidas neste projeto sabiam de antemão o valor que receberiam pelo trabalho desenvolvido, tornou-se fundamental definir um valor de cachê que ela considerasse congruente com a sua atuação neste trabalho.

O meu segundo comportamento desacertado dizia respeito a um aspeto temático do dispositivo fílmico. Desde o primeiro dia em que conversei com Maria Roxo, ela pontuou o desejo de narrar suas histórias pessoais. Como ela costumava dizer, «eu tenho uma história em cada poro»<sup>47</sup>. Assim, no dia posterior ao nosso primeiro encontro, entregou-me um documento, com noventa páginas com a história de sua vida — desde o seu nascimento e infância em Moçambique, passando pelas desventuras do início da vida em Portugal até à sua situação corrente. Embora eu tivesse interesse pelas suas histórias, elas pareciam fugir à premissa pensada inicialmente para embalar o argumento do filme. Por esse motivo, de início, não dei a importância devida ao material facultado por ela. Ainda relativamente à questão temática, considerar esse filme como uma ferramenta de ativismo a favor da legalização do trabalho sexual parecia estar longe de ser algo que interessaria Maria Roxo. Assim sendo, era inegável eu ter que abrir mão das diretrizes que considerava serem as mais significativas em favor das que Maria Roxo me apresentou. Em outras palavras, precisava disponibilizar-me a incluir também as histórias de foro íntimo dela, além de abrir mão do aspeto ativista que tanto me agradava.

A terceira perspetiva que precisava ser revista, dizia respeito ao método de criação. Eu insisti, algumas vezes, para que, nos primeiros tempos, nos empenhássemos por trabalhar no estúdio, com o objetivo de testarmos os materiais que poderiam ser utilizados no filme.

---

<sup>47</sup> Conversa com Maria Roxo em junho de 2016.

Acreditava ser necessário aproximar Maria Roxo do ambiente cinematográfico, enquanto ela sugeriu, para a elaboração do argumento, que nos encontrássemos em sua casa. Isso porque vivíamos no mesmo bairro, cerca de setecentos metros de distância uma da outra. Para ela, fazia sentido um encontro em nossas próprias casas, a partilhar um bolo feito por ela. Outra vez, aqui, a observada tomou o lugar da observadora. A intimidade proposta por Maria Roxo colocava-me novamente num lugar vulnerável. Planeava ofertá-la com o mundo do cinema, enquanto ela queria descortinar a minha intimidade ao mesmo tempo que revelava a dela.

Custou-me algum tempo tomar consciência das falhas contidas nos meus endereçamentos iniciais. Tal delonga tem a sua justificativa nos desassossegos surgidos durante um processo criativo, onde «mal as inquietações emergem, a nossa tendência é apartarmo-nos delas – e não fazer “com” elas» (Eugenio & Fiadeiro, 2013 a, p. 231). Fazia-se necessário, pois, considerar as inquietações como parte constitutiva desta travessia, sem tentar, contudo, distanciar-me delas tão logo que fossem identificadas. Assim sendo, diferentemente do que presumi inicialmente, tornava-se evidente que também precisaria me responsabilizar por pronunciar o sim que Lispector havia me lembrado outrora. Contudo, não seria exigido que meu sim estivesse relacionado com a escolha de uma de entre as várias mulheres com as quais conversei. Antes, o meu sim precisaria vincular-se à aceitação de uma série de modificações do meu fazer-pensar por meio da eliminação de minhas certezas, até ao ponto que eu já não fosse capaz de reconhecer as minhas ideias inaugurais.

Assim sendo, diante das novas perspectivas surgidas pelo desaparecimento de Maria Roxo, fazia-se necessário um novo tipo de aproximação. Mas minha tomada de consciência de nada adiantaria se ela não respondesse às minhas tentativas de contacto. Fiz algumas investidas ao longo de quatro dias, todas falhadas. No final do quinto dia, ela atendeu ao meu telefonema, muito transtornada, dizendo ter tido o telemóvel furtado dentro da casa onde vivia. E que, pior que o valor do telemóvel extorquido, foi ter perdido a agenda, com todos os seus contactos de trabalho. O episódio do furto do telemóvel foi, sem dúvida, um ponto de virada da nossa história, dado que, diante de tal mazela, Maria Roxo aceitou que eu fosse auxiliá-la.

Uma vez em sua casa, em poucos minutos, consegui resgatar os contactos do telemóvel desaparecido. Acertamos um cachê e combinamos um encontro semanal com o objetivo de rascunhar o argumento do filme a partir das histórias selecionadas por ela. Ao adentrar pela primeira vez num espaço que lhe era íntimo, percebi a importância de estar em sua casa para iniciar o processo de criação fílmica. Isso porque clarificou-se ser Maria Roxo quem deveria possuir o direito de estar num ambiente acolhedor e seguro para iniciar um trabalho desconhecido e não eu, como havia considerado anteriormente ao sugerir o estúdio de cinema para o início desta deriva.

Maria Roxo, então, agradeceu-me o auxílio, mas, naquele instante, quem estava grata era eu. Estava certa que, naquele momento, eu havia, finalmente, sido escolhida. A contrapelo da tendência de grande parte da história do cinema que se acostumou a fazer surgir a pessoa atuante a partir da vontade da pessoa que elabora o guião, produz ou realiza o filme, eu tornava-me habilitada a desempenhar o papel de realizadora, uma vez que havia sido designada pela personagem do filme. Algum tempo depois do término das filmagens, Maria confidenciou-me, com o seu sorriso malicioso, o porquê de não ter sumido como as outras: «eu gostei de ti. Se não fosse assim, seria muito fácil sumir. Claro! Sumir é fácil<sup>48</sup>».

Em tal afirmação está contida o elemento fundante do meu encontro com Maria Roxo: os afetos. Este aspeto havia escapado quando da minha reflexão sobre o desaparecimento dela, mas indubitavelmente, foi um dos mais importantes motivadores do ato criativo no qual estivemos envolvidas. A esse respeito, não poderia deixar de citar, uma vez mais, Eugenio e Fiadeiro, pois penso que eles traduzem de forma precisa aquilo que demorei algum tempo para compreender: «não os escolhemos, os afectos: somos encontrados por eles. De modo que, também eles são acidentes que nos interrompem de quando em vez, sob a forma de inquietação — uma inquietação que detona aquilo a que chamamos de processo criativo.» (2013a, p. 231).

---

<sup>48</sup> Conversa com Maria Roxo ocorrida em janeiro de 2017.

E, assim, guiado pelo afeto acidental em forma de inquietação, afeto imprevisivelmente surgido entre duas estranhas desconhecidas sem intimidade alguma, o argumento para o filme estava prestes a ser iniciado.



## Deriva 2. Um argumento partilhado

O respeito pela diferença dos temas e dos géneros é condição para fazer valer a sua equivalência.

Rancière

## 2.1. A personagem e a realizadora

Éramos, finalmente, duas: a personagem e a realizadora.

Poderia ter nomeado este subtítulo por *As personagens e as realizadoras*, pois a premissa pedia que nós duas pudéssemos ocupar ambas as funções. Mas durante a etapa da elaboração do argumento, ainda não era evidente como transpor tamanho desafio. Portanto, em tal etapa, Maria ocupou, mormente, o papel de personagem e eu o de realizadora. Estes dois vocábulos não foram escolhidos fortuitamente. Eles servem de eixos condutores e deflagram a relação estabelecida entre nós duas, ao longo do processo de criação fílmica.

A utilização da palavra personagem em detrimento de outros termos tradicionalmente utilizados nas práticas cinematográficas com abordagem documental, como é o caso de sujeito, pessoa filmada, ator social e assim por diante; e a palavra realizadora em prejuízo de cineasta e diretora ou diretor, parecem encaixar-se de maneira mais pertinente à problemática aqui em causa.

À vista disso, ressalto que o vocábulo realizadora ou realizador surge, historicamente, para diferenciar-se do termo encenadora ou encenador herdado do teatro. Este último estava ligado ao fortalecimento das pretensões artísticas do cinema das primeiras décadas do século XX, enquanto a palavra realizadora ou realizador — usado de modo corrente a partir dos anos 20 — estaria vinculada ao ofício, relacionado à pessoa «do concreto, do visível e do audível» (Aumont, 2006, p. 18).

Se «no início, o cinema não tinha qualquer termo para designar o homem responsável pelo caráter do filme» (Idem, p. 17), com a crescente vinculação da prática fílmica e o estatuto de arte, o vocabulário para designar quem ocupa a função de orquestrar as mais diferentes tarefas do fazer cinematográfico, «desenvolveu-se e diversificou-se, seguindo dois eixos — o do ofício e o da arte» (Idem). Esclarece Aumont: «na época em que se tentava definir a todo custo o cinema como arte, *cineasta* foi o cómodo equivalente de *pintor*, *escultor*, ou *músico*: o oficiente de uma arte singular» (Idem).

De maneira assemelhada à função vinculada ao termo cineasta, outros vocábulos utilizados na contemporaneidade, como é o caso de *filmmaker* ou documentarista, tenderiam também a abarcar características mais autorais. Nesse sentido, ao adotar o ponto de vista do termo realizadora, como fora pensado no início do século passado, intentei explicitar o afastamento da ideia da realizadora ou do realizador como alguém detentor do saber acerca do ato criativo, além de optar pela mesma palavra utilizada por Maria, que, durante o tempo que trabalhamos juntas, maioritariamente, utilizou-se do termo realizadora para nos designar.

O interesse por efetuar um distanciamento da figura da pessoa que realiza daquela detentora do saber-poder sobre o ato criativo, relacionou-se com a hipótese de que a criação fílmica partilhada só poderia surgir ao longo de um processo desconhecido por nós duas, a partir do nosso encontro e não da ideia que eu fazia sobre o que seria criar em cinema. Seguindo as indicações de Deleuze, que considera que o sujeito pode ter uma ideia num ou noutro domínio de criação, dependendo das técnicas que conhece acerca de uma ou outra área de atuação (2005, p. 289), seria necessário que nós duas encontrássemos uma forma de empreender um deslocamento em direção ao domínio da outra. Assim, talvez, fôssemos capazes de criar em ambos os ofícios, ofertando o nosso duplo saber para a realização e para o trabalho sexual.

No que concerne a escolha do vocábulo personagem, ela parte da origem latina do termo e justifica-se por meio de três dimensões constitutivas da personagem, reflexionadas por Robert Abirached. Segundo o autor, a retórica latina, com o objetivo de delimitar as particularidades da ação da personagem, recorreu a três termos que juntos testemunham, em imagens concretas, as significações que a personagem carrega em si. São eles: *persona*, *character* e *typus*. (1994, p. 21).

*Persona*, significa máscara e relaciona-se com a prática teatral<sup>49</sup>, sendo o objeto pelo qual a pessoa que atua no palco, adquire uma identidade e uma função diferente daquela experienciada na sua vida cotidiana. No que concerne ao termo *character*, ele remete a um traço distinto mais do que uma constituição global, algo que determina a função e a ação da personagem (Idem, p. 33). Ou seja, tal dimensão relaciona-se com os impulsos pessoais e com qualidades extraordinárias da personagem, imputando a ela uma característica singular. E, por último, *typus*, originalmente designa um molde que serve para fazer cópias. Assim, uma vez que o caráter de personagem passa a ser observado reciprocamente por pessoas de uma plateia, estas farão surgir diferentes identidades, que dependerão da memória constitutiva do coletivo em questão, e que não se assemelharão, necessariamente, aquela pensada inicialmente pela atriz ou ator. Dessa forma, essa terceira dimensão faz eclodir da singularidade inicial da personagem, um «ideal de um grupo, mediante um processo complementar àquele imposto por uma individualidade concreta» (Idem, p. 45).

Embora Abirached paute a sua análise a partir do trabalho de uma atriz ou ator, que tem como objetivo construir uma personagem para ser encenada em determinado espetáculo teatral, ressalto que não procurei com tal escolha empregar Maria como uma atriz que interpretaria uma personagem específica numa história previamente inventada por mim. Ela, por sua vez, embora considerasse ter sido uma atriz ao longo dos mais de vinte anos a fazer trabalho sexual<sup>50</sup>, frequentemente diferenciava as personagens criadas para auxiliá-la no seu trabalho e na sua vida. A prostituta, a alternadeira ou a *stripper* representavam os seus devidos papéis para os clientes, enquanto a vida privada de Maria, na maior parte do tempo, permanecia salvaguardada deles.

Entretanto, não considero incongruente optar pelo vocábulo personagem, tradicionalmente relacionado às práticas teatrais, em detrimento de outros mais comumente

---

<sup>49</sup> Observada na Grécia e Roma Antiga e, que mais tarde, nos séculos XVI e XVII foi recuperada por encenações como a *commedia dell'arte* ou os entremeses isabelinos (Abirached, 1994, p. 23)

<sup>50</sup> Dia 16, 31 de outubro, *Entrevista Renata*, áudio Maria, a partir de 56'27".

utilizados em filmes com abordagem documental, uma vez que, à semelhança de Rancière, considero que «uma memória é um certo conjunto, um certo arranjo de signos, de vestígios» (2014, p.255). Assim sendo, as lembranças das pessoas atuantes em filmes com abordagem documental seriam o resultado de uma elaboração também ficcional, embora contendo, certamente, pitadas do real. Com essa perspetiva, tais pessoas encenariam, portanto, as suas inúmeras experiências anteriores, tornando-se, assim, personagens de si mesmas. À vista disso, considero que as três dimensões destacadas por Abirached, dizem respeito, de igual modo, ao trabalho desempenhado pela pessoa atuante em filmes com abordagem documental.

As diferentes identidades expostas por Maria ou, mais tarde, por mim durante a *Deriva 3*, embora se relacionem com características presentes nas nossas vidas cotidianas, uma vez intermediadas pela lente da câmara, já não se apresentam como tal, aproximando-se da dimensão atribuída ao termo *persona*. Relativamente às nossas características pessoais, estas imputam singularidades às máscaras afiveladas por nós ao longo das diferentes etapas de construção fílmica e delimitam as três principais funções que desempenhamos: trabalhadora sexual, realizadora e personagem retratada<sup>51</sup>. E, finalmente, a forma como pela qual observadoras e observadores se relacionarão com as diferentes personagens representadas por nós, agregará um valor simbólico e social a cada uma delas.

Assim sendo, embora a palavra personagem, como já mencionado, usualmente refere a uma construção de uma atriz e/ou ator a partir de características concebidas por outrem ou, ainda, como apontado por Maria, a uma máscara criada para proteger a intimidade das trabalhadoras sexuais, neste estudo, elas designam os papéis desempenhados por ambas durante os dias de filmagens. Vale ressaltar, ainda, que as três categorias de personagens — trabalhadora sexual, realizadora e personagem retratada — não deixam de se constituir como documentais, uma vez que as nossas máscaras foram produzidas a partir de características

---

<sup>51</sup> Reiterando o explicitado na introdução, utilizo a designação *personagem retratada* para referir-me àquela que expõe suas histórias pessoais, diferenciando-a, dessa forma, da trabalhadora sexual ou da realizadora.

peçoais que nos são próprias, distanciando-nos, dessa forma, do trabalho realizado pelas atrizes e atores.

Entretanto, penso ser necessário valer-me ainda uma vez mais das reflexões acerca do ofício de atrizes e atores, para poder pensar a pluralidade de identidades reveladas à frente da câmara num filme com abordagem documental. Para tanto, trago à discussão uma reflexão do encenador Constantin Stanislavski, o qual, ao vislumbrar pela primeira vez o efeito de ter construído uma personagem, atentou: «derivei-me da minha própria natureza. Dividi-me, por assim dizer, em duas personalidades. Uma permanecia ator, a outra observadora» (2001, p. 48). Embora Stanislavski trate de personagens ficcionais construídas para encenarem espetáculos teatrais, considero tal observação reveladora de ferramentas de criação para se pensar as diferentes personagens apresentadas em *Rua dos anjos* e que serão analisadas em detalhe na *Deriva 3*.

Tal consideração, trouxe-me a compreensão de que uma atriz ou um ator disporia de uma identidade observadora, rotativa, sempre à espreita a investigar as demais. Foi exatamente essa possibilidade de uma vigília permanente que prometeu trazer uma pista para empreender a criação partilhada intentada aqui. Mas diferente de Stanislavski, que pensa existir uma identidade que revelaria a essência do indivíduo, desdobrando-se dela todas as outras (2001, p. 51), considero que as diferentes personagens captadas pela câmara durante o processo de construção fílmica não se valem de uma máscara original, uma máscara verdadeira, ou ainda uma não máscara.

A esse respeito retomo a ideia de *performatividade* (Butler, 1993;1997;2003), que, na esteira de Austin (1962), considera que as identidades sexuais seriam construídas no interior da linguagem e do discurso, por meio de atos performativos. Tal construção parte de uma ação individual ou coletiva, que encontra uma legitimidade após ser testemunhada e validada por outros indivíduos. Segundo Butler (1993, pp. 194-195):

Esses atos, gestos e atuações, entendidos em termos gerais, são *performativos*, no sentido em que a essência ou identidade que pretendem expressar são *fabricações* manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos. O facto de o corpo género ser marcado pelo *performativo* sugere que ele não tem *status* ontológico separado dos vários atos que constituem sua realidade. Isso também sugere que, se a realidade é fabricada como uma essência interna, essa própria interioridade é efeito e função de um discurso decididamente social e público.

Embora vinculada às questões concernentes aos estudos de género, a ideia de performatividade, que pensa a identidade como algo que não seria fixa e inerente ao indivíduo, mas algo forjado por ele, necessitando, para tanto, de ser validado por um discurso social, ou seja exterior a ele, serve também para se pensar o ato da pessoa retratada que atua diante de uma câmara. Antes de considerar a identidade da pessoa retratada como algo fixo, que se revelaria diante de uma lente ávida por registar uma qualquer originalidade sua, considero que tal identidade também precisa de ser construída pela própria pessoa e validada por quem a observa, seja no *set* de filmagens ou nas salas de cinema. Assim, a identidade da personagem apresenta-se em constante transformação, dependendo de como ela se mostra diante da câmara e, também, da maneira pela qual as pessoas que a observam vão validar ou não tal identidade.

A esse respeito, evoco ainda Deleuze, em diálogo com Claire Parnet, que considera que «à medida que alguém se torna, o que ele se torna muda tanto quanto ele próprio» (1998, p. 3). Ou, ainda, como bem constatou Maria, ao dar-se conta que as personagens da sua vida foram inúmeras e, muitas vezes, antagónicas, «nós passamos por todas as personagens, não é? De Gabriela [da telenovela] a gerente do Casino do Estoril»<sup>52</sup>, evidencia-se que o sujeito possui a condição de ser um *strange stranger* não só para os outros, mas também para si mesmo (Morton, 2010a, p. 87). Consequentemente, a pessoa que atua em filmes com abordagem

---

<sup>52</sup> Dia 2, 05 de agosto, *Quarto da Maria*, áudio Maria, a partir de 56.

documental passaria a agenciar as suas diferentes identidades enquanto uma delas observaria as demais, aproximando-se, assim, da função concernente à pessoa que realiza.

Vale ressaltar, ainda, algumas considerações acerca do ato de observar, tão caro a essa investigação. Para tanto, migro novamente do teatro para o cinema. Isso porque as práticas teatrais, maioritariamente, relacionam o ato de observar com uma certa passividade da observadora ou do observador. Um exemplo pode ser testemunhado nas inúmeras encenações que se esforçam por fazer com que as pessoas da plateia participem ativamente do espetáculo. Nesse sentido, para uma certa tendência do teatro contemporâneo, o olhar estaria vinculado a uma certa passividade, como bem observou Rancière: «ser espectador é estar separado ao mesmo tempo da capacidade de conhecer e do poder de agir» (2010, p.8).

Tal proposta de uma certa tendência da cena teatral contemporânea, que cria a partir da cisão entre o olhar e o agir, não encontra ecos nas práticas cinematográficas. Pelo contrário, na maior parte dos casos, ocorre o oposto. Seja a realizadora ou o realizador – para aquelas e aqueles em concordância com os pressupostos da *nouvelle vague* (Truffaut, 1954) –, seja a câmara – para seguidores de Dziga Vertov e os *Kinoks* (1923) seja a espectadora ou o espectador – para os conciliados com as teorias de Jean-Louis Comolli (2008) –, a observadora ou o observador no cinema, regra geral, ocupa o lugar privilegiado de um vidente que antecipa e sabe sobre a personagem mais do que ela própria.

Assim, pensava que Maria, ao representar-se a si mesma, poderia vir a utilizar sua identidade observadora, observando-se antes mesmo de ser observada por mim, desdobrando-se em realizadora sem abrir mão de suas outras personagens. A este respeito, Russell afirma que, em uma abordagem autoetnográfica, para além da voz subjetiva do cineasta, existem também outras duas funções desempenhadas pela pessoa que realiza: o papel daquela que observa e da que é observada (1999a, p. 276). Portanto, estaria aí, quem sabe, uma pista para se pensar a transfiguração da personagem em realizadora.

## 2.2. O segundo fragmento da bússola: a equivalência

Se no início dessa travessia considerava que encontrar uma personagem significaria ter grande parte do caminho percorrido para a construção do argumento<sup>53</sup>, tal hipótese esmoreceu logo do início dessa segunda deriva. Diante do sim da Maria, eu não possuía pistas de como escrever um argumento com ela. O único instrumento que carregava comigo era o segundo mote que comporia parte da bússola que guiou esta travessia. Se na deriva anterior sustentei-me pelo efeito de estranhamento sistematizado por Brecht, nesta um outro termo tomou a dianteira: a equivalência.

Atentei-me à importância de tal mote através das reflexões de Paul B. Preciado. Em seu *Manifesto contrassexual*, argumenta acerca da inexistência de critérios naturais e estanques entre géneros sexuais, propondo para tanto, um novo contrato, capaz de substituir aquele pautado nas verdades biológicas, pelo qual todos estaríamos sujeitados (2014, p. 21). Um dos princípios do novo contrato — que ele chamou de *contrassexualidade* — estaria baseado justamente na equivalência, como observado no excerto a seguir (Idem, p. 38):

A relação *contrassexual* se funda na equivalência e não na igualdade. Serão requeridas a reversibilidade e as trocas de papéis de maneira que o *contrassexual* nunca possa desembocar em relações de poder assimétricas e naturalizadas.

Na trilha de Judith Butler (1993, 2003), à primeira vista, as discussões acerca da identidade de géneros trazidas por Preciado nada teriam a ver com a problemática fílmica aqui presente. No entanto, tal reflexão ajudou-me a pensar se os mesmos pressupostos da *contrassexualidade*, que evitam as relações de poder naturalizadas e hierárquicas, não poderiam dar-se também na relação entre realizadora e personagem. Ao escolher o termo

---

<sup>53</sup> Por falta de um vocábulo mais condizente com o tipo de processo aqui em causa, optei por utilizar o termo argumento. Embora antes de conhecer Maria, tenha investido na escrita de um guião para um filme que pensava realizar com Paula Lee, no decorrer da presente investigação pareceu-me contraditório definir os locais de filmagens, personagens, diálogos e ações desvinculados do processo que realizaria com a personagem do filme. Embora o material elaborado por nós não descrevesse diálogos, cenas propriamente ditas ou como estas seriam filmadas, o vocábulo argumento pareceu-me posicionar-se mais próximo daquilo que o processo reclamava. Como pode ser observado ao longo desta deriva, ele serviu como um guia, onde a incorporação de imprevistos e da dimensão processual teve maior importância que a descrição de diálogos ou cenas estruturadas.

equivalência ao invés do vocábulo igualdade, Preciado vai ao encontro da ideia de Morton que indica que a relação entre *strange strangers* gera uma rutura com aquilo que seria da ordem da igualdade, implicando, necessariamente, diferença e separação entre as partes envolvidas em tal interconexão (2010a, pp. 47-48).

À vista disso, e sem prescindir da paridade de poderes exercidos pela realizadora e pela personagem, restaria conseguir trilhar um caminho onde a dissemelhança entre elas fosse almejada e acolhida. A equivalência proposta por Preciado, com o pressuposto da permuta entre os envolvidos em tal contrato, afigurou-se, pois, como uma brecha, um guia para o processo que se iniciava com Maria. Dessa forma, a aceitação das nossas diferenças seria condição fulcral para fazer valer a correspondência pretendida. Restava, então, encontrar maneiras de construir um processo de criação onde tal equivalência pudesse habitar e demarcar a relação entre a realizadora e a personagem.

À vista disso, imaginava que, desde o início, Maria deveria ser propulsora de material para a elaboração do argumento, mas logo evidenciou-se que seria necessário que eu me responsabilizasse por inaugurar a escrita, da mesma maneira que ela ficaria encarregada em indicar os procedimentos envolvidos no trabalho sexual. Ressalto, ainda, que, de antemão, não tinha interesse em repetir trabalhos pretéritos onde escrevi, sozinha, argumentos e guiões. Também, não parecia haver modelos pertencentes à área cinematográfica que pudessem dar conta de uma escrita elaborada a duas mãos e com as especificidades desta investigação. Mais, uma vez que, à partida, possuía uma função hierárquica privilegiada em relação à de Maria, precisava de descobrir formas para descentralizar as decisões referentes à escrita do argumento.

Como hipótese para contornar tal privilégio considerava que uma dimensão processual e investigativa, baseada na integração do inesperado, deveria ser o objetivo almejado. Assim sendo, com o intuito de encontrar outras formas de me endereçar à elaboração de um argumento cinematográfico e impelida pelas palavras de Deleuze: «não há território sem um

vetor de saída do território e não há saída do território, [...] sem ao mesmo tempo, um esforço para se reterritorializar em outra parte» (1994, p. 17), afastei-me do cinema, mais uma vez, rumo ao domínio das artes do palco, para deste coletar experiências pretéritas que pudessem ser metamorfoseadas em ferramentas inusitadas para a prática daquele.

Como mencionado na introdução deste texto, influenciada pelos anos de trabalho com grupos de teatro colaborativo, supunha que ali teria um corpo de estratégias que poderia me valer para dar início à construção de um argumento baseado na equivalência hierárquica entre as propostas de Maria e as minhas. Os trabalhos colaborativos estão baseados na busca por uma desestabilização de hierarquias presentes na prática teatral, seja do texto, da encenação, da atuação e etc. Embora não exista um modelo único, em linhas gerais, busca-se que todos os envolvidos no processo sejam sujeitos da fala durante a criação do espetáculo.

Tal criação acontece, como indicado no *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*, na maioria dos casos, em decorrência de longos períodos de ensaios e experimentações e «todo material criativo (ideias, imagens, sensações, conceitos) deve ter expressão na forma de cena — escrita ou improvisada» (Guinsburg; Faria & Lima, 2009, p. 279). Se o material criativo surgido de práticas teatrais colaborativas culmina na construção do espetáculo — seja através de textos escritos ou os surgidos das improvisações das atrizes e atores em cena — pensava que, em estúdio e com a exploração do aparato cinematográfico, poderíamos investigar ações, rascunhar diálogos e definir aspetos técnicos.

Tal como ocorre mormente nos processos colaborativos, previa que o argumento surgisse durante o período de ensaios. Trabalharíamos a partir de um tema: permuta das técnicas do trabalho sexual e da realização; partilhariamos as informações acerca dos materiais provenientes de nossos ofícios e, como solicitado por Maria, também de nossas vidas privadas; estenderíamos tais materiais às outras pessoas da equipa para que elas também pudessem sugerir ferramentas para o desenvolvimento do argumento. Os ensaios, portanto, seriam

fulcrais visto que neles, tanto a realizadora quanto a personagem, teriam voz de proposição e decisão.

A minha aposta inicial, portanto, foi a de realizar ensaios em estúdio. Mas esse tipo de procedimento processual e colaborativo foi comprometido diante da solicitação de Maria de não utilizarmos o estúdio durante a escrita do argumento, mas sim o quarto dela. Nele, o aparato cinematográfico estaria resumido ao microfone de lapela e a uma câmara. Com menos de vinte metros quadrados e com um ruído intenso, oriundo de uma agitada avenida no centro de Lisboa, que se misturava ao som do aparelho de televisão constantemente ligado, não havia espaço para os tipos de experimentações que eu ansiava. Buscava insistentemente um ponto de estabilidade, refazer um processo criativo previamente averiguado por mim, mas em casa de Maria, longe de um território minimamente protegido, já não sabia por onde seguir.

Se até então, estava a evitar procedimentos habitualmente associados ao cinema para a elaboração de um argumento, com a ameaça de chegarmos ao primeiro dia de filmagens sem um guia, não me restou inventividade maior que a de encarar as prescrições do cinema. Preteritamente, havia escrito os argumentos para três curtas metragens, das quais fui também a responsável pela realização<sup>54</sup>. Escrevi ainda guiões para duas curtas metragens — *EVO* e *Ádito* — em conjunto com Rubiane Maia e um outro para uma longa-metragem intitulada *Imagens Trocadas*, todos escritos entre o primeiro e segundo ano desta investigação. Este último foi construído durante o período em que procurava por Lee e baseou-se nos escritos dela, tanto os do livro *Alugo o meu corpo* quanto nos textos encontrados em seus blogs.

A partir dos últimos três exemplos supracitados, e dado que a proposta era partirmos da escrita e que esta deveria ser elaborada por nós duas, optei por seguir os exemplos de *EVO* e *Ádito*. O guião de *EVO* foi elaborado a partir de um sonho que Rubiane teve na noite em que

---

<sup>54</sup> *Permuta* (2009), *Corpo sem órgãos* (2012a), *EU-European Union* (2012b) foram baseados em atos performativos e não prescindiram de guiões. A utilização de argumentos que não delimitaram as ações das *performers*, surgiu como a melhor opção para descobrir o filme durante o ato performativo. O visionamento de tais filmes pode ser feito através do endereço: <http://renataferraz.net/movingimage/index.html>

nos conhecemos. Eu, então, sugeri-lhe que fizéssemos um filme com o seu sonho. Ela riu-se e aceitou. A primeira versão do guião foi proposta por mim, sendo o resultado daquilo que Haroldo de Campos nomeou como sendo um processo de transcrição<sup>55</sup>, a tradução como uma «vivência interior do mundo e da técnica do traduzido» (2010, p. 43).

Rodeada pela paisagem poética advinda das obras pretéritas de Rubiane, ao escrever o guião, intentei traduzir a fábula onírica dela ao mesmo tempo que me aproximava de uma maneira própria de contar tal história. Intensifiquei as passagens que considerava serem matéria favorável para uma criação fílmica e criei pontos de ligação entre um pedaço e outro do sonho. A partir da primeira versão do guião, Rubiane acrescentou informações que não havia explicitado na primeira vez que narrou o seu sonho, sugeriu também modificações de algumas cenas e reforçou algumas características das personagens. A partir de então, aquele guião pertencia a nós duas, resultado de um jogo incessante de reconfiguração da escrita, onde ora ela, ora eu reescrevia um trecho do texto. Esse tipo de dinâmica de trabalho, fruto da interferência mútua das duas foi levada até as últimas consequências, a fim de tornar a língua de quem traduz e a de quem é traduzido «como cacos, reconhecíveis enquanto fragmentos de um vaso, enquanto fragmentos de uma língua mais ampla» (Benjamin, 2008, p. 10).

Relativamente ao guião para a curta-metragem *Adito*, ele foi construído a partir desse mesmo pressuposto. A diferença, nesse caso, baseou-se no facto do material originário do guião não ter partido de um sonho, mas de imagens coletadas por Rubiane a partir de um interesse manifestado por ela em trabalhar uma certa iluminação baseada numa claridade exacerbada, oposta ao que se vê em *EVO*. Além da iluminação, Rubiane narrou algumas formas de tortura, tema que vinha trabalhando nos seus projetos artísticos e que gostaria que

---

<sup>55</sup> Embora seja comumente observado nos estudos em antropologia, a utilização da expressão *tradução cultural* para designar o registo – seja ele escrito, imagético ou sonoro – surgido a partir do contato entre investigadores e a cultura investigada, o processo narrado aqui aproxima-se, principalmente, da ideia de transcrição de Haroldo de Campos. Lá existe uma preocupação com as transposições de códigos e são pautados, mormente, em princípios de coerência. Enquanto a transcrição proposta por Haroldo de Campos prevê a criação de material inédito por parte do tradutor. Campos possui influência de Ezra Pound (1954), que pensava o tradutor como recriador e Walter Benjamin, que dizia que uma tradução deveria se desprender do original, ao mesmo tempo que se mantinha um vínculo com o mesmo (2008, p.53).

estivessem presentes no filme. A partir de tais recursos imagéticos, escrevi a primeira versão do guião e, logo, a dinâmica descrita em *EVO* ocorreu em *Ádito*.

Assim como Rubiane, Maria havia oferecido uma pista para iniciarmos o argumento de um filme ao entregar-me as noventa páginas de texto escrito por ela, intitulado *História de Vida*<sup>56</sup>. Por minha vez, eu também tinha um texto elaborado, aquele que escrevera a partir do universo do trabalho sexual de Paula Lee. Se antes, vislumbrava iniciar o trabalho com Paula Lee a partir de tal guião, agora, poderia mostrar esse mesmo material à Maria para, juntas, considerava ser possível eliminar ou alterar as informações contidas nele.

### 2.3. O gesto inaugural para a elaboração do argumento

Antes de iniciar a elaboração do argumento, propus a Maria que tivéssemos como foco de atenção a construção de um filme que, acima de tudo, fosse um testemunho do nosso encontro. Nesse sentido, poderíamos incluir tanto as temáticas do trabalho sexual e do fazer cinematográfico, quanto as histórias pessoais dela e algumas das cenas contidas no guião *Imagens Trocadas*. Antes de cenas orientadas para um determinado fim, teríamos situações abertas em todas as direções, que encontrariam o seu lugar ao longo dos processos de filmagem e montagem. Sem ter a preocupação de construir uma fábula, no sentido aristotélico<sup>57</sup>, a ideia era que as cenas emergidas durante a escrita do argumento, pudessem possibilitar deslocamentos em cada uma de nós e, conseqüentemente, gerar novas cenas ou a exclusão de cenas pensadas anteriormente.

---

<sup>56</sup> Maria pediu-me incontáveis vezes para apagar o arquivo que me havia entregue com a história de sua vida. No hospital, de onde sabia que não sairia com vida, reforçou o mesmo pedido. Por esse motivo, não é possível consultar qualquer citação referente ao texto *História de vida*.

<sup>57</sup> Opto pela definição de Jacques Rancière, em seu livro *A fábula cinematográfica*, pois ela é suficientemente esclarecedora para apoiar a reflexão acerca do que viria a ser uma fábula do ponto de vista aristotélico: «o agenciamento de ações necessárias ou verosímeis que, pela construção ordenada do nó e do desenlace, faz passar as personagens da felicidade para a infelicidade ou da infelicidade para a felicidade» (2014, p.8).

Como referido na deriva anterior, o primeiro encontro com Maria, sendo já ela a personagem do filme, ocorreu num pequeno estúdio na Faculdade de Belas Artes. Naquele dia, Flávio, Filipe e eu mostrámos-lhe o ponto de situação em que nos encontrávamos. Nos meses que antecederam o primeiro encontro com Maria, impossibilitados de desenvolver um argumento antes da definição da personagem, restou a equipa devanear sobre elementos que pudessem compor o espaço de ação. Por isso, o movimento inaugural foi o de explicitar quatro adereços, previamente pensados por nós. Tais elementos servem de eixos condutores para se pensar a criação fílmica, sendo eles:

1. *O tecido translúcido*. O primeiro deles dizia respeito à divisória que delimitaria os dois espaços que aparecem em *Rua dos anjos*: o espaço da realização e/ou do cliente; e o espaço das histórias pessoais e/ou do trabalho sexual. Inicialmente, eu havia pensado em utilizar um vidro refletivo<sup>58</sup> para separar os dois espaços. A referência era a cabine de *peep show* encontrada em *Paris, Texas* (1984), de Wim Wenders, onde as personagens de Jane e Travis reencontram-se depois de quatro anos sem saber o paradeiro um do outro. A cabine do *peep show* reitera o afastamento geográfico entre os dois. Separados pelo vidro refletivo, o espaço torna-se uma espécie de confessionário de Travis, que passa a ser, além de ex-marido, o cliente de Jane.

Travis protagoniza, assim, duas funções em *Paris Texas*. Em primeiro lugar, ele cumpre o papel de observador, no sentido cinematográfico do termo. Tal como os espectadores de *Paris, Texas*, Travis tem a capacidade de ver aquilo que Jane, observada, desconhece: as identidades de ambas as pessoas que se encontram em cada um dos lados do vidro refletivo. Wenders explicita tal incapacidade observadora de Jane numa cena anterior ao reencontro do casal. Ao entrar na cabine de *peep show*, certo que encontraria Jane, Travis é surpreendido pela presença de uma outra trabalhadora sexual, igualmente loura, do outro lado da cabine. Tal

---

<sup>58</sup> Vidros refletivos são aqueles que recebem, em uma de suas faces, uma camada metalizada. Ao posicionar-se no ambiente menos iluminado, o indivíduo terá a capacidade de ver através do vidro. Ao passo que a pessoa que se posiciona no ambiente mais iluminado, vê o reflexo da própria imagem, como se o vidro fosse tão somente um espelho.

trabalhadora, Bibs, mostra-se impaciente com o facto do cliente parecer não querer interagir com ela. A partir da movimentação de Bibs e do direcionamento de seu olhar, nitidamente, desviado de onde Travis se encontrava, ele pergunta se ela seria capaz de ver quem está do outro lado do espelho. Bibs, então, responde prontamente: «escute, coração, se eu te pudesse ver, não estaria a trabalharia aqui.» (Wenders, 1984, a partir de 99'27").

Assim, Bibs delimita os lugares fixos de quem observa e de quem é observada: ao cliente cabe o papel de observar enquanto a trabalhadora sexual cumpre a função de deixar-se ser observada. Mas a afirmação de Bibs imprime também uma outra identidade a Travis: a de realizador. Dito em outras palavras, se é verdade que o irónico “se eu pudesse ver você, eu não trabalharia aqui” de Bibs, refere-se à relação de cliente e trabalhadora sexual, pode referir-se também ao vínculo entre a atriz e o realizador, delimitando o espaço do *peep show* como sendo também o do campo da ação.

É certo que já há muito é permitido às atrizes e aos atores olhar diretamente para a lente da câmara, mas a quarta parede<sup>59</sup> que os separa do olhar da pessoa que realiza mantém-se, na grande maioria dos casos, inabalável. O comando de *ação!* pronunciado pela realizadora ou realizador no início de cada novo *take*, continua a ser uma palavra possuidora de poderes mágicos, transformando quem está à frente da lente da câmara em alguém despossuído da capacidade de ver as pessoas que estão fora do enquadramento, até que o *corta!* proferido pela pessoa que realiza desfaça o feitiço.

Tendo tal paisagem em vista, não seria equivocado pensar que Bibs revela o carácter de realizador de Travis: aquele que observa atentamente as ações da pessoa que se encontra à sua

---

<sup>59</sup> Vocábulo utilizado no teatro para designar uma parede imaginária que estaria situada na boca de cena. Nos espetáculos que pressupõe o uso da quarta parede, atrizes e atores agem no palco sem considerar que são observadas e observados, enquanto a plateia assiste à encenação como se a fizesse através do buraco de uma fechadura.

frente sem, contudo, ter os seus gestos descortinados por ela. Mas a função de realizador que Travis desempenha não termina por aí. Além de observar sem ser observado, ele demarca o posicionamento e os movimentos dele e de Jane no *decor*, ao indicar quando ela pode ou não falar, pode ou não sair de quadro ou, ainda, quando ele deseja falar ou calar, como pode ser observado na passagem a seguir (Wenders, 1984, a partir de 101'40''):

JANE: Importas-te se eu me sentar?  
[Travis não responde].  
JANE: Importas-te se eu me sentar?  
TRAVIS: Não.  
JANE: Obrigada. As minhas pernas ficam um pouco cansadas por estarem em pé o tempo todo.  
[...]  
JANE: Há algo que eu possa fazer por ti?  
[Travis não responde].  
JANE: Importas-te se eu tirar a minha *sweater*?  
[Travis não responde].  
JANE: Eu vou tirar o meu casaco.  
TRAVIS [enérgico]: Não! Não! Não!  
[Jane para imediatamente de tirar o casaco].  
TRAVIS (suplicante): Não, por favor.  
JANE: Desculpa-me.

O diálogo supracitado revela que, embora Travis nunca passe para o lado de trás da câmara, ele materializa a função de Wenders: torna-se o responsável pela organização dos diferentes elementos da cena, direcionando as ações através tão somente de sua voz (figura 1), enquanto a personagem, posiciona seu olhar e ações para uma direção diferente daquela de onde encontra-se a realizadora ou o realizador.

Travis só perde a função de realizador quando, finalmente, revela sua identidade a Jane. Ao começar a narrar a história vivida preteritamente pelos dois, ele vira-se de costas para ela, marcando o momento da passagem da sua função de realizador para a de personagem (figura 2). Abdicando da função de observador e realizador, Travis pôde ocupar novamente o papel de ex-marido de Jane, ou seja, o de uma personagem de *Paris, Texas*. A equivalência assumida entre as duas personagens — onde nenhuma delas tem a capacidade de ver a outra — dura o

tempo da narrativa de Travis. Depois de terminar de contar a história dos dois, Travis, através de modificações da iluminação vinda de um candeeiro que se encontra dentro do enquadramento, inverte os papéis e Jane passa a ser capaz de ver o ex-marido. Sob a condição do vidro refletivo, Travis já não pode ver Jane (figura 3) e a equivalência, mais uma vez, encontra-se perdida. Com tal sequência, Wenders explicita que a oposição entre Jane e Travis não pode ser ultrapassada. Assim, as únicas formas possíveis das duas personagens se relacionarem são: uma observar sem ser observada ou, então, nenhuma das duas ser capaz de observar a outra. Desse modo, Wenders nega às personagens uma equivalência do olhar que as permitiriam observarem-se mutuamente. Assim sendo, a separação definitiva passa a ser a única opção de futuro para Jane e Travis.

A proposta de usar o vidro refletivo em *Rua dos anjos* possuía características semelhantes às observadas no filme de Wenders. No que diz respeito à iluminação pensada para cada cena, à semelhança de *Paris, Texas*, poderíamos possibilitar que a pessoa posicionada no espaço das histórias e/ou do trabalho sexual pudesse ser observada pela que estivesse a ocupar o espaço da realização e/ou do cliente e vice-versa. Seria possível explorar, por intermédio dos elementos cenográficos, possibilidades de alternância hierárquicas entre a pessoa que observa e aquela que é observada. Mas a ideia, neste processo investigativo, diferente da proposta por Wenders, foi a de desestabilizar tais hierarquias na medida em que nós as duas não apenas trocaríamos de posição ao longo do filme, como também estaríamos juntas em cada um dos lados do vidro. Maria apoiou a ideia prontamente. A sua referência era a das cabines de polícia, onde pessoas são identificadas por crimes que supostamente tenham cometido, enquanto as testemunhas não são vistas pelos suspeitos. Ela explicou-me tal procedimento com a intimidade de alguém que já tivesse estado numa das duas posições.



Figura 1 — Imagem do filme *Paris, Texas*, de Wim Wenders, 1984.



Figura 2 — Imagem do filme *Paris, Texas*, de Wim Wenders, 1984.



Figura 3. — Imagem do filme *Paris, Texas*, de Wim Wenders, 1984.

Embora o vidro não esteja presente em *Rua dos anjos*, definir utilizá-lo foi o primeiro acordo estabelecido com Maria. O obstáculo limitador do uso do vidro veio da falta de recursos financeiros, que pôs fim a compra dele e de todo o aparato que seria necessário para suportá-lo. Desse modo, o tecido translúcido que aparece em *Rua dos anjos* foi um substituto do vidro e, de imediato, foi agraciado por todas as pessoas da equipa. Com ele, seria possível não apenas trabalhar com a iluminação para obter o efeito do espelho de duas faces, à semelhança do vidro refletivo, mas também a textura do tecido lembrava as meias rendadas que Maria vestia frequentemente juntamente com os seus *shorts* de ganga, segundo ela mesma, a sua marca registada.

2. *As cadeiras de palha*. O segundo elemento avaliado foi a cadeira de madeira, aliás, duas delas, que ficariam dispostas em cada um dos lados do tecido (figura 4).

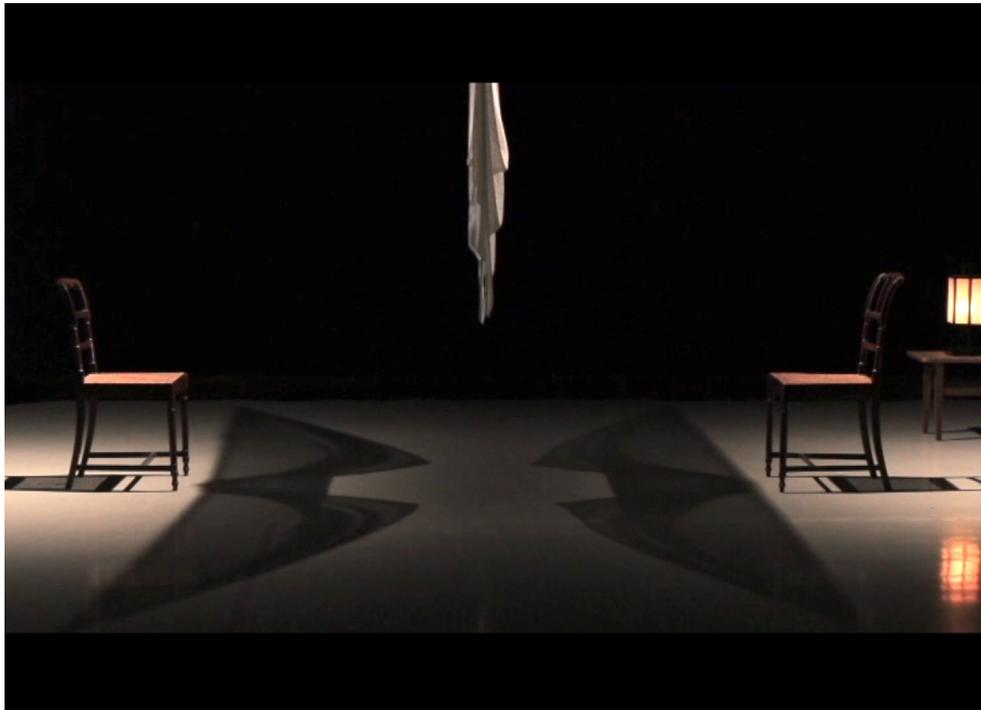


Figura 4 – O tecido translúcido, assim como as cadeiras de palha dividem o *decor* em espaço da realização e/ou do cliente e o espaço das histórias pessoais e/ou do trabalho sexual.

Filmagens de *Rua dos anjos*, Amadora. Foto: Filipe Ruffato, 2016.

Durante o processo de escolha do modelo da cadeira — com ou sem tranças de palha, grande ou pequena —, fui questionada pela primeira vez por Maria: «concretamente a função dessa cadeira é pra que?»<sup>60</sup>. Esclareci que em alguns momentos, as cadeiras poderiam estar expostas de um mesmo lado do tecido, quando, por exemplo, precisássemos estar sentadas no mesmo espaço de representação. Dependendo da demanda, o estúdio poderia sofrer transformações com a retirada ou acréscimo de outros adereços. Entretanto, a proposta inicial era que o tecido e as cadeiras pudessem estar sempre presentes, uma espécie de balizamento do espaço, para que pudéssemos criar as cenas a partir de um território previamente reconhecido por nós.

A escolha pelas cadeiras ornamentadas com palha seguiu uma decisão de Maria. Mais uma vez, ela relacionou a textura e as possibilidades de criação de sombras originadas pelo entrançado do assento da cadeira com as suas meias de renda. Ao falar novamente sobre tais meias, Maria trouxe à tona a história da dependência química que a acompanhou por mais de vinte anos. Ela usava diariamente aquelas meias para esconder os hematomas decorrentes da ingestão diária de heroína por meio das veias das suas pernas, criando nelas «autoestradas autênticas»<sup>61</sup>. O registo da narração de tal história contada por Maria naquele primeiro dia em que nos encontrámos na Faculdade de Belas Artes, viria a oferecer as primeiras imagens que, mais tarde, utilizaríamos em *Rua dos anjos*.

Ao terminar tal relato, Maria confessou não estar satisfeita com nenhuma das cadeiras que tínhamos conseguido até aquele momento. Disse saber recuperar esse tipo de cadeira, costumava recolher a palhinha para a fabricação de cestos nas margens dos rios próximos da sua casa, quando ainda vivia em Moçambique. Foi, então, que ela sugeriu uma maneira mais satisfatória para encontrar cadeiras para o filme: «há cadeiras tão giras no lixo. Agora vou ter que olhar as cadeiras. Eu com os meus trabalhos manuais, eu apanho um monte de coisas no

---

<sup>60</sup> Dia 1, 22 de julho, *Ensaio FBAUL*, áudio 2 Maria, a partir de 17'25".

<sup>61</sup> Dia 1, 22 de julho, *Ensaio FBAUL*, áudio 2 Maria, a partir de 71'20".

lixo<sup>62</sup>». Tal proposição de Maria foi bastante significativa para o processo de construção do filme, pois demarcou o momento em que ela assumiu pela primeira vez a responsabilidade criativa perante um aspeto da construção fílmica.

Numa equipa pequena como a nossa e sem financiamento algum para a produção, tonava-se fulcral que todos exercessem, para além das funções previamente acordadas, outras que se revelassem necessárias durante o processo. Ao considerar procurar um objeto que comporia o *set* de filmagens, Maria estava a colocar-se no papel de uma das responsáveis por produzir o filme. Mais, ao afirmar saber-poder escolher a melhor opção dentre as cadeiras que encontrasse nas ruas de Lisboa, estava a assumir-se como alguém que tem a legitimidade para ocupar a responsabilidade de proferir a última palavra acerca de um elemento do *set* de filmagens, ou seja, fazer-se de realizadora.

3. *O espelho corroído*. O terceiro elemento apresentado a Maria foi um espelho. Ele tinha a particularidade de ter sido parcialmente corroído e, por isso, em algumas partes, era possível ver através da imagem especular. Interessava-me em tal efeito, ver a minha imagem ao mesmo tempo que observava Maria do outro lado, duas imagens amalgamadas por meio do encontro que se daria entre nós. Eu não tinha pista alguma de como poderíamos utilizar o espelho, mas ela aceitou incluí-lo prontamente, recordando-me que poderíamos, na altura oportuna, criar uma cena com ele.

4. *O candeeiro*. O quarto e último objeto avaliado naquele primeiro dia foi um candeeiro. Por meio da técnica de *vídeo mapping*<sup>63</sup>, pensava utilizá-lo como uma espécie de pórtico, uma transição entre os planos realizados em estúdio e os realizados no exterior. Tal recurso seria profícuo, caso Maria tivesse interesse em realizar cenas fora do espaço do estúdio. Ela não teve dúvidas que as cenas exteriores existiriam e, logo, começou a enumerar os lugares

---

<sup>62</sup> Dia 1, 22 de julho, *Ensaio FBAUL*, áudio 2 Maria, a partir de 14'20".

<sup>63</sup> Também conhecido como *mapping projection* ou *projeção mapeada*. Trata-se de uma projeção de vídeo em qualquer objeto tridimensional, de tamanhos ínfimos, como é o caso de uma caixa de fósforo, até as mais colossais, como são os elementos arquitetónicos. Tais objetos, originalmente construídos para outros fins, se transformam em superfícies de projeção graças à utilização de *softwares* especializados.

onde poderíamos filmar: o seu quarto atual, as casas abandonadas onde havia morado, as ruas onde costumava trabalhar, uma garagem onde deixou todos os seus pertences quando perdeu a sua casa e assim por diante. Não restava dúvidas, pois, que poderíamos testar o uso do candeeiro como parte integrante do *decor*, projetando imagens dos exteriores nele.

Além de ocupar-nos com os quatro adereços mencionados, fizemos alguns apontamentos relativos a propostas de guarda roupa. Estas questões pareceram interessar particularmente Maria. Explicou-me que cosia as próprias vestimentas com muito brilho e fendas quando trabalhava como *stripper*. Mas, segundo ela, para o filme não havia necessidade de utilizarmos roupas e adereços faustosos. Antes, deveríamos utilizar os do nosso quotidiano e concluiu: «como ando normalmente acho que já está bom. Tenho roupas giríssimas, bué transparentes, bué de tudo, dá pra todas as ocasiões»<sup>64</sup>.

As roupas de Maria eram, como definiu mais tarde, excêntricas, quase sempre com rendas e cores vivas. Logo, percebemos que aquilo que considerava ser sua vestimenta usual não se aplicava ao meu quotidiano. No que dizia respeito às minhas roupas de uso diário, elas possuíam, maioritariamente, tonalidades escuras e, muitas vezes, não se aproximavam das que nos habituamos a considerar uma vestimenta tipicamente feminina, pensada para atrair o olhar de possíveis clientes.

Mais tarde, no primeiro dia de filmagens, tal distância entre os nossos hábitos de vestimenta evidenciou-se e, frustrada com as minhas propostas de guarda roupa, Maria assumiu de vez a conceção dele. Já eu, continuei a incluir outros adereços ao *decor* — nomeadamente, uma cama e uma mesa de cabeceira —, embora a disposição deles no espaço tenha sido, na maior parte das cenas, pensada por nós duas conjuntamente.

Ao retomar o material de som dos primeiros dias em que nos encontrámos, dei-me conta de algo que até então apresentava-se ininteligível para mim: a construção do argumento não foi inaugurada pelas histórias de Maria ou pelas cenas que eu havia pensado realizar com

---

<sup>64</sup> Dia 1, 22 de julho, *Ensaio FBAUL*, áudio 2 Maria, a partir de 70'.

as mulheres que a antecederam. Antes, foram originadas por adereços previamente pensados por mim e o guarda roupa trazido por Maria.

Este gesto inaugural foi deslocado, distanciado daquilo que se habitua testemunhar nos processos de construção de um argumento, seja ele com abordagem documental ou ficcional. Uma vez estipulada a premissa do filme, na maior parte dos casos, o argumento acaba por privilegiar o desenvolvimento do assunto e das características das personagens e, posteriormente, dos locais das filmagens, mas raramente partem de adereços. Também, o endereçamento ocorrido nesta investigação distancia-se de objetos pessoais ou comunitários, que poderiam vir a suscitar uma memória ou um estado emocional da personagem.

Um exemplo semelhante ao tipo de endereçamento ofertado aos adereços durante a elaboração do argumento de *Rua dos anjos* pode ser observado no utilizado por Adirley Queirós no já citado *Branco sai, preto fica* (2014). O filme apresenta dois homens, um em cadeiras de rodas e o outro com perna mecânica, que tiveram as suas mutilações graças a um tiroteio provocado pela polícia num baile da periferia. O filme apresenta uma história fantástica para dialogar com a narrativa documental das protagonistas.

Ao expor o processo de criação fílmica no colóquio internacional *Cinema, Estética e Política*, Queirós, lembrou que *Branco sai, preto fica* nasceu de um projeto para a realização de um documentário. Entretanto, as protagonistas do filme, Marquim e Shokito, ao serem convidados para participarem do filme, disseram não ter interesse em falar, de forma direta, sobre a violência sofrida no passado. Eles haviam narrado a mesma experiência por tantas vezes que se sentiam impelidos a negar o pedido do realizador e amigo de longa data. Queirós, então, propôs que fizessem um filme de ficção, baseado nas histórias das protagonistas, mas que eles pudessem, juntos, criar uma fabulação que ultrapassasse a dita realidade que os fez mutilados (Queirós, 2014b, a partir de 1'40").

Diante de uma ausência de guião e de um filme que partiu da experimentação, Queirós viu-se impelido a eleger os adereços como os fundadores do processo de criação. Primeiro eles

foram construídos para depois as personagens ocuparem o espaço da ação. Somente então, elas puderam interagir com o *decor*, enquanto a câmara acompanharia os seus movimentos. Os diálogos, portanto, surgiram a partir da ocupação das personagens no espaço e não de um guião escrito previamente (Idem, a partir de 2'40"). O baixo orçamento para a produção e consequente fragilidade dos adereços construídos também foram acolhidos no processo.

Os elevadores presentes no filme, por exemplo, feitos de forma precária por um serralheiro vizinho de Queirós — uma vez que o engenheiro da Universidade de Brasília disse não ser possível executar o projeto por medidas de segurança —, revelam o protagonismo dos adereços em detrimento de outros elementos tradicionalmente privilegiados na produção cinematográfica. A esse respeito, comenta Queirós: «isso ajudou o filme, inclusive. Porque ele [o serralheiro] constrói um elevador que tem barulho, que tem sujeira, que tem textura. [...] A construção do cenário constrói a dinâmica do filme também» (Idem, a partir de 22"). Mesmo desconhecendo o processo narrado por Queirós na altura da criação de *Rua dos anjos*, de maneira assemelhada a dele, naquele primeiro dia, antes de qualquer outra ação, definimos os adereços, que passariam a ser os nossos principais aliados para a construção do argumento.

Posteriormente à definição de tais adereços, sugeri a Maria que, durante os dias subsequentes, pensássemos em perguntas inusitadas sobre nossos ofícios. Tal proposição partiu de duas dezenas de filmes visionados por mim, realizados na última década com a temática do trabalho sexual. As perguntas direcionadas às trabalhadoras e trabalhadores sexuais, na quase totalidade dos filmes visionados, resumiam-se a: quando começou a trabalhar na área? O porquê? Os familiares sabem? Como eles reagiram? Qual é a relação com os clientes? Quer mudar de vida?

Diante da invariabilidade dos questionamentos acerca do trabalho sexual, considerei relevante elaborar uma lista de perguntas, distantes daquelas que se habituou indagar ao trabalho sexual ou fílmico. Antes de *Rua dos anjos* responder tais perguntas, objetivava que o nosso filme pudesse ser um espaço para a elaboração de improváveis e múltiplas perguntas

proferidas por nós duas, perguntas estas advindas de um gesto de curiosidade diante do ofício da outra, além de um estranhamento das nossas próprias práticas. Maria parecia concordar comigo, considerava importante fazer o exercício de elaborar perguntas inabituais. Mas, então, acrescentou: «nem todas as perguntas têm respostas. Há coisas que não tem que ter o porquê. A gente pode inventar um porquê pra tudo, mas não é obrigatório ter<sup>65</sup>».

Tal afirmação trouxe-me, ao mesmo tempo, uma quietude e uma inquietação. Por um lado, estava de acordo com ela que todo o ato reflexivo não deixa de ser um ato inventivo, uma construção onde as respostas alcançadas não são mais importantes que a paisagem construída pelas perguntas. Também eu possuía mais interesse em perguntar do que encontrar respostas. Por outro lado, o que me causava inquietação era o facto de Maria estar a propor algo que se opunha aos cânones do fazer cinematográfico. Em outras palavras, se ao longo da escrita do argumento, da filmagem e da montagem, a pessoa que realiza possui o papel de conciliadora dos diferentes elementos fílmicos em benefício de uma coesão do todo, assumir fazer um filme que possuísse elementos injustificados estava distante daquilo que se esperava da função de uma realizadora.

A despeito de qualquer dificuldade futura que pudesse advir de tal decisão, se pretendia manter o foco na criação partilhada, precisaria de fazer valer o princípio da equivalência e aceitar a premissa de Maria, assumindo que algumas escolhas transformadas em matéria fílmica não viriam a ser justificadas. Novamente, aqui, precisei de confrontar as minhas certezas e aquilo que a personagem do filme reivindicava, um rasgar-se, para que das frestas abertas, pudesse, talvez, surgir uma diretriz que nunca antes havia sido considerada por mim.

---

<sup>65</sup> Dia 1, 22 de julho, *Ensaio FBAUL*, áudio 2 Maria, a partir de 32'.

## 2.4. Um quarto para o exterior

Chegámos ao rascunho do argumento por meio de encontros na casa de Maria três meses antes do início das filmagens. Tal esboço foi desenvolvido a partir dos adereços, do guarda roupa, do texto que ela escrevera sobre a história de sua vida e do guião escrito por mim a partir dos textos de Paula Lee. Logo no primeiro dia na casa de Maria, ela mostrou-se muito confortável com a presença de Filipe, questionando-o acerca dos equipamentos de som e de imagem. Eu, entretanto, ainda pedia permissão a ela para podermos filmar enquanto conversávamos.

Para citar um exemplo, ao invés de decidir com ela se aquele seria o melhor momento para começarmos a registrar, perguntei-lhe: «você se importa se gravarmos com o microfone [de lapela]?»<sup>66</sup> e depois, ainda, «você se importa se ele [Filipe] filmar enquanto conversamos?»<sup>67</sup>. Com tais perguntas, evidencia-se que, por mais que tencionasse que Maria fosse também realizadora, ainda a tratava com a formalidade com a qual as realizadoras e realizadores se endereçam nos primeiros tempos às pessoas que atuam em seus filmes. Naquele instante, o abismo entre aquilo que pretendia e o que conseguia efetivar, espantou-me. Muitas vezes, os espantos vinham em cadeia. Foi o caso daquele primeiro dia na casa de Maria. Eu planeava iniciar a escrita do argumento a partir de duas propostas, mas antes de ter a oportunidade de partilhá-las com Maria, ela preencheu o nosso encontro com uma série de narrativas, diferentes daquelas escritas em sua *História de vida*. Em meio a seus incontáveis relatos, eu tentava propor os encaminhamentos para a elaboração do argumento. A minha ânsia por planear algo era ainda maior, na medida em que eu teria que viajar dali a alguns dias para filmar a curta-metragem *Ádito*.

Reconhecendo na inevitabilidade da minha viagem uma oportunidade de, juntamente com Filipe, ela investigar os locais de filmagens para as cenas exteriores, enunciei a minha

---

<sup>66</sup> Dia 2, 05 de agosto, *Quarto da Maria*, áudio Maria, a partir de 03'07".

<sup>67</sup> Dia 2, 05 de agosto, *Quarto da Maria*, áudio Maria, a partir de 15'30".

proposta: «você iria com o Filipe filmar [esses lugares] e eu não. [...] assim eu não interfiro e o Filipe poderá te auxiliar, da mesma forma que ele me auxilia [...] o importante é vocês pensarem como filmar esses lugares»<sup>68</sup>. Suspeitava que essa proposição geraria uma ampla discussão acerca da importância de certos aspetos da construção fílmica, como, por exemplo, os ângulos e enquadramentos que adotaríamos, o tempo dos planos, em que condições de luz e em quais locais poderiam ser feitas as filmagens. Mas as minhas suspeitas estavam equivocadas.

Isso se deu, em parte, porque Maria não parecia interessada em receber indicações sobre como fazer filmes, desviando o assunto para outra de suas histórias, tão logo eu insinuei começar com minhas explicações. Tão pouco interessava-me ocupar o papel de porta voz de um saber cinematográfico e, portanto, não investi muito em tal feita. Antes, confiava naquilo que Susan Sontag (2003, p. 25), tão bem observou acerca da fotografia, mas que poderia, muito bem, acomodar-se no fazer fílmico praticado nesta investigação:

o treinamento profissional e anos de experiência não conferem uma vantagem insuperável em relação ao não-treinado e à não-experiência— isso por diversas razões, entre as quais o papel que o acaso (ou a sorte) desempenha quando uma foto é feita, além da tendência da fotografia pelo espontâneo, pelo inacabado e pelo imperfeito.

Assim como o considerado por Sontag no que diz respeito à fotografia, as questões técnicas e o refinamento na utilização das diferentes tecnologias envolvidas tradicionalmente no fazer fílmico, aqui, não ganharam protagonismo. Antes, o inacabado e o imperfeito se manifestaram logo na *Deriva 1*, exigindo que eu abrisse mão de qualquer sofisticação que pudesse ter planeado à partida. Além disso, o inesperado — próprio dos processos onde se busca um distanciamento em relação ao já sabido —, teve um papel fulcral para a criação aqui em causa e, embora sempre acompanhado por alguma inquietação, foi acolhido irrestritamente.

---

<sup>68</sup> Dia 2, 05 de agosto, *Quarto da Maria*, áudio Maria, a partir de 11'47'.

Ainda no primeiro dia em casa de Maria, acordámos que trabalharia numa casa de alterne algumas noites por semana, enquanto ela observaria o meu desempenho e os diálogos gerados por tal vivência viriam a ser incluídos no filme. Maria comprometeu-se em conversar com algumas pessoas com o objetivo de conseguir uma casa de alterne onde eu pudesse trabalhar. Com tal acordo, parecia que o desconforto inicial de não ter conseguido encaminhar a escrita de um argumento, conforme planeado, havia sido superado. As histórias inéditas que Maria contou naquele dia, passaram a revelar importante material para a criação de cinco das cenas que viriam a compor *Rua dos anjos*, nomeadamente, as cenas: 2 (*Maria veste Renata*), 7 (*Zeca Afonso*), 8 (*Heroína*), 15 (*Gabriela*) e 16 (*Exterior*).<sup>69</sup>

Para terminar, foi no primeiro dia da elaboração do argumento, que Maria me batizou com um nome social<sup>70</sup>. Eu, que já havia pensado numa série de nomes para a outra de mim que estava prestes a surgir, não tive chance de explicitar nenhum deles a Maria. Antes mesmo de terminar de formular a pergunta acerca da necessidade de um nome para o trabalho, ela interrompeu-me dizendo que Dadinha seria o meu nome, uma vez que era este que ela havia utilizado por anos como trabalhadora sexual. Herdou de uma amiga que faleceu de *overdose*, quando ainda vivia em casas abandonadas.

Daquele momento em diante, era suposto eu carregar no nome a linhagem das mulheres marcadas pela força de uma vida transformada em ato de *re-existência*<sup>71</sup>: «na aceitação *re-inventiva*, no lidar com “o que se tem” mais do que na insistência rígida da negação ou na desistência indiferente do consentimento» (Eugenio & Fiadeiro, 2012, p. 64).

---

<sup>69</sup> Ver anexo 2.

<sup>70</sup> Tendencialmente é o nome pelo qual pessoas transexuais optam por serem chamadas, mesmo quando ainda não conseguiram a alteração do nome pela forma jurídica. Entretanto, começa a ser recorrente observar trabalhadoras sexuais utilizarem a expressão nome social, quando se referem aos nomes que utilizam durante o trabalho.

<sup>71</sup> Em conversa com a artista e educadora transfeminista, Dani d'Emilia ([www.danidemilia.com](http://www.danidemilia.com)): «A palavra *re-existência/re-existir* tem sido utilizada por diferentes minorias (indígenas, afro-descendentes, dissidências sexuais, etc), especialmente em contexto Latino Americano, como uma reivindicação de uma possibilidade outra de existir, em resistência e *re-invenção* constantes». No âmbito desta investigação, retomo essa palavra para evocar a resiliência de Maria diante das intempéries de sua vida pessoal-profissional, marcada por inúmeras formas de *re-existência*.

## 2.5. O exterior no quarto

No segundo dia de trabalho na casa de Maria, convidei-a para escolher onde gostaria que sentássemos para sermos registadas pela câmara. Além de definir o tipo de enquadramento junto com Filipe, sugeri um posicionamento da câmara, levando em consideração a iluminação natural incidida na cama através da janela do quarto sem, no entanto, deixar o local onde Maria havia definido para eu me sentar. Quando ela estava quase a terminar de decidir o enquadramento, e com o intuito de fazê-la sentir-se a única responsável por ele, afirmei: «confio em vocês, não quero ver [o enquadramento]»<sup>72</sup>. Ela, que naquele momento estava a olhar pela lente da câmara, voltou imediatamente à sua posição e concluiu: «eu também não»<sup>73</sup>.

Tornou-se claro, pois, não ser uma estratégia efetiva que eu prescindisse de certas decisões de realização para que Maria tomasse as deliberações também para si. Antes, os dias na casa dela, indubitavelmente, mostraram-me que a construção do filme precisaria partir da aceitação de ser esse um processo baseado, acima de tudo, em erros. A intenção de abdicar dos imperativos da realização, evitando paradigmas para a construção fílmica, fazia-me aproximar do senhor Keuner, personagem criada por Brecht. Ao ser questionado sobre qual seria a sua ocupação atual, ele responde «tenho muito o que fazer, preparo o meu próximo erro» (Brecht, 2006, p. 17).

Os erros ocorridos no processo, muitas vezes, sem tempo para serem reparados, acabaram sendo corrigidos por novos erros. E foi exatamente esse arsenal de imperfeições um dos responsáveis por construir o percurso desta travessia fílmica. Assim sendo, se eu havia me equivocado em explicitar que a decisão do enquadramento deveria ser de responsabilidade integral de Maria, restou ao Filipe fazê-lo.

---

<sup>72</sup> Dia 4, 24 de agosto, *Quarto da Maria*, áudio Maria, a partir de 09'40".

<sup>73</sup> Dia 4, 24 de agosto, *Quarto da Maria*, áudio Maria, a partir de 09'48".

Enquanto ele posicionava a câmara, Maria abriu uma pequena caixa com a totalidade das fotos que ainda possuía depois de perder todos os seus pertences. Mostrou-me pouco mais de duas dezenas de fotos do tempo que vivera em Moçambique e dos primeiros anos em Lisboa, no mesmo tempo em que lhe entregava as prendas que havia trazido da viagem que havia feito para filmar *Ádito*. Simultaneamente, também, ela contava mais quatro ou cinco histórias que não constavam no texto que me havia entregue anteriormente.

No meio de tal tempestade de informações, de súbito, Maria questionou-me: «mas, então, dizes Renata. Vai lá! O que é que tu vinhas fazer aqui hoje, concretamente?»<sup>74</sup>. A rutura causada por tal questionamento revela a singular capacidade que Maria tinha de divagar com suas histórias por horas a fio, sem pausa, ao mesmo tempo que, em poucos minutos, mostrava-se assertiva e rápida tal como uma flecha disparada por uma experiente guerreira. Muitas vezes, por exemplo, foi ela quem resolveu um problema que o resto da equipa havia se esgotado de tentar em vão.

Ainda atordoada com a pergunta assertiva de Maria, expliquei que pensava falar sobre os planos que ela realizou com Filipe. Também, que tinha interesse em lhe mostrar uma cena que havia escrito a partir das nossas conversas pretéritas. Sobre o trabalho feito nos dias da minha ausência, decidimos utilizá-lo como uma espécie de planificação dos locais de filmagens, contendo algumas indicações para a criação dos planos, que viriam a compor a sequência das cenas nos exteriores.

Em tal material é possível ouvir Maria fazer indicações a Filipe acerca dos elementos do espaço que precisariam estar contidos nos planos. Ela nunca soube dizer ao certo quanto tempo esteve ausente de tais espaços. Mas, certamente, fazia quase uma década que ela não visitava os lugares que decidiu registar com a câmara: o beco onde atendia os seus clientes, posicionado na lateral do trilho do comboio da estação de Reboleira; duas casas abandonadas onde ficou alojada grande parte do tempo em que fez trabalho sexual na rua; o espaço em que

---

<sup>74</sup> Dia 4, 24 de agosto, *Quarto da Maria*, áudio Maria, a partir de 22'07".

viveu em baixo de uma ponte na autoestrada A37 e a garagem onde deixou todos os seus pertences quando lhe tomaram a casa.

Mesmo com o distanciamento ocorrido pelos anos transcorridos, Maria parecia reconhecer cada um daqueles espaços, como se nunca tivesse deixado de lá estar. Contou para a câmara detalhes de alguém que sabia onde encontrar cada vestígio do trabalho sexual, presentes naquelas paisagens até hoje. Por outro lado, uma inquietação podia ser observada em todos os planos com imagens de lugares onde ela viveu. Neles, Maria parecia já não controlar as transformações ocorridas pelo tempo; nada parecia estar como ela deixou, afinal, eram espaços públicos ocupados temporariamente, e em forma de revezamento, por aquelas e aqueles brutalmente excluídos da esfera social.

Entre territórios percorridos com o conhecimento carregado de outros tempos e aqueles que as espantava a cada constatação de mudança, o último local escolhido foi a supracitada garagem. Depois de ter tido todo o dinheiro levado pelo filho e, conseqüentemente, ter a sua casa tomada, Maria arrendou uma garagem onde guardou todos os seus bens. Uma vez impossibilitada de pagar a renda da tal garagem, teve os seus pertences perdidos para sempre. O plano mostra três portas de garagem, todas fechadas (figura 5). Mais tarde, eu voltaria com ela para filmar a mesma garagem, mas, então, ela pediria que a porta da garagem fosse enquadrada em primeiro plano (figura 6).

É significativo notar a importância da imagem da garagem para Maria. Ressalvo que os acessos ao passado dela encontravam obstáculos sempre que se lembrava de algum pertence perdido naquela garagem. Por isso, enquadrar a garagem, em primeiro plano, mesmo sem a capacidade de abrir aquela porta, parecia trazer um estranho conforto a Maria. A confiança que ela passou a ter quando narrava histórias sobre objetos que se perderam na garagem, foi bastante significativa para todo o processo de filmagens.



Figura 5 — À direita, à porta da garagem onde Maria deixou os seus pertences. Algueirão-Mem Martins. Foto: Filipe Ruffato, Agosto/2016.



Figura 6 — A porta da garagem reenquadrada por Maria durante as filmagens de *Rua dos anjos*, Algueirão-Mem Martins. Foto: Filipe Ruffato, Novembro/ 2016

Observar o registo da garagem, conferia aos membros da equipa o papel de testemunhas de que aquele espaço realmente existiu e, conseqüentemente, os objetos perdidos de Maria também. Assim, a imagem transfigurara-se numa prova contumaz da veracidade do passado de Maria e das histórias que ela nos contava. Mais, tal imagem passou a ter valor de real superior

àquele do mundo concreto. Uma compreensão mais ampliada acerca da importância do registo da garagem pela lente da câmara de Maria ocorreu muito tempo depois e será explicitado de forma mais detalhada na *Deriva 4*.

Retomando as questões concernentes à elaboração do argumento, naquele segundo dia na casa de Maria, ainda lhe mostrei materiais construídos por mim enquanto estivemos afastadas: alguns títulos e também uma cena, pensada para servir de prólogo do filme. *Cafés de subir*, *Pagamento da cabrita*, *Cheiro a putas e vinho*, *Lavar a vista* foram os nomes pensados por mim a partir da leitura do material de investigação de José Machado Pais (2016)<sup>75</sup>. Todos os títulos sugeridos foram recusados imediatamente por Maria sem maiores justificativas. Restou-me, pois, mostrar a ela a cena escrita por mim.

Enquanto eu lia a proposta para a primeira cena do filme, fazia apontamentos nas lacunas do texto, alterava ou suprimia informações de acordo com as respostas de Maria diante daquele material. A proposta de tal cena foi feita a partir de uma outra, o do guião de *Imagens Trocadas* —o material elaborado por mim para realizar o suposto filme com Lee. Tal qual a escolha dos locais de filmagens das cenas exteriores trouxe à tona um recorte sobre o trabalho de Maria através dos espaços onde habitou, eu também busquei algo que pudesse conter reminiscências do trabalho realizado antes da chegada de Maria ao projeto.

Ela pareceu interessar-se pela proposta da primeira cena do filme. No final daquele segundo dia em casa dela, parecia haver um maior entrosamento entre nós três: eu já ouvia as histórias dela com mais calma, oferecendo-lhe o tempo necessário para desenvolvê-las; ela estava mais atenta às demandas do filme; e Filipe, quase sempre silencioso, tinha sua atenção voltada, maioritariamente, para as questões técnicas.

---

<sup>75</sup> Tal pesquisa apresenta uma reflexão sobre o movimento das *Mães de Bragança* ocorrido em 2003, que objetivou banir as trabalhadoras sexuais de Bragança, cidade localizada ao norte de Portugal.

## 2.6. Equivalência no meio da desigualdade

A dinâmica alcançada no segundo dia na casa de Maria dissolveu-se prontamente antes mesmo do início das filmagens. O quotidiano de Maria era atravessado constantemente pela precariedade das condições nas quais vivia. Quer seja pela eminência de ser despejada dos quartos onde habitava; pelos problemas de saúde que a levavam constantemente ao hospital; pela exploração financeira e violência física as quais estava sujeita, decorrentes da relação de mais de dez anos com um proxeneta que a acompanhou até o seu funeral, a relação de Maria com o filme modificava-se constantemente a cada nova intempérie que lhe ocorria.

O último dia em casa dela, quatro dias antes do início das filmagens em estúdio, foi um dos mais oscilantes de todo o processo. Todos os avanços alcançados até então pareciam retroceder diante da dor física e emocional que Maria sentia. Incomodava-se com o aparato fílmico a ponto de não cogitarmos sequer ligar a câmara. Ela não sabia onde havia apontado propostas de nomes para o filme, tão pouco mostrava paciência para a preparação de um guia para as filmagens. Se antes havia proposto acompanhar-me na casa de alterne, agora, com uma certa irritação, não via interesse algum em incluir lugares dessa natureza no filme. Como uma conselheira silenciosa que tinha o papel tão somente de ouvir e acalmar a dor da outra pessoa, eu tentava, ao mesmo tempo, encontrar estratégias para que Maria voltasse a mostrar interesse pelas questões relativas à construção fílmica.

Foram inúmeras as vezes que Maria relatou o seu papel de terapeuta nas casas de alterne, ofertando conforto e uma palavra amiga aos seus clientes. Mais que sexo, mais do que ser bonita, segundo ela, a mulher para trabalhar no alterne precisaria saber «levar a conversa, ter imaginação para os cativar [...] cria-se uma espécie de amizade com os clientes»<sup>76</sup>. A minha posição ali nada se diferenciava de uma trabalhadora de alterne: ao escutar atentamente o infortúnio de Maria e ao acolher a sua dor, não perdia de vista a organização necessária para levar a efeito a pré-produção do filme. Ela, acostumada a incitar os clientes a pagar cada vez

---

<sup>76</sup> Dia 2, 05 de agosto, *Quarto da Maria*, áudio Maria, a partir de 44'.

mais e mais bebidas e eu, habituada as práticas da realização, a induzir a personagem a oferecer mais e mais material para a elaboração do argumento. Era a primeira vez que notava os nossos ofícios a cruzarem-se. Ao ouvir as injustiças ocorridas com Maria, não conseguia parar de pensar nas filmagens que começariam em poucos dias. E embora a escutasse com a atenção que o horror do ocorrido requeria, sempre que podia, eu tentava encaminhar a conversa para assuntos concernentes ao filme.

Ao contrário do que essa afirmação possa suscitar, não me senti indiferente à sua dor. Era certo que não tinha pretensão alguma de registar o seu sofrimento ou os vestígios do ocorrido através da lente da câmara, mas esse também não foi o motivo pelo qual eu não incentivei a explicação exaustiva sobre o que havia assolado a sua vida nos dias que antecederam àquele. Antes, eram os sentimentos de medo e desamparo que me faziam distanciar de sua dor.

A esse respeito, evoco as reflexões de Susan Sontag, acerca dos sentimentos envolvidos diante das imagens de sofrimento humanos exibidos diariamente pelos meios de comunicação. Sontag observa que o distanciamento entre a pessoa que assiste às imagens de guerra pela televisão e aquela que vive a guerra, faz com que uma possível compaixão expressada pela primeira, logo, transforme-se em apatia. Isso porque «a compaixão é uma emoção instável. Precisa ser traduzida em ação, do contrário define-se» (2003, p.90). A solidariedade, nesse contexto, torna-se uma expressão impertinente e imprópria, pois seria uma falsa solução para o problema da vinculação entre os sofredores distantes e os espectadores privilegiados. Ainda segundo Sontag, a solidariedade evidenciaria a inocência e validaria a impotência das pessoas privilegiadas diante do sofrimento das outras (Idem, p. 91).

Assim, na tentativa de encobrir minha expressão de desamparo e medo diante da dor de Maria e de combater o meu sentimento de impotência, tornava-se imprescindível assumir que os meus privilégios se situavam na mesma paisagem que o sofrimento dela. Para tanto, tomei distância da solidariedade para aproximar-me de uma reflexão crítica diante do inusitado

daquela situação. Não era segredo para ninguém que eu estava ali, plenamente envolvida naquele trabalho, porque tinha todas as condições reunidas para tal: financiamento para esta pesquisa, tempo integral dedicado a ela, entusiasmo diante dos desafios dos processos criativos em cinema e etc. Portanto, dificilmente sentiria a inclinação de deixar de realizar o filme. Já a precariedade da vida de Maria comprometia a sua autonomia enquanto criadora.

O seu pedido naquele dia revelou o deserto que nos separava: «pensa tu por mim e eu digo-te se está bem ou se não está [...] Agora estou com tantas coisas na cabeça, que você vai ter de criar para mim»<sup>77</sup>. Desprovida da potência de outrora, ela voltava a clamar o papel de alguém que esperaria as indicações de outrem para poder agir e criar. Tal deserto que separava as nossas vidas pessoais nunca pôde ser percorrido. Mas era imprescindível que o fazer fílmico pudesse ser o fomentador de um mundo onde fosse possível experimentar valer a tal equivalência em meio à desigualdade. Se é certo que a equivalência se pauta no respeito pela diferença, ela também requer a concretização de se fazer valer a mesma importância entre os diferentes. Portanto, se Maria estava desprovida de ânimo criativo, tal insuficiência precisaria ter a mesma relevância que o meu ímpeto pela criação. Mais um deslocamento, pois, apresentava-se inevitável, embora não tivesse pista alguma de como realizá-lo.

Minha única ação, naquele momento, foi restringir as nossas atenções às questões estritamente organizacionais. Fiz um esforço por compilar, ali, de improviso, tudo o que havíamos discutido nos tempos pretéritos, tentando fugir de qualquer via que pudesse reivindicar um ato criativo de nós duas. Iniciei pela temática do alterne, o primeiro tema negado por Maria no início daquele dia. Parecia, como mencionado anteriormente, que eu não mais trabalharia no alterne, pois Maria já não demonstrava interesse em despender o esforço necessário para tal empreitada. Ao invés de questioná-la sobre a sua alteração súbita de posicionamento em relação a esse assunto ou pedir uma alternativa inventiva, sugeri encontrar clientes pela internet, algo que eu poderia fazer com uma certa independência. Chegamos,

---

<sup>77</sup> Dia 5, 10 de outubro, *Quarto da Maria*, áudio único, a partir de 24'31".

pois, em tal resolução: eu faria um anúncio oferecendo sexo pela internet com o nome de Dadinha.

Estabelecemos, também, uma lista com quinze situações hipotéticas surgidas das histórias de Maria ou que diziam respeito à troca de técnicas de nossos ofícios. Algumas das propostas iniciais transformaram-se em cenas do filme, outras não chegaram a ser filmadas e existiram, também, aquelas que, embora tivessem sido filmadas, desapareceram em alguma das versões da montagem. Seguindo a ordem na qual foram sendo pensadas por nós, indico informações sobre cada uma delas:

	Filmada	Incluída na <i>Versão 1</i> (montagem)	Incluída na <i>Versão 2</i> (montagem)	Incluída na <i>Versão 3</i> (montagem)
Exteriores	✓	✓	✓	✓  Cena 15: Exterior
O trabalho da Renata no filme <i>Estive em Lisboa</i>	✓	✓	✓	✓  Cena 9: <i>Estive em Lisboa e lembrei de você.</i>
Maria a ensinar Renata a fazer <i>striptease</i>	✓	✓	✓	✓  Cena 10: <i>Striptease 2</i>
Conversa com Monique Prada	X	X	X	X

(trabalhadora sexual ativista do Brasil)				
Perguntas sem respostas	X	X	X	X
História do devir- <i>trans</i> da Renata	✓	✓	✓	✓ Cena 17: <i>Trans</i>
Início do processo de montagem do filme (apenas registo de voz)	✓	✓	✓	✓ Cena 12: Montagem
História do irmão- macaco de Maria	✓	✓	✓	X
Histórias contadas em frente ao espelho	✓	✓	✓	✓ Cena 5: <i>Maria pinta o cabelo de Renata</i>
Segredo sobre o segundo parto de Maria	✓	✓	X	X
Histórias de Maria sobre as ONGs	✓	X	✓	✓ Cena 8: ONG
Zeca Afonso	✓	✓	✓	✓ Cena 6: Zeca Afonso

História de Maria sobre a sua relação afetiva com Samanta	✓ (apenas registo de som)	X	X	X
História de Maria sobre a sua relação poliamorosa com Carlitos e com Vitor.	✓ (apenas registo de som)	X	X	X
Última cena do filme	✓	✓	✓	✓ Cena 20: Final

Figura 7 – Tabela com situações criadas durante a elaboração do argumento de *Rua dos anjos*.

A tabela supracitada explicita o material que serviu de ponto de partida para as filmagens. Ademais, regista o que, efetivamente, conseguimos realizar daquilo que havíamos planeado. Se, na maior parte das vezes, nas práticas cinematográficas, a pessoa que realiza é uma das principais responsáveis, juntamente com a que produz, por fazer valer o previsto no plano de filmagens, na experiência narrada nesta investigação, tal cronograma perdeu a força diante do processo no qual nos embrenhamos. Em tal dinâmica de filmagens, algumas das situações apresentadas aqui ganharam força, enquanto outras, simplesmente foram ignoradas. Tais escolhas, partiram, maioritariamente, das demandas de Maria e serão analisadas em detalhes na *Deriva 3*.

Posteriormente à organização da lista com as situações que seriam trabalhadas nas filmagens, fiz ainda uma proposta à Maria: que ela se responsabilizasse pela elaboração da última cena do filme, uma vez que eu havia criado a situação da primeira. Definitivamente, Maria não precisaria pensar sobre o assunto naquele dia. Essa seria uma empreitada futura.

Mesmo com um abatimento latente, ela aceitou o desafio. O sim de Maria diante da proposta de criação da última cena do filme trouxe-me uma estranha quietude em meio ao caos que se instaurou naquele dia.

A elaboração de um guia para as filmagens revelou-se como um processo extremamente custoso, apresentava-se frágil e incipiente; começaríamos as filmagens carentes de cenas e isso parecia-me impensável em outros tempos; não teríamos oportunidade de realizar ensaios; no lugar deles, filmaríamos num estúdio cedido, com um tempo comprimido, cenas que desconhecíamos. À vista de todas essas faltas, o sim de Maria, apesar de acompanhado pela dor diante da violência sofrida, revelou-se como um dos seus inúmeros atos de *re-existência* e ganhava uma importância sem precedentes. A promessa de seu retorno a um lugar de emancipação criativa, presenteou-me com a confiança de ser possível concretizar um filme em partilha.

Ao lado de tal promessa, esclareço, ainda, que durante a elaboração do argumento, reparei em algo de fundamental importância para a etapa seguinte, a das filmagens. Em determinada altura, Maria confidenciou-me: «a dificuldade do alterne é inventar as histórias»<sup>78</sup>. Tal comentário, proferido por Maria assim que terminou de narrar um conjunto de narrativas sobre o seu trabalho como alternadeira, baseava-se no facto das histórias terem que parecer espetaculares, mas coerentes para manter os clientes sempre atentos e prontos a pagar mais copos. Tal lembrança fez-me recordar de uma outra.

A despeito de todos os diferentes obstáculos que se afiguram durante as várias etapas de construção de um filme, eu considero que um dos que merecem maior atenção seja o de fabricar narrativas que possam conversar umas com as outras para, quem sabe, conseguir manter a atenção das pessoas que se aventurarão em assistir ao filme. Apesar da dor de Maria e da inevitabilidade de meu privilégio neste processo, essa era a segunda vez que os nossos ofícios

---

<sup>78</sup> Dia 2, 05 de agosto, *Quarto da Maria*, áudio Maria, a partir de 56'.

se encontravam. Em outras palavras, nós duas entendíamos a importância e a dificuldade de se inventar histórias que nascem com o intuito de seduzir pessoas que não fazem parte dela.

A esse respeito, evoco uma consideração de Bill Nichols: «os profissionais do documentário falam a mesma língua no que diz respeito a seu trabalho» (2010, p. 53). Com o objetivo de delimitar aquilo que diferenciaria documentaristas de outras ou outros cineastas, ele completa: «têm um vocabulário ou jargão próprio, que pode estender-se da conformidade de vários tipos de película a diferentes situações até as técnicas de gravação de som direto e da ética da observação do outro» (Idem). Se Nichols busca aspetos que poderiam fazer documentaristas partilharem problemas diferentes, mas comuns, aqui, não estava a trabalhar com Maria em nome de uma suposta língua que almejávamos ter em comum. Antes, o meu interesse era o oposto: modificar a minha linguagem a partir da dela.

Nesse contexto, o interesse por sublinhar a interconexão entre os nossos ofícios não tem como objetivo descortinar uma linguagem única que nos uniria. Antes, tais cruzamentos representam um curto cessar da tempestade quando nos encontramos em meio à deriva. Eles representam aquele momento quando alguém se depara com uma qualquer palavra na língua estrangeira que lhe soa familiar. Ainda que a totalidade da frase permaneça misteriosa, tais palavras são como objetos flutuantes ligados por uma corrente ao fundo do mar e que servem de alertas ou referências em determinados momentos da travessia

E, assim, quatro dias antes do início das filmagens, havíamos descoberto um ponto de apoio, uma equivalência em meio às nossas diferenças, um problema que reconhecemos ser familiar a nós duas e que guardava a promessa de tornar possível uma realização partilhada.

### Deriva 3. Os dias de filmagens

There is no stability in this world. Who is to say what meaning there is in anything? [...] All is experiment and adventure. We are forever mixing ourselves with unknown quantities. What is to come? I know not.

Virginia Woolf

### 3.1. O surgimento das personagens

Éramos, afinal, múltiplas.

Se durante a elaboração do argumento pensava que a criação partilhada de *Rua dos anjos* estaria pautada na permuta de técnicas dos ofícios de uma personagem e uma realizadora, o processo de filmagem revelou uma pluralidade muito maior de personagens. Elas surgiram em consequência das diferentes funções que Maria e eu desempenhámos durante a fabricação fílmica e as suas manifestações decorreram, principalmente, da necessidade de darmos respostas às demandas de Maria.

Reflexiono, aqui, sobre o momento em que ocorreram as aparições das personagens, além de evidenciar quais foram os facilitadores ou os conflitos responsáveis por tais surgimentos. Busco, também, apresentar as maneiras pelas quais as dinâmicas de filmagens foram alteradas a partir do direcionamento propiciado por cada uma das personagens. Desse modo, o surgimento e o desenvolvimento de cada uma delas reforçam o seu caráter fundante, sobretudo, no concernente à construção da narrativa fílmica.

Nesse sentido, se durante a etapa das filmagens, na maior parte dos casos, pode-se observar a pessoa que realiza como a orquestradora de diferentes agentes da construção fílmica, a partir de um estilo que lhe seria próprio e sendo amparada pelo prazer que o ato criativo pode lhe proporcionar; em *Rua dos anjos*, tais tomadas de decisão fundamentaram-se nas reivindicações das diferentes personagens surgidas ao longo do processo. Tal giro de perspetivação encontra reverberação na consideração de Deleuze acerca do ato de criação a partir de uma absoluta necessidade do criador, em detrimento do seu prazer pelo trabalho criativo (2005, p. 290).

Desse modo, o ato de criação de *Rua dos anjos* pautou-se em dar voz às necessidades oriundas de três diferentes funções, que se imbricaram e embalaram a deriva de filmagens: a da trabalhadora sexual, a da realizadora e a da personagem retratada. Cada uma dessas funções foi exercida por nós duas, originando, assim, e sem fronteiras tão definidas, seis diferentes

personagens.

Se durante a elaboração do argumento, a palavra personagem referiu-se à atuação de Maria: à sua experiência como trabalhadora sexual, assim como à sua função de pessoa retratada, na *Deriva 3*, tal palavra passou a designar também a máscara de trabalhadora sexual e de realizadora que passamos a desempenhar em frente às câmaras. Ou seja, a realizadora foi também considerada uma das personagens, na medida em que cada uma de nós num momento ou noutro, escolheu a máscara da realização para representar-se e/ou representar a outra. Dentro ou fora do enquadramento, as realizadoras invadiram o espaço da ação e interferiram substancialmente na construção da narrativa cinematográfica. Além de realizadora e de trabalhadora sexual, durante os dias de filmagens, apresentei-me diante da câmara como personagem retratada.

Em síntese, por vezes, Maria se apresentou como a experiente Dadinha, a trabalhadora sexual que a acompanhou por mais de vinte anos; mostrou-se, também, como pessoa retratada, nos momentos em que foram priorizadas as suas histórias pessoais; e assumiu o papel de realizadora à frente e atrás das câmaras. Do mesmo modo, eu desempenhei o papel de realizadora, a máscara que utilizei com maior desenvoltura; apresentei-me como Dadinha, embora a minha fosse a aprendiz daquela representada por Maria; e, finalmente, a minha personagem retratada também foi requisitada à frente das câmaras.

Além do surgimento inesperado de tais personagens, a especificidade do cronograma de *Rua dos anjos* também influenciou, de maneira fulcral, o processo de criação fílmica. Tal cronograma contou com vinte e quatro dias de filmagens. Mais de oitenta por cento deste tempo foi gasto em estúdio. Isso porque a particularidade de uma proposta como a apresentada aqui e a carência de equipamentos e número de pessoas suficiente para trabalhar na equipa, optámos por rodar as cenas num espaço controlado, onde pudéssemos garantir o mínimo de qualidade técnica para que o filme pudesse ser realizado. O estúdio utilizado para as filmagens foi o da *Escola Superior de Teatro e Cinema*, na Amadora.

O cronograma baseou-se em dias de trabalho alternados, frequentemente, às segundas, terças e sextas feiras. Tais dias não consecutivos de filmagens deveu-se, inicialmente, pelas exigências logísticas referentes ao espaço que nos foi cedido. Mas, logo, tal dinâmica apresentou-se também favorável às demandas da equipa. Para Maria, em razão de seus afazeres em Lisboa, deslocar-se todos os dias até a Amadora seria pouco funcional. Eu, tão pouco, considerava possível filmarmos durante muitos dias seguidos, já que não somente a narrativa foi sendo criada durante as filmagens, como também, precisávamos de tempo para produzir os adereços e guarda roupa específicos de cada cena criada durante o processo.

À vista disso, esse tipo de cronograma pouco usual, em dias não consecutivos, com tempo prolongado e onde as filmagens ocorreram, maioritariamente, num estúdio de cinema, ofereceu características heteróclitas a essa etapa de construção fílmica. Por um lado, ela assemelhou-se aos processos de criação com abordagem ficcional, uma vez que em estúdio foi possível obter um ambiente controlado do ponto de vista técnico, sem interferências externas. Por outro lado, o caráter prolongado e não consecutivo da dinâmica das filmagens aproximou-se das experiências observadas, principalmente, em filmes com abordagem documental. Mas também não se limitou a esta, na medida em que se acercou àquilo que no campo das artes habituou-se chamar de *residência artística*.

Usualmente, uma residência artística é um espaço ligado a uma instituição ou a um coletivo de artistas e tem como objetivo fornecer a uma ou mais pessoas, um local diferenciado de criação em arte. Afastadas da sua rotina diária, pessoas em residência têm a oportunidade de habitar um lugar propício à reflexão, pesquisa e produção<sup>79</sup>. Não raro, artistas em residência, partilham processos criativos e acabam, muitas vezes, produzindo obras em conjunto durante o período que habitam o mesmo espaço.

Relativamente à ideia de residência artística, remeto-me novamente a *EVO*, onde toda

---

<sup>79</sup> É bastante comum, também, que residentes tenham um engajamento com a comunidade local, integrando elementos desta nos trabalhos produzidos durante a residência. Mas vale ressaltar, que tal característica não encontra reverberação no processo de criação de *Rua dos anjos*.

a equipa viveu, por um mês, numa casa isolada, no meio de uma paisagem rural e que foi também o local das filmagens. Já em *Rua dos anjos*, embora não tenhamos vivido no estúdio da Amadora, foi nele que todos os esforços agenciados pela equipa confluíram. Nesse caso, assim como em *EVO*, o espaço tornou-se mais um agente de criação, interferindo na narrativa que foi sendo criada e, também, sendo interferido por ela.

Mais, sem a dispersão própria advinda das frequentes mudanças de locações nos diferentes dias de filmagens, todos os envolvidos no processo mostraram-se impelidos a desempenharem papéis que se cruzaram e se auxiliaram mutuamente. Ou seja, aquele espaço não pertencia a nenhuma pessoa da equipa e, por isso mesmo, poderia vincular-se a qualquer uma que estivesse disposta a considerá-lo sua morada temporária. Ou como tão bem atentou Maria: «vou pedir para ficar [dormir] um dia aqui [no estúdio]. É um silêncio, é uma paz. Nem me lembro que existe o mundo<sup>80</sup>».

### 3.2. O terceiro fragmento da bússola: a experiência

A partilha do mesmo espaço gerou um processo em que o motor de ação esteve menos baseado naquilo que deveríamos fazer e mais no sentido ou no não sentido que conferíamos ao que nos acontecia a cada novo dia. As condições próprias das práticas de residências artísticas — principalmente no concernente ao período de tempo alargado e ao isolamento num único espaço —, foram fundamentais para que a experiência afetasse as pessoas envolvidas na criação de *Rua dos anjos*. Tal experiência estabeleceu rotas, guiou o processo de filmagem e foi a terceira componente da bússola desta travessia.

A reflexão acerca da ideia de experiência que me interessou particularmente foi encontrada nas considerações de Jorge Larrosa Bondía em diálogo com Martin Heidegger (2003, pp. 121-172). Bondía atenta-nos que «a experiência é o que nos passa, o que nos

---

<sup>80</sup> Dia 8, 14 de agosto, *Maria veste Renata*, áudio Maria, a partir de 55' 03".

---

acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca» (2002, p. 21). Ou seja, a experiência é ao mesmo tempo exterior e interior ao sujeito. Possuidora do princípio de exterioridade, ela não aconteceria em consequência das palavras, ideias, sentimentos, projetos, ou intenções do sujeito, ou seja, a experiência é algo diferente do sujeito e não pertencente a ele (2006, p. 88). De igual modo, ela possuiria, uma segunda dimensão, que é interior ao indivíduo, uma vez que para a experiência ter lugar é necessário que ela aconteça nas palavras, ideias, sentimentos, projetos ou intenções de quem é afetado por ela.

Assim, além de ser um lugar de passagem, o sujeito também é uma paragem onde ocorre a experiência, visto que ele participa da experiência de um acontecimento, na medida em que «padece dela» (Idem, 91). Com tal padecimento, qualquer coisa é transformada no indivíduo. Em outras palavras, se existe um lugar em que o indivíduo é ativo na sua relação com a experiência, é quando ele se deixa ser atravessado e afetado por ela. À vista disso, Bondía, na esteira de Foucault<sup>81</sup>, traz um giro de perspetivação significativo para esta investigação: evidencia que, antes de ser algo suscetível pela manipulação do sujeito, a experiência é algo do qual ele deve sair transformado (Trombadori, p. 42).

Tal consideração serviu como guia para que eu encontrasse formas de pensar as dinâmicas de filmagens de maneira diferenciada da habitual. Assim, se no início da *Deriva 3*, o meu endereçamento para a prática fílmica remetia aos inúmeros exemplos de realizadoras e realizadores que, ao longo da história do cinema, imputaram aos seus filmes aspetos do dito cinema experimental<sup>82</sup>, a ideia de experiência exposta aqui, convidou-me para um outro tipo de direcionamento. Ou seja, no início do processo pretendia propor uma experimentação —

---

<sup>81</sup> Parte significativa das reflexões de Foucault acerca da experiência apresentadas neste texto, estão contidas nas conversas deste com Ducio Trombadori, compiladas em *Conversaciones con Foucault — pensamientos, obras, omisiones del último maître-a-penser*.

<sup>82</sup> Sem objetivar uma discussão acerca da vastidão das problemáticas envolvidas nas produções do dito cinema experimental, sugiro as seguintes referências: o volume 19 da revista *Eco Póis*, dedicado exclusivamente a refletir sobre a temática do cinema experimental tanto do ponto de vista histórico, como também do da produção na contemporaneidade (Bezerra; Murari, 2016), os livros *Historia del cine experimental* (Mitry, 1974) e *Experimental ethnography: the work of film in the age of video* (Russell, 1999b), a longa-metragem *Expmntl* (Debackere, 2016) e a plataforma virtual da *Experimental film society* (2018), dedicada à produção e exibição de cinema experimental realizados na atualidade.

---

de ordem técnica e conceitual — que pudesse resultar em práticas inusitadas do fazer fílmico, numa tentativa de fugir aos cânones cinematográficos. Mas para levar a efeito tal experimento, Maria e eu precisaríamos de desempenhar o papel de sujeitos que condicionariam tal experiência. Mais uma vez, concordando com Bondía, considerando que «um experimento é homogéneo, isto é, tem que significar o mesmo para todos, a experiência é sempre singular, isto é, cada indivíduo tem a sua» (Bondía, 2006, p. 101), o desafio da construção da *Rua dos anjos* passou a ser o de permitir que a experiência pudesse refundar o processo, resultando numa transformação de nós mesmas.

Ressalto ainda um outro aspeto da experiência pensada por Bondía que vai ao encontro do almejado por esta investigação: «a experiência é um passo, um caminho, um viajar. [...] relaciona-se com travessia, com passagem, com estrada, com viagem. Esse passo, é também uma aventura e, portanto, tem alguma incerteza, é um risco, um perigo» (Idem, p. 91). Uma vez que este percurso investigativo pressupôs, desde o início, um encontro com o desconhecido, tal consideração de Bondía auxiliou-me a reflexionar sobre algo que até então não me havia atentado.

A perda dos poderes inerentes à função da realização estaria intrinsecamente relacionada a permitir-me ser afetada pela experiência de fazer um filme partilhado com Maria. Dito em outras palavras, não caberia a mim agir para que o controle da realização fosse apartado de mim, mas, antes, eu precisaria de aceitar padecer da experiência de se fazer um filme com todas as limitações contidas neste processo particular de criação partilhada. Isso porque a experiência também tem a ver com «o não-poder, o não saber o que fazer, a nossa impotência, o limite do que podemos e a finitude de nossos poderes» (Idem, p111).

Diante do exposto, ao remeter-me à experiência como uma das partes que guiaram esta deriva, não me interessou, aqui, refletir sobre aspetos da vivência ocorrida durante aqueles trinta e cinco dias em que Maria e eu estivemos envolvidas nas dinâmicas de filmagem, com o intuito de captar o seu significado, reafirmando o nosso papel de fundadoras da experiência.

Antes, de maneira assemelhada ao explicitado por Foucault, interessou-me refletir sobre como a experiência, arrancando-nos do lugar que nos acostumamos a ocupar, transformou-nos em outras de nós mesmas (Trombadori, p.45). Nesse sentido, não interessaria sermos as responsáveis por provocar uma qualquer experiência. Antes, a experiência se encarregaria pelo atravessamento e pela transfiguração de ambas.

Assim, um questionamento entropôs-se à escrita desta deriva: como se pode traduzir através de palavras a experiência vivida por Maria ou por mim, uma vez que a experiência não é algo em si, mas a forma como se pode e, de diferentes modos, ser atingida por algo? Substanciando tal barreira, acresceu-se ainda uma outra característica própria do tipo de experiência aqui mencionada, «se a experiência não é o que acontece, mas o que nos acontece, duas pessoas, ainda que enfrentem o mesmo acontecimento, não fazem a mesma experiência» (Bondía, 2002, p. 27). Ou seja, se a criação fílmica se apresentou como algo possível de ser partilhado no presente texto, a experiência não seguiu o mesmo caminho, uma vez que cada uma de nós foi atravessada pelo processo de filmagens de maneira singular.

Para tentar contornar tais constrangimentos, o meu objetivo inicial para a elaboração do texto presente nesta *Deriva 3* pautou-se em incluir as reflexões de Maria sobre o processo de filmagens. Mas diante da impossibilidade de tal feita, uma vez que, lamentavelmente, Maria faleceu antes da escrita deste texto, não poderia deixar de citar mais uma vez Bondía (2006, p. 110):

A experiência parece finita. Isto é, num tempo e espaço específicos, limitados, contingentes, finitos. Também soa como um corpo, isto é, sensibilidade, toque e pele, voz e audição, aparência, paladar e olfato, prazer e sofrimento, carinho e ferimentos, mortalidade. E soa, acima de tudo, à vida, a uma vida que não é nada além de sua própria vida, a uma vida que não tem outra essência além de sua própria existência finita.

Bondía ajudou-me a compreender que a possibilidade de narrar a experiência de Maria, desapareceu com a morte dela. Da mesma forma, a experiência que me atravessou naqueles

dias de filmagens, esgotou-se no último dia em que estive naquele estúdio na Amadora. Dito de outro modo, a experiência sentida, olhada, cheirada, sofrida, inquieta e alegre, responsável pelas minhas transfigurações ou as da Maria, não encontraria meios, em tempo algum, de permanecer viva fora daquele estúdio e daqueles dois meses de filmagens de *Rua dos anjos*. Contudo, as reflexões acerca daquilo que me afetou durante aquela experiência encontram importância e modos de existir neste texto.

Para tanto, optei por registar aqui parte das minhas conversações com Maria. Essa foi a maneira pela qual penso poder ter possibilitado que ela continuasse a ser minha interlocutora mesmo depois de sua morte. Além disso, considero ter sido capaz de aclarar os mecanismos responsáveis pela criação partilhada levada a efeito por nós duas. Portanto, com a presente *deriva*, objetivo aproximar a paisagem na qual Maria e eu estivemos inseridas durante o processo de filmagens das pessoas que não puderam testemunhá-la.

### 3.3. O trabalho sexual e o fílmico: conversações

Ao ouvir a totalidade das conversas gravadas durante as filmagens, com o intuito de descortinar passagens que pudessem captar lampejos das experiências pelas quais fui afetada e das transformações dali decorrentes, optei por selecionar fragmentos significativos de conversas com Maria, sobretudo aqueles que marcaram pontos de clivagem e desestabilizaram minhas certezas e verdades acerca da realização. Os estranhamentos, no sentido forjado por Brecht, decorrentes das dinâmicas próprias de um tipo de criação que previa a partilha das decisões da realização, ofertaram-me pistas acerca do que me teria me modificado, daquilo que pudesse ter feito com que eu afivelasse distintas personagens, na medida em que a máscara da realizadora parecia já não se ajustar satisfatoriamente a mim.

Por isso, os excertos escolhidos para fazerem parte da presente deriva tiveram a função de aclarar a dissolução da identidade comumente atribuída à realizadora e à personagem, lançando Maria a lugares que no princípio desta travessia estavam designados a mim e vice-

versa. O recorte de fragmentos de nossas conversas evidencia o processo no qual as funções iniciais foram se dissolvendo para abrir espaço para outras personagens surgirem.

Sem atentar-me a uma sequência temporal linear, uma vez que tais transformações não ocorreram de forma evolutiva, optei por criar recortes, que convencionei chamar por *fluxos de conversações*, dado que eles evidenciam improvisações e pensamentos remexidos pelas reflexões aqui em causa. Os trechos selecionados em cada um dos fluxos de conversações pertencem a diferentes dias de filmagens e uma vez entrecruzados, eles se potencializam, à semelhança do que comumente pode ser observado num processo de montagem cinematográfica.

Seguindo as pistas de Eisenstein, que considera que a pessoa responsável pela montagem deve pautar-se em conseguir que, cada plano, saia de sua neutralidade para associar-se a um outro fragmento, com o intuito de se adquirir um significado mais intensificado e diferente do que o notado no momento das filmagens (2002, p. 20), os fragmentos dos textos apresentados em cada fluxo de conversações pertencem a diferentes dias e contextos, sendo que a malha tecida entre eles foi pensada para reforçar os momentos em que cada uma das personagens foi se configurando diante da câmara.

Para tanto, utilizei um critério que se contrapõe a normatização da remissão de dados, com o intuito de tornar a leitura mais fluida. Assim, os fluxos de conversações são apresentados aqui num formato avizinhado ao guião cinematográfico, com os seguintes títulos: *Um filme com Maria e Renata*; *Um filme sobre Maria*; *Um filme sobre Renata*; *Um filme com e sobre Maria e Renata*. É importante ressaltar que tais fluxos se entrecruzaram frequentemente nas dinâmicas de filmagem. Sem ter a pretensão de que cada um deles almejasse caracterizar-se no fomentador do seguinte, combinei fragmentos de dias diferentes num mesmo fluxo de conversações, com o intuito de não perder o foco na aparição das personagens e na relação de mútua dependência estabelecida entre elas.

Finalmente, ressalto que, tendo em vista que os adereços foram os primeiros a serem definidos ainda na elaboração do argumento, a diferenciação entre o espaço da representação destinado à realizadora e o espaço destinado à personagem também serviu como elemento fundamental para a criação durante as filmagens, apresentando-se como referência para toda a equipa desde o primeiro dia de trabalho no estúdio. Portanto, foi exatamente a partir de tal delimitação territorial que se configurou a movimentação que nos permitia ocupar as diferentes funções que originaram as seis diferentes personagens.

### 3.3.1. Um filme com Maria e Renata

Antes de iniciar o primeiro fluxo de conversações, torna-se necessário um esclarecimento. As abreviações, *d.1*, *d.2*, *d.3* e assim sucessivamente, indicadas entre parênteses após cada um dos fragmentos, informam o dia de filmagens o qual pertence cada um dos excertos. Com o intuito de contextualizar as circunstâncias nas quais as conversações surgiram, o *Anexo 3* apresenta uma cronologia das filmagens com o número do dia e o nome das cenas trabalhadas em cada um deles.

O primeiro fluxo de conversações possui excertos que explicitam dinâmicas de criação que seguiram a premissa elaborada por mim no início desta investigação, ou seja, a das trocas de técnicas entre profissionais do trabalho sexual e do fílmico. Assim sendo, no recorte proposto aqui, apresentam-se, por meio de certa distinção, as trabalhadoras sexuais de nós as duas, além de minha realizadora. Seguem, pois, os excertos deste primeiro fluxo de conversações<sup>83</sup>:

---

<sup>83</sup> Embora o material original utilizado para a construção dos fluxos de conversações não tenha sido publicado, as pessoas interessadas poderão ter acesso a ele, bastando, para tanto, entrar em contato através do correio eletrónico: [renataferraz.info@gmail.com](mailto:renataferraz.info@gmail.com)

1) INT. ESTÚDIO

*Maria partilha as técnicas do trabalho sexual com Renata.*

MARIA

Todos os trabalhos têm a sua lógica e todos os jogos têm uma regra (d.1).

Ser puta não traz livro de instruções (d.6).

RENATA

Acho que o cinema, o teatro, a prostituição e a realização são da forma que nós fazemos hoje porque continuamos a pensar que é assim que se faz e não de outro jeito qualquer.

Ainda estou tentando entender como partilhar algo com você que, também, quero fazer diferente (d.6).

MARIA

Com esse verniz não vais ser puta em nenhum lugar. As mãos da prostituta têm de estar sempre sensuais, Renata. Tua mão é que vai trabalhar tudo. Para excitar uma pessoa é com a mão. Então, tua mão tem de estar impecavelmente linda, poderosa, bonita. O que importa não é tanto o sexo, é mais a excitação (d.6). Eu vou te já ensinar uma coisa (d.22).

RENATA

Espera, espera para o Filipe poder filmar e fazer parte do filme [...] Essa é a cena que você vai tirar fotos minhas para eu arrumar cliente. E o Filipe vai filmar você fotografando para virar uma cena do filme (d.6).

MARIA

Tínhamos umas fotos tão giras [feitas por Maria durante a cena 3]. Eu estou com uma pena de não ter tirado aquelas fotos (d.6).

RENATA

Não faz mal. Agora a gente refaz, ao menos eu já ensaiei. O mundo do cinema é um mundo de repetição, Maria (d.6).

MARIA

E agora, vais fazer o quê? O que é que tu fazias atrás dessa cortina agora? (d.1).

RENATA

Depende de quem estivesse daquele lado... a me dirigir (d.1).

MARIA

Mas não podes pensar assim. Não podes pensar na pessoa que está do outro lado. Tens de pensar em ti. Tens de ser tu desse lado. A pessoa que está do outro lado não existe (d.1).

RENATA

Mas o realizador sempre está à espera de algo (d.1).

MARIA

Por isso é que eu te pergunto: o que é que vais fazer agora? (d.1).

RENATA

O que nós vamos fazer agora? (d.1).

MARIA

Eu não sou realizadora, a realizadora és tu (d.1).

RENATA

Maria, você tem de acreditar que você pode ser realizadora (d.6).

MARIA

Renata, sou o cliente e não estou a gostar nada. Nem €1,99 tu vales assim [...] tu tens que valer €400 (d.8).  
Renata, tu estás a fingir que estás a mexer [no órgão sexual]. Tu tens de mexer mesmo, que é para eu ter interesse (d.8).

RENATA

Eu não sei andar de saltos. Faz cinco anos que eu não uso saltos (d.8).

MARIA

Abre a boca. Claro, porque com a boca fechada não se faz nada.

Faz um ar sensual para a câmara. Chama a câmara pra ti. Vai. Sorri para a câmara. Provocas as câmaras. Intimidadas as câmaras mesmo. Isso. Tu és a maior. Elas não valem nada agora (d.8).

RENATA

Dá muita vertigem ficar aqui no alto [dos saltos altos] (d.8).

MARIA

Sorri (d.8).

RENATA

Quando tiver vertigem, sorria (d.8).

MARIA

Tens de gingar. Pois, também tens medo de andar. O livro não pode cair [da cabeça]. Ri para mim, ri. Sorri, vai. Mas sensualmente, Renata. Tu tens de me provocar para eu te querer comer (d.8).

RENATA

Ok, mas são muitas informações (d.8).

MARIA

Vou-te buscar umas luvas que eu tenho. Vou-te as emprestar. Eu não empresto isso a ninguém, nem à minha filha. És a primeira. Isso fui eu que inventei, eu é que uso. São muito sensuais. É a minha imagem de marca (d.8).

RENATA

Então eu tenho de pentear o cabelo e olhar para você? (d.13).

MARIA

Tu é que quiseste pentear o cabelo. Eu acho que tu deves estar é atenta ao que eu faço, que é para depois aprenderes, né? Ou pode sair da tua cabeça também. As coreografias não são obrigatórias serem iguais, atenção! Tu expressaste como queres, percebeste? A ideia aqui é tu expressares-te, ok? (d.13).

RENATA

Mas eu posso ficar aqui a pentear enquanto eu vejo? Posso, né? [...] pelo menos se tiver pronto [o aplique] a gente pode usar ou não? (d.13).

MARIA

A gente não, tu. Olha eu com um rabo [de cavalo] destes... (d.13).

RENATA

"A gente" eu quero dizer para o filme (d.13).

MARIA

Tu é que sabes (d.13).

RENATA

Acho que eu estou muito séria! Pareço uma *stripper* mal-humorada (d.13).

MARIA

Porque tu estás preocupada com a dança. [...] tu olhas para o teu corpo no espelho e para a tua cara e tu sorris para o espelho. Por isso é que o espelho é muito bom, percebes? Porque há partes ali que se tu não olhares para o espelho, tu já não consegues sincronizar, correto? (d.13).

## 2) INT. ESTÚDIO

Renata partilha as técnicas do trabalho fílmico com Maria.

RENATA

Espera. Deixa eu fazer errado para depois você me corrigir (d.8). Tem de dizer: "câmara, prontas?". Se eles não estiverem prontos você tem de esperar (d.13). E você tem de olhar pela câmara. A câmara vê outras coisas (d.8). Onde é que você prefere o foco, Maria? Você tem de escolher, porque tem várias distâncias e a lente só foca uma... Agora está no sofá lá de trás. Agora foca no lixo pra Maria ver a diferença, Fi<sup>84</sup>. Você pode fechar um pouco mais até tirar o fio, entendeu, Maria? Vem com a câmara mais pra frente, ajeita o quadro que você quer (d.17).

MARIA

Está muito louca essa cena... Tá fixe aquela parte onde eu estou sozinha a olhar para ti. Eu nem te vejo a ti, só me vejo a mim. O Fi que está a te filmar a ti e ela [Samara] só me filma a mim (d.8).

RENATA

É assim [atentas] que as realizadoras ficam atrás das câmaras enquanto os atores tentam fazer a coisa

---

<sup>84</sup> Fi é a alcunha de Filipe Ruffato.

funcionar [...] depois você diz que não é realizadora... (d.8).

MARIA

É assim [descontraída, receptiva] que tu tens de estar quando estás aí [referindo-se ao espaço do trabalho sexual], a fazer na cadeira aquelas coisas [striptease], é assim mesmo que tens de estar (d.10).

RENATA

É difícil, porque estou a dividir funções. Enquanto está a tirar as minhas fotos, eu estou percebendo a luz, percebendo você e no que você pede para eu fazer (d.6).

MARIA

Cortou? Cortou, hein? Tu sais assim sem dizer nada (d.12).

RENATA

Maria, quando você e eu estivermos em cena, qualquer uma pode cortar (d.12).

MARIA

Está bem. Então, corta! (d.12).

RENATA

Mas você acha, Maria, que eu fingiria não saber o que eu sei, só para te forçar a me dirigir? (d.10).

MARIA

Não, acho que não. Ah! Fazias? Eu vou te matar (d.10).

RENATA

O que é preciso para ser uma realizadora, Maria? (d.10).

MARIA

Se ser realizadora é aquilo que vocês fazem... é, não é? (d.10).

RENATA

É, e o que você está fazendo também (d.10).

MARIA

Não precisa nada, a gente sabe fazer tudo [...]. É preciso perceber de luzes, câmaras, essas coisas todas porque do resto [...]. E ter as ideias e essas coisas todas, mas isso nós todos temos ideias, somos todos idiotas (d.10).

RENATA

As cenas não existiam numa sequência. A gente foi fazendo as cenas conforme elas foram surgindo. Normalmente [no cinema] tem um *storyboard*. Mas aqui não existia um. Então, o que é preciso fazer agora é pensar uma narrativa para esse filme. Essa é a parte de contar história. Você é ótima em contar história (d.13).

MARIA

Eu costumo dizer que eu tenho uma história em cada poro. [...] as histórias não passam de coisas verdadeiras. É que as vezes as coisas verdadeiras são tão incrédulas que as pessoas pensam que são histórias [não verdadeiras] (d.22).

Com maior persistência no início, mas sem perdê-la de vista durante todo o processo de filmagens, acreditava que a troca de técnicas de nossos ofícios seria um fio condutor eficaz para efetuar uma criação fílmica partilhada. Para tanto, considerava ser suficiente Maria somar a função de realizadora à de trabalhadora sexual. Quanto a mim, seria preciso fazer o caminho inverso. Dessa maneira, o laço comum entre nós estaria pautado no que era desconhecido acerca do ofício da outra.

Neste primeiro fluxo de conversações, portanto, foram ressaltados os momentos nos quais a trabalhadora sexual de Maria orientou os movimentos de minha trabalhadora-aprendiz, enquanto eu guiava Maria acerca das estratégias necessárias para tornar-se também ela uma realizadora. Contudo, neste recorte, a realização ainda não se manifesta como parte do conjunto de personagens de Maria. Isso porque selecionei as passagens nas quais ela nega a sua função de realizadora, delegando tal posição exclusivamente a mim. Em oposição, meu gerenciamento fez-se notar atrás e diante da câmara e, frequentemente, é possível

testemunhar minha realização, mesmo nos momentos em que deveria desempenhar o papel de trabalhadora sexual.

Embora me tivesse esforçado por oferecer a mesma dedicação à função de realizadora e de aprendiz de trabalhadora sexual, tal dinâmica apresentou-se muitas vezes conflituosa. Assim, o recorte apresentado aqui evidencia a minha resistência em ceder o lugar privilegiado de realizadora, no qual me encontrava desde o início desta investigação. Muitas vezes, e sobretudo no início da etapa de filmagem, enquanto Maria me apresentava as técnicas de seu ofício, eu ocupava-me, estrategicamente, em não as executar de maneira eficaz, com o intento de instigá-la a criar procedimentos para me dirigir.

O mecanismo adotado por mim foi uma tentativa de colocar Maria face a uma das atribuições vinculadas ao trabalho da realização, nomeadamente, a direção da pessoa que atua diante de uma câmara. Ou seja, para além de lançar mão de experiências pretéritas como realizadora — no sentido de tentar diminuir a distância que separava o meu saber daquilo que eu, erroneamente, considerava que Maria desconhecia —, utilizei-me também da prática de atriz para forjar uma incapacidade para desempenhar as tarefas que Maria me propunha, a fim de que ela se sentisse impelida a direcionar minhas ações. Isso porque é notório que, durante as filmagens, um dos focos principais da realização é o trabalho com as pessoas atuantes. Se a pré e pós-produção são, frequentemente, os períodos privilegiados para a orquestração da realização em relação às outras diretoras e diretores da equipa, durante as filmagens a atenção da realizadora ou do realizador volta-se, maioritariamente, para quem está à frente da câmara.

A esse respeito, trago à discussão o filme *Años luz* (2017b), de Manuel Abramovich, no qual o realizador propõe «um filme, onde, de alguma maneira, você [Lucrecia Martel] seja a protagonista» (Idem, a partir de 37”). Martel é uma realizadora e o documentário de Abramovich foi rodado durante as filmagens de *Zama* (2017), a última longa-metragem criada por ela. Portanto, *Años luz* é constituído por cenas de *Zama*, por imagens e sons

captados por Abramovich e por correios eletrónicos trocados entre a realizadora e o realizador.

No prólogo do filme, observa-se a primeira sequência de mensagens de correio eletrónicos trocadas entre os dois, num grande plano do rosto de Martel (figura 8), a realizadora observa atentamente alguém que não se encontra no enquadramento da câmara de Abramovich, mas que, certamente, está dentro do dela. Identifica-se a personagem enquadrada por Martel por meio de sua *voz-off*: trata-se de Don Diego, a protagonista de *Zama*, representado por Daniel Giménez-Cacho. E Abramovich acaba por ser a terceira personagem presente no plano, dado que, depois da troca de emails entre ele e Martel no plano anterior, torna-se impossível ignorar a presença do realizador atrás da câmara que enquadra a realizadora.

Martel, atenta aos pormenores, parece ter dúvidas quanto a Giménez-Cacho ter dito o texto corretamente, mas decide não cortar o *take* antes de terminar o seu trabalho. Paralelamente, Abramovich continua com a sua câmara fixa a observar Martel por dois minutos e quarenta e cinco segundos, sem cortes. Ele, diferentemente de Martel, parece não ter dúvidas quanto a atuação de sua personagem e só termina o primeiro plano de *Anões Luz* quando Martel pede para cortar o referido *take* de *Zama*.



Figura 8 – Imagem do filme *Anões Luz*, de Manuel Abramovich, 2017.

Abramovich consegue com tal plano sequência, presentear esta investigação com dois aspetos importantes sobre as possíveis relações estabelecidas entre quem filma e quem se deixa filmar. O primeiro deles diz respeito ao dito anteriormente: o foco da realização estar predominantemente voltado para a pessoa que atua à frente das câmaras. Se Abramovich intentou captar a forma de Martel realizar filmes, a interação da realizadora com as atrizes e os atores foi o assunto privilegiado de Abramovich. Em outras palavras, se são as atrizes e os atores que concretizam as ideias criativas de Martel, a câmara de Abramovich, de maneira assertiva, busca pelas pessoas atuantes de *Zama*, a fim de descortinar o trabalho de Martel, a protagonista de *Años luz*.

O segundo aspeto diz respeito ao objetivo de Abramovich de fazer equivaler dois mundos distintos — a realizadora de *Zama* e a protagonista de *Años luz* —, tentativa próxima àquela que Maria e eu tentamos efetivar em *Rua dos anjos*. Se Martel precisava se transfigurar na personagem de Abramovich, como evidenciado desde o primeiro plano de *Años luz*, então a imagem dela deveria manifestar-se de forma equivalente às personagens do filme que estava a realizar. A esse respeito, num dos últimos planos de *Años luz*, Martel estabelece um diálogo com Giménez-Cacho, onde evidencia-se que o ator exerce algum poder de decisão sobre a criação, ao não aceitar, de antemão, uma qualquer proposta da realizadora (Abramovich, 2017b, a partir de 57'46").

Ao tentar convencê-lo de uma ideia sobre a representação de sua personagem, pela primeira vez, Martel silencia-se diante de um dos atores de seu filme. Ele responde ao seu pedido sem o temor próprio de quem se dirige a alguém que ocupa uma posição hierarquicamente superior, «pode ser, deixa-me pensar. Não tinha [pensado]... não estou a dizer que não.» (Idem, a partir de 58'08"). Sem mostrar qualquer tipo de inquietação perante a solicitação da realizadora, Giménez-Cacho deixa Martel em suspenso, evidenciando que a

realizadora, ao menos naquele momento, esteve sob o gerenciamento da pessoa que atua no seu filme.

De maneira semelhante, um outro exemplo auxiliou-me a pensar a dimensão que a fragilidade da realização frente à pessoa atuante pode alcançar: a declaração do realizador Lars Von Trier no documentário *Von Trier's 100 eyes*<sup>85</sup> (2000). Trata-se do filme realizado por Katia Forbert que percorre os bastidores das filmagens de *Dancer in the dark*<sup>86</sup> (2000), dirigido por Lars Von Trier e protagonizado por Björk. Numa determinada altura de *Von Trier's 100 eyes*, a relação entre o realizador e a personagem principal apresenta-se insustentável, a ponto de Björk, numa altura avançada do processo, abandonar o *set* de filmagens, instaurando um desequilíbrio aterrador em toda a equipa e no realizador. Von Trier confessa à câmara: «estou desconcertado porque trabalhámos tão bem e tudo pode ter sido inútil. Esse foi um grande golpe por parte da Björk. Um golpe quase fatal» (Forbert, 2000, a partir de 46'27").

É certo que, em casos extremos como esses, uma atriz ou um ator possuidor de tamanha notoriedade, como é o caso de Björk, pode chegar a definir o destino de um filme. Mas mesmo em tais circunstâncias, os recursos que a realização tem para driblar as possíveis adversidades causadas pela pessoa atuante são significativamente maiores que aqueles que a personagem pode vir a lançar mão para se rebelar contra a hegemonia da realização. Isso ocorre não só porque quem realiza tem o respaldo da equipa e daqueles que produzem o filme, mas também porque tem o controle de todas as etapas do processo de criação fílmica. Por mais que tenha sido lesionada pela sua personagem, quem realiza receberá, mormente, um golpe próximo de ser fatal, como bem assinalou Von Trier, mas quase nunca incontornável. Quando escreve o guião, direciona a lente da câmara, o tempo dos planos, a disposição dos adereços e pessoas atuantes pelo espaço ou decide a montagem do filme, quem

---

<sup>85</sup> Título original: *Von Trier's 100 eyes*.

<sup>86</sup> Título original: *Dancer i Mørket*.

realiza possui a faculdade de tudo ser capaz de ver. Conhecendo cada detalhe de sua criação, a invencibilidade do privilégio de quem filma pauta-se, portanto, em saber mais do que quem se deixa filmar.

Relativamente a essa questão, não é por acaso que a série de correios eletrónicos trocados entre Abramovich e Martel mapeiam exatamente os três lugares da observação privilegiada de quem realiza. Na primeira troca de correios eletrónicos, relativamente à pré-produção, Martel escreve ao realizador que está a anos luz de ser a protagonista de um filme (Abramovich, 2017b, a partir de 45”). Ou seja, ela faz uma espécie de *casting* de si mesma, advertindo o realizador de não ser a pessoa certa para o papel. Em outro correio eletrónico, Martel relembra a Abramovich que aquela situação é bastante incómoda para ela e que, uma vez que o combinado era filmar apenas por uma semana e tal prazo já havia sido cumprido, ele teria de parar de acompanhar as filmagens.

Abramovich, então, pede a Martel para continuar, sob a promessa de condicionar o seu trabalho diário à permissão de Martel e de sua equipa. Tal situação bastante incomum nas dinâmicas de filmagens, submeteu o trabalho do realizador às vontades da pessoa atuante. Ou seja, para que Martel continuasse a ser a personagem retratada de Abramovich ela decidiu manter o seu estatuto de realizadora, definindo, assim, o melhor momento para o outro realizador poder ligar a sua câmara. E, por último, a respeito da pós-produção, Martel não deixa também de firmar o seu estatuto de pessoa que realiza. Na última troca de correios eletrónicos, questionada por Abramovich sobre o que pensava da montagem de *Anôs*, Martel responde *luz* (Idem, a partir de 45”):

Eu gostei muito do filme.  
Incomoda-me, como imaginas, estar em quadro o tempo todo.  
Mas não quero que o meu incómodo impeça que o teu filme tenha vida.  
Só peço para que conversemos sobre certas questões que eu gostaria que revejas.

Considerando a forma canónica de se fazer filmes, o trabalho da pessoa atuante termina assim que a realizadora ou o realizador decide cortar o último *take* do último plano a ser filmado. A ordem do cinema confere à realização a responsabilidade pelas decisões concernentes ao processo de montagem do filme, enquanto as pessoas que atuam diante das câmaras raramente participam dele. Quando muito, as pessoas atuantes podem vir a ser convidadas para assistirem uma ou outra versão da montagem. Mas mesmo nesses casos, as opiniões apresentadas por elas estarão submetidas ao ponto de vista e decisão de quem realiza.

Portanto, esse último correio eletrónico poderia significar que Martel conseguiu romper com tal ordem do cinema, ofertando a si mesma, enquanto personagem de *Anõs Luz*, o poder de dizer ao realizador o que tem que ser revisto ou não em relação à montagem. O filme não evidencia se Abramovich realizou as modificações prescritas por Martel, deixando quem assiste *Anõs luz*, em companhia de tal dúvida e das reflexões advindas dela. Contudo, certo é que se as três primeiras frases do excerto acima mostram o desconforto de Martel enquanto personagem retratada, a última propõe uma transição desta para a de realizadora. Em outras palavras, se Martel, sabe que o incomodo da sua personagem não pode frear o trabalho da realização de Abramovich, ao mesmo tempo, não abre mão do privilégio de ditar as condições para que o filme possa ser concluído, demonstrando, assim, uma tentativa de manter o seu estatuto de realizadora.

Tal comportamento de Martel em *Anõs luz* concorda com o que havia indicado ainda durante a elaboração do argumento de *Rua dos anjos*: o gesto de posicionar-me à frente da câmara não faria, necessariamente, com que eu me tornasse uma personagem do filme. Tão pouco o facto de Maria estar fora do enquadramento, a dirigir os movimentos de uma câmara, seria garantia que ela pudesse desempenhar as funções próprias da realização.

À guisa de exemplo, as estratégias criadas por mim para impelir Maria a dirigir minha atuação sem, contudo, ter-lhe explicitado tais mecanismos a ela, manteve-me num lugar de controle próprio da realização. Consequentemente, Maria permanecia atada ao seu papel

inicial de personagem, desconhecendo aquilo que eu controlava. Mas tal situação não se apresentava fixa, uma vez que a criação de Maria ocorreu, inicialmente, através do seu papel de trabalhadora sexual. Esta ocupou, maioritariamente, o espaço do estúdio destinado ao cliente, ou seja, oposto ao espaço onde eu recebia as instruções sobre o trabalho sexual.

Tal como observado na deriva anterior em relação a personagem de Travis, de *Paris Texas*, ao ocupar o lugar de cliente, Maria pôde aproximar-se do papel de realizadora. Se Travis observava e direcionava as ações de Jane para tentar descortinar as transformações que ocorreram nos quatro anos de ausência daquela que um dia fora sua amada, em *Rua dos anjos*, a trabalhadora sexual de Maria observava o meu comportamento e indicava os caminhos para que eu desenvolvesse ferramentas para tal ofício.

Mas se lá Jane obedecia, sem questionar, às indicações de quem a observava, nas passagens apresentadas neste fluxo de conversações, eu, à semelhança de Martel, não fui capaz de abdicar do estatuto de realizadora, dirigindo tanto quanto possível a personagem, mesmo quando ela estava atrás da câmara e eu sob o seu enquadramento.

Não obstante, Maria, através do olhar privilegiado de quem ocupou o espaço destinado ao cliente, pôde ensaiar o seu papel de realizadora. Afinal, tal qual um utilizador de cabine de *peep show*, quem realiza observa, avalia o material oferecido pela pessoa atuante e tenta fazer com que esta disponibilize algo mais. A clientela estará quase sempre à espera daquilo que a trabalhadora sexual afirmou não fazer e a realização não pede menos de quem se encontra à frente da câmara. Na maior parte das vezes, observa-se que a pessoa que realiza dirige as ações da pessoa atuante com o objetivo de levar esta à superação dos limites que a impede de apresentar o que aquela julga ser pertinente ao filme que está sendo construído.

Por mais que intentasse distanciar-me de tal endereçamento, o primeiro fluxo de conversações apresentado aqui revela que eu não havia conseguido efetivar tal distanciamento. Mas a despeito de minha manipulação deliberada, Maria foi encontrando frestas para lograr a sua emancipação. Tais brechas foram responsáveis pelo início da sua

exploração na criação fílmica. Diametralmente oposta ao percurso de Martel, Maria encontrou formas de fabricar *Rua dos anjos* pelas bordas, não por intermédio do exercício da função de uma realizadora, mas sim pelo seu papel de personagem.

### 3.3.2. Um filme sobre Maria

O segundo fluxo de conversações deixa de seguir a premissa proposta por mim. Antes, ele flagra os momentos em que a proposição de Maria prevalece sobre a minha. Assim, as histórias de vida dela incorporaram-se nas dinâmicas de filmagens.

Os fragmentos contidos neste segundo fluxo diferenciam-se daqueles apresentados no primeiro, na medida em que Maria, passa a demonstrar certo interesse pelas funções exercidas pela realização, embora ainda não assuma tal estatuto. De igual modo, eu tento encontrar maneiras de afrouxar o controle da realização. Assim, maioritariamente, este fluxo de conversações conta com o protagonismo de Maria enquanto personagem retratada, e da minha realizadora, que se manteve presente desde o recorte anterior.

#### 1) INT. ESTÚDIO

Maria conta algumas de suas histórias pessoais à equipa.

RENATA

No segundo dia que nos encontramos, você me entregou uma *pen drive* com as histórias da sua vida e disse que queria contar algumas no filme. Nós temos de começar a pensar sobre isso. Pensar como fazer esse filme também ser um filme sobre você (d.22).

MARIA

Vais bater [a claquete] e eu vou dizer o quê? (d.13).

RENATA

Começa com o que você quiser (d.13).

MARIA

Então, mas tens de ir para ali [espaço da realizadora] para me fazeres lembrar. O que queres que eu comece a falar primeiro? Eu tenho que começar por um diálogo (d.12).

RENATA

Essa cena é aquela lá que você vai falar sobre a história da heroína (d.12).

MARIA

Essa parte é rapidinha, nem quero lembrar muito disso. Tô aqui na Damaia, na Cova da Moura [região conhecida pelo tráfico de drogas ilegais]. Ainda por cima estou na zona do perigo dela [heroína]. Credo, não quero mais isso na minha vida. Credo! Tantos anos que eu desperdicei. Desperdicei! Também não desperdicei, também curti (d.12).

RENATA

Aquilo que você falou na sua casa, lembra? (d.12).

MARIA

Lembrar eu lembro... então é assim... Isso está muito mal começado, não está? (d.12).

RENATA

Não, você não está focada. [...] não precisa falar sobre o seu passado com drogas... fala sobre a heroína, as alcunhas... não precisa necessariamente falar de você, só se você quiser (d.12).

MARIA

Mas para falar da heroína, tem de falar em mais coisas, senão parece que a heroína apareceu assim do nada [...]. Então, o meu passado com drogas... pode ser assim? (d.12).

RENATA

Você é quem sabe (d.12).

2) EXT. ESTAÇÃO DE COMBOIO REBOLEIRA – DIA

Maria mostra à equipa os lugares onde costumava fazer trabalho sexual, enquanto conta algumas das histórias com os clientes e esboça direcionamentos para alguns posicionamentos de câmara.

MARIA

Olha! Olha essa porcaria toda. Isso tá tudo degradado. É só preservativos. São tantos, meu! Dão tanta foda aqui. Seringas, tudo. Olha para isto! Olha! Olha! Até lá ao fundo. [...] isso faz me lembrar quando eu andava aqui a sério. Ficava toda cagada para ganhar dinheiro. Foda-se! Essa vida é fodida! [...] aqui é a estação. As pessoas que estavam aqui no cais viam tudo [o trabalho sexual sendo feito]. Ih! A parte do comboio era quando eles [clientes] gritavam mais. Além de ter de levar com o comboio eu tinha que ouvir os gritos deles, é sério! E depois não é isso, Renata. É que quando a gente está a cocainar, o barulho é mal, estás a ver? A gente quer é silêncio. Esses barulhos uma pessoa até se passava, até dava voltas ao intestino. [...] isso não é vida para ninguém. Eles vêm todos sujos e não sei o quê. Depois a gente não tem água para os lavar, acaba gastando as toalitas todas [...]. Eles querem que a gente limpe a pichota dele porque eles têm nojo de limpar aquilo. [...] quando eu comecei a andar assim mesmo degradada foi quando eu fiquei sem casa, porque antes eu era *stripper* e não sei o quê. Quando eu fiquei sem casa e me vi completamente sem chão, já nem vontade de dançar eu tinha. Era mesmo mato que eu queria, para ninguém me ver [...] eu nem vinha para casa, eu chegava a dormir naquelas árvores, às vezes, numas árvores enormes que haviam aqui [...] só me sentia bem ao ar. Fiquei bué traumatizada com a cena de perder a casa, perdi meu neto, meu filho [...]. Olha! Aqui também tem um ângulo fixe, mesmo abandonado, estás a ver? (d.17).

RENATA

Sim, é fixe, é! (d.17).

3) EXT. CASA ABANDONADA – DIA

Maria mostra os lugares onde viva quando perdeu sua casa e todos os seus pertences e continua a direcionar a câmara.

MARIA

Se calhar, aquela mocinha vive cá. Só que ela tem vergonha de dizer, percebes? Porque quando eu vivia aqui... está bem que as pessoas sabiam onde eu vivia, mas eu não dizia a ninguém onde eu vivia, né? (d.17).

RENATA

Mas você acha que aquela moça que está a trabalhar na rua mora aqui [casa abandonada]? (d.17).

MARIA

Você acha?! Renata, tu fazes da vida um paraíso, meu! (d.17).

RENATA

Eu acho bonito isso, Maria! (d.17).

MARIA

Anda, primeiro vais filmar a porcaria. Não. É que também não podes mostrar a parte boa só. Porque a gente não tinha essa parte boa, a gente só tinha essa parte de merda. (d.17).

RENATA

Então vamos filmar ali [Filipe], onde a Maria pediu? (d.17).

#### 4) INT. ESTÚDIO

Entre histórias sobre o trabalho sexual e sobre sua vida pessoal, Maria, às vezes, pede para ser dirigida, em outras, direciona o posicionamento da câmara ou questiona as escolhas narrativas e visuais de Renata.

MARIA

Eu vou fazer isto a Renata. Querem ver para apanhar os planos? Eu vou fazer um penteado, um bocadinho, podemos amarrar. Depois eu vou aqui buscar os brincos, depois vou buscar esta coisinha, meter e no fim disso tudo é que são os sapatos (d.8).

RENATA

Você vai para outro mundo [durante o *striptease*], né? Já percebi. [...] você viaja em que? (d.13).

MARIA

Volto àqueles tempos. Fico lá bem atrás. [...] tenho e não tenho [saudades]. Tinha uma vida muito melhor [...] era muito melhor era, do que limpar o prédio (d.13).

RENATA

Podemos fazer mais um antes de você sair para fumar um cigarro? (d.8).

MARIA

Vai, fala lá o que tenho para dizer. Como é que eu vou começar? (d.13).

RENATA

Conta aquela história de amor que você viveu com outra mulher (d.22).

MARIA

Quando eu fazia *strip* na noite, eu conheci uma outra *stripper*, que gostava muito de mim. Por um motivo de conforto, porque eu já tinha a minha filha para criar, fui me envolvendo com ela. E acabamos por viver juntas, dois anos e tal. Para mim era cômodo [...] e essa relação foi muito gira, porque eu nunca pensei que eu fosse gostar dela também como depois aconteceu [...] aquele amor que eu vivi com ela foi um amor muito bonito mesmo [...]. Tive muitos homens na vida, nem com homem eu consegui ter um amor tão puro. Porque é assim: sendo as duas do mesmo sexo acho que somos mais compreensivas, ela era meiga para mim, eu era meiga para ela, não tem aquela coisa de gritos... Não sei, acho que a relação entre duas mulheres é muito mais saudável do que com um homem e com uma mulher. O homem está sempre naquela postura, de macho... como são duas mulheres, estão as duas no mesmo nível [...] ela fazia parte de mim e eu parte dela. Foi um amor que eu nunca vou esquecer na vida (d.22).

RENATA

Agora acho que a gente tem de cortar, Maria (d.13).

MARIA

Não, agora continua. Agora a gente continua (d.13).

RENATA

O plano mais interessante é com a câmara lá em cima e eles [Samara e Filipe] já saíram de lá e não sei o porquê. A gente vai ter que cortar... (d.13).

MARIA

Não, continuamos (d.13).

RENATA

Realizadora é assim, Maria. Tem de estar atenta a tudo o que está acontecendo. Se você quer contar a história só uma vez, temos de cortar e ver o que está acontecendo (d.13).

MARIA

Está bem (d.13).

RENATA

Tem dois assuntos que você queria dizer nessa cena: o nascimento do seu filho e o nascimento da sua filha [...]. Você vai ter de retomar a guerra para falar do nascimento do seu filho... se você quiser, né, Maria? (d.13).

MARIA

Hoje não estou com muita vontade (d.13).

RENATA

Na cena anterior do *strip* você estava (d.13).

MARIA

Epá, isso era outra onda. Isso já é mais sério, isso é mais complicado. Mexe com os sentimentos, estás a perceber. Depois são coisas também que eu não quero reviver muito. [...] o nascimento do meu filho foi horrroso. Eu para descrever o nascimento do meu filho... não dá, ou então dá, mas eu costumo dizer que a realidade supera a ficção. O nascimento do meu filho nem num filme ficava tão bem feito (d.13).

RENATA

Eu imagino (d.13).

MARIA

Não imaginas, não. Já te disse que a imaginação só vai até onde a gente quer. Aquilo que eu passei não se consegue imaginar (d.13).

RENATA

Depois você pode me perguntar coisas duras também. Quando eu estiver aí [espaço da personagem] e você aqui [espaço da realizadora] (d.13).

MARIA

Epá, eu nem sei como eu hei de começar. [...] é um segredo que nem meu ex-marido sabe. Esse filme vai me dar a cana toda (d.13).

RENATA

Mas você tinha sugerido para gente cortar a cena para mostrar para eles [familiares] (d.13).

MARIA

Se quiserem cortar, depois cortem. A gente vê depois se ficar giro... Porque também isso não é assim muito importante. Já perdi tanta coisa, que também perder mais uma [o segredo] não me interessa. Porque a gente, ao longo da vida, vai aprendendo a perder, a perder, a perder, que chega a um ponto também não se importa de perder mais nada (d.13).

RENATA

E aquela história que você contou no carro, agora? Já aproveita e conta (d.16).

MARIA

Renata, tu nem vais pôr isto no filme, porque é que tu queres essas cenas? Queres é ficar com a minha história. Tu já tens a minha história toda na pen quase. Já não precisas. Vais apagar isso? (d.16).

RENATA

Sim. a sua história? Você pediu para apagar, eu vou apagar. Mas isso não pode entrar no filme? (d.16).

MARIA

Pode, por mim é na boa. [...] estou é a ressacar à nicotina. Grava rápido. Dá o tema. [...] ai, Fi, anda que eu quero é fumar! [...] terrível isso, sério! Quero fumar e não consigo (d.16).

RENATA

Onde você quer o foco, Maria? (d.16).

MARIA

Onde quiseres. Não me importo de aparecer o meu rosto. Se bem que o meu perfil preferido não é este, mas tudo bem. Só que eu não tenho jeito nenhum para cantar (d.12).

RENATA

Você quer cantar com foco ou sem foco, Maria, no seu rosto? (d.12).

MARIA

É como tu quiseres. Eu estou desse lado [espaço da personagem] a mim não importa (d.12).

RENATA

Você quer falar mais alguma coisa, Maria? (d.13).

MARIA

Não. Acho que está suficiente, não? Lembra-me lá alguma coisa que eu não tenha dito? (d.13).

RENATA

Não. Não me lembro de nada. [...] eu gostei, você gostou? (d.13).

MARIA

Eu gostei?! Eu não tenho nada que gostar. A minha história é terrível. A minha história é para além de história (d.13).

RENATA

Não estava a falar da sua história, mas das imagens [...]. Mas está tudo bem? Como é que você se sente ao contar isso novamente? (d.13).

MARIA

Isso tudo bem. Tudo bem. Porque é assim, as coisas vão passando e as pessoas vão ficando mais duras, as cenas vão ficando mais calmas (d.13).

RENATA

Acho que uma das coisas que os realizadores mais fazem é montar estratégias para conseguirem coisas da sua personagem (d.13).

RENATA

Maria, podemos começar, você está pronta para falar? (d.13).

MARIA

Agora que eu devia estar a fazer a entrevista a ti. Agora que era (d.13).

RENATA

Porquê? (d.13).

MARIA

Porque acho giro eu estar aqui descontraída agora e entrevistar-te a ti [...] vá, fala lá o que é que eu tenho para dizer... (d.13).

RENATA

Agora você já está a começar a acreditar que pode ser realizadora, não é? (d.16).

MARIA

Eu já realizei tanta coisa na minha vida (d.8).

5) EXT. RUA EM FRENTE À CASA ABANDONADA – DIA

MARIA

[para outra trabalhadora sexual] eu já vivi nesta casa. Infelizmente já. Mas tinha tudo. Na altura tinha tudo, atenção... Já foi há muitos anos. Agora eu ando a fazer um filme sobre a minha vida então tem de passar por esses sítios por onde eu passei (d.17).

De maneira assemelhada aos fragmentos contidos no primeiro recorte, neste segundo é possível observar Maria a atribuir-me a função de realizadora; fosse pedindo que eu me posicionasse no espaço da realização, enquanto ela contava as histórias de sua vida, ou esperando que eu lhe indicasse como começar cada uma das narrativas. A diferença significativa, porém, está na nossa ocupação do espaço. Nos excertos apresentados neste segundo fluxo de conversações, as nossas posições no estúdio encontravam-se invertidas, ou seja, eu ocupara, maioritariamente, o espaço da realização e/ou do cliente e Maria, o espaço das histórias pessoais e/ou do trabalho sexual.

Tanto nos recortes do primeiro fluxo de conversações como nos do segundo, as funções de quem realiza e de quem atua apresentaram-se com recíproca dependência. Como se estivéssemos numa gangorra, para uma se deslocar da função de realização para a de atuação ou vice-versa, seria necessário que a outra prontamente ocupasse o espaço vazio deixado pela primeira. Sem isso, parecia não ser possível haver movimento e logo a cena planeada estaria fadada a não ser criada. Diante de tal dinâmica, compreende-se melhor a insistência de Maria por posicionar-me no espaço de realização quando ela estava a atuar no espaço da personagem. Em outras palavras, para Maria fazer de *Rua dos anjos* aquilo que ela havia pedido desde o início — um filme que contasse as histórias de sua vida — mostrou-se imprescindível que eu ocupasse a cadeira da realizadora.

Embora no início eu não tivesse nenhum interesse em incluir as histórias pessoais de Maria — para salvaguardar a permuta entre as técnicas de nossos ambos ofícios como elemento fundante do filme —, ao perceber a importância de tais relatos para Maria, passei a não medir esforços para que ela se revelasse cada vez mais e mais para as câmaras. Ou seja, passei a fazer aquilo que se espera de qualquer pessoa que ocupa a função da realização: reforcei as estratégias para obter o maior número de narrativas e ações interessantes que a personagem retratada pudesse oferecer ao filme. Por mais que eu objetivasse distanciar-me dos imperativos da realização, anunciava-se extremamente custoso encontrar mecanismos diferenciados dos endereçamentos habitualmente observados nas práticas cinematográficas.

Para além desse aspeto, existe um outro, presente neste fluxo de conversações, que interessa particularmente à esta investigação, baseado nos impulsos de desobediência de Maria diante da minha realização: mesmo ocupando o espaço da personagem, ela, por vezes, negou-se a seguir minhas indicações; ou, então, tomou a decisão de acabar a sua atuação antes mesmo da minha indicação para as câmaras cortarem; ou, ainda, assumir que um determinado *take* não estava satisfatório.

É raro a história do cinema testemunhar casos em que a pessoa atuante se rebelde face à um comando da realização, uma vez que nem sempre tais episódios chegam a fazer parte do filme, excluídos durante o processo de montagem e retidos apenas na memória das pessoas que testemunharam tal rebeldia durante as filmagens. A esse respeito, não poderia deixar de citar um segundo filme de Manuel Abramovich: *Solar*. Flavio, a protagonista de *Solar*, revela, de maneira frontal, uma oposição à forma escolhida pelo realizador para conduzir o processo de filmagens. Diz Flavio a Abramovich (2016, a partir 45'55"):

Eu dirijo diferente de ti. Tenho dirigido algumas coisas no filme, mas quando estou a dirigir uma cena [...] tu interferes como diretor e isso deixa a equipa confusa. Eles [da equipa] não sabem a quem ouvir [...] ou seja, eles não sabem se isso é um jogo [...]. Tu é quem lhes pagas! Então eles têm de agir como se estivessem a ouvir o Flavio [Capobianco], mas, no fundo, o mais importante, é o que o Manu [Abramovich] quer. O que tu poderias fazer é simplesmente [...] aceitar ser dirigido também. Não há mal nenhum nisso [...]. Se estou a dirigir uma cena, tu podes contribuir. Mas tens de aceitar que [a cena] vai sair de uma maneira diferente daquela que esperavas. Porque não estás a dirigir [naquele momento]. Podes contribuir, como eu faço às vezes... [...] tenho sido o teu assistente desde o início. Mas uma coisa é ser assistente e outra coisa é ser o diretor. Está tudo bem se tu fores o assistente, às vezes. Especialmente se não estás em campo. Mas tens de ser o assistente e o assistente não diz: "Não, isto está mal, assim não se faz". Se estou a dirigir, sou o diretor. [...]. Se quero cortar, talvez, pergunte à equipa: "cortamos ou seguimos?" Tu podes contribuir também, podes dizer: "Isso não vai ficar claro", E decidirei se te ouço ou não. Como uma espécie de consultor, está bem. Mas a decisão final é minha. Percebes a ideia?

Tal argumento de Flavio é significativo para esta investigação em inúmeros aspetos e evoco alguns deles em outros momentos desta deriva e também na *Deriva 4*. Por ora, vale ressaltar a reivindicação de Flavio para que Abramovich exerça uma dupla função: a de assistente de realização e a de realizador. Claramente, a desobediência de Flavio não passa por usurpar a realização de Abramovich. Mas, uma vez que este aceitou que aquele realizasse algumas cenas, parecia indubitável que, em certos momentos, Abramovich passasse a ser o assistente de Flavio.

Assim, o conflito apresentado no excerto acima parte exatamente do ímpeto de Flavio de apoderar-se de algo acordado entre personagem retratada e realizador, mas não praticado por este último. Em outras palavras, Flavio exige que Abramovich ocupe o lado de lá da tal gangorra que Maria e eu experimentámos nos momentos apresentados no primeiro e segundo fluxos de conversações.

Do mesmo modo, a desobediência de Maria advinha de uma reivindicação para que eu cumprisse um acordo que havia me esquecido de praticar: o de ocupar um lugar de risco ao lado dela. Diante de tal contestação, busquei exemplos que trouxessem à baila realizadoras ou realizadores que estabeleceram acordos semelhantes, ou seja, que tiveram como objetivo ocupar o arriscado lugar de exposição ao lado das personagens, deixando-se conduzir e modificar pelas reivindicações delas.

Se, como atentado anteriormente, fazer parte do enquadramento não garante por si só que a realizadora ou o realizador se torne personagem de seu filme, de maneira oposta, pode acontecer também da pessoa que realiza apresentar-se como atuante mesmo permanecendo fora de campo, fazendo-se perceber, por exemplo, por meio da *voz-off*. Ou ainda, por meio do direcionamento do olhar da pessoa atuante em direção à realização fora de campo, como comumente pode ser observado nos filmes com entrevistas e como ocorre inúmeras vezes em *Rua dos anjos*. Mas em tais casos, o lugar de controle da realização não seria, necessariamente, ameaçado.

Diante disso, uma maneira de se avaliar se uma realizadora ou um realizador conseguiu levar a efeito a empreitada de transfigurar-se em pessoa atuante pautar-se-ia na observação do posicionamento das demais personagens do filme em relação a tal intento. Em outras palavras, as demais personagens são uma espécie de guia, dado que se encontram no lugar onde a pessoa que realiza pretende chegar.

A esse respeito, chamo à discussão um filme de Tomer Heymann, *I shot my love* (2010). Nele, o realizador descortina a relação amorosa com o dançarino Andreas Merk, que

decide deixar a Alemanha para estar ao lado de Heymann, em Israel. O filme segue a relação entre Andreas, Heymann e sua mãe Nora. Portanto, em tal obra, observa-se os percalços de um realizador que ambiciona ser uma personagem retratada do seu próprio filme.

Ao longo de *I shot my love*, Heymann aparece no enquadramento apenas duas vezes. Numa delas, logo no início, quando ele é registado pela câmara de outra pessoa enquanto apresenta o seu filme, *Paper Dolls* (2006), no *Festival Internacional de Cinema de Berlim* (Heymann, 2010, a partir de 2'36"). Num segundo momento, um dos últimos planos do filme, quando filma as três protagonistas através de um espelho do quarto do hospital onde a mãe está internada (Idem, a partir de 65').

A resistência do realizador em se expor num filme, que tinha como proposta registar a sua relação com duas pessoas, com as quais possui acentuada intimidade — como é o caso de uma mãe e de um parceiro afetivo —, parece entrar em conflito com a premissa que ele próprio formulou. Entretanto, ao incorporar na montagem o incómodo das outras duas personagens em relação ao seu posicionamento salvaguardado, Heymann evidencia o tipo de resistência a qual esteve submetido.

Logo no prólogo do filme, ainda com o ecrã negro, a mãe questiona o realizador sobre ele intencional filmá-la nua. Heymann argumenta que teve uma ideia para um plano do filme e que ele mostrará apenas parte do corpo nu da mãe. A primeira imagem do filme mostra, então, a mãe a encostar a porta da casa de banho para impedir que o filho a filme (Idem, a partir de 29"). Assim, ela delimita o espaço que o realizador pode ocupar: ele só pode filmá-la através do espelho que se encontra dentro da casa de banho (figura 9).

Quinze minutos mais tarde, um novo incómodo é revelado: a mãe constrange-se com o facto de a câmara do filho permanecer ligada o tempo inteiro. Os dois jantam e o realizador explica que é necessário ter a câmara ligada pois precisa de fazer algumas perguntas à mãe. Depois de responder a primeira pergunta de forma provocadora, Nora, em grande plano, diz ao filho que gostaria de ter filmado a reação que ele acabara de ter (Idem, a partir de 14'31").



Figura 9 — Imagem do filme *I shot my love*, de Tomer Heymann, 2010.

Mesmo que Nora nunca tivesse tido a câmara na mão, ao explicitar a vontade de registar uma expressão de surpresa do filho em relação à conversa que estavam a ter, traz o realizador para o espaço da ação, sem, contudo, ele chegar a ultrapassar a parede invisível que o separa de sua mãe. Nora começa, então, a fazer perguntas a Heymann. De alguma maneira, a sequência de perguntas poderia ser lida como uma tentativa de fazer valer a premissa do filho, convidando-o a cumprir o papel de uma personagem retratada, de forma equivalente às demais, ou seja, com o mesmo nível de exposição que ele espera da sua mãe e do seu namorado.

Nora evidencia, assim, que mesmo Heymann sendo personagem, ele ocupa uma posição privilegiada quando comparada à das outras duas protagonistas. Em concordância com Nora, o namorado também ressalta tal privilégio do realizador. Muitas vezes, ao longo do filme, Andreas faz perguntas à Heymann, numa tentativa de o trazer para o espaço da ação. Ainda na primeira parte do filme, confessa o seu desconforto por estar a ser filmado e faz um comentário bastante relevante para a investigação aqui em causa (Idem, a partir de 23’):

ANDREAS: Isso está ligado? Sabes que eu ainda não estou completamente confortável sendo filmado. Ainda sinto dentro de mim um sobressalto quando a câmara está ligada.

HEYMANN: Está muito perto agora?

ANDREAS: Não. Só que sempre me pergunto quão natural eu sou quando a câmara está ligada.

HEYMANN: Essa é uma questão.

ANDREAS: Por que não falas comigo sobre algo desse género também quando estás sem a câmara?

HEYMANN: Ah! Eu não falo contigo sem a câmara!?

ANDREAS: Algumas vezes, sim. Mas talvez essa seja uma característica por seres realizador... as coisas realmente importantes, guardas para a câmara... tu sabes que atrás da câmara é uma espécie de território protegido.

Tal qual Maria ao ocupar o espaço da personagem, pôde descortinar as minhas inseguranças e limitações. Andreas e Nora também sabiam sobre os temores que assombravam Heymann e que o impediam de adentrar no enquadramento da sua própria câmara. Maria, Flavio, Andreas e Nora pertencem a uma esfera de personagens retratadas diferenciada daquela que mormente estamos acostumados a ver no cinema. Personagens como elas têm a rara capacidade de observar ao mesmo tempo que são observadas. Isso porque elas não perdem a realização de vista mesmo depois do seu habitual comando de *ação!*

Existem, assim, personagens que são capazes de identificar frestas que permitiriam observar as fragilidades da pessoa que realiza e, com essa feita, descortinariam as tentativas de controle da realização. No caso de Flavio, de *Solar*, tal fresta esteve presente desde o início: para aceitar fazer o filme, ele reivindicou que a câmara pudesse se movimentar 360 graus em seu próprio eixo. No caso de Maria, em *Rua dos anjos*, e de Andreas e Nora, em *I shot my love*, eles foram descortinando as relações de poder envolvidas no fazer fílmico enquanto ocorriam as filmagens.

Numa primeira análise, poder-se-ia pensar que a identificação das vulnerabilidades da pessoa que realiza por parte daquela que atua ocorreria devido à intimidade existente entre elas, como acontece em *I shot my love*. O que Andreas solicita ao namorado no excerto supracitado, por exemplo, é que o realizador o veja como uma pessoa e não um objeto de

análise de um filme. Mais tarde, ele reiterará tal reivindicação ao dizer: «eu não sou apenas uma história. Eu sou o seu parceiro e essa história está viva em mim. Vês-me como eu sou?» (Idem, a partir de 54'28").

De maneira diferenciada, entre Maria e eu, tal tipo de intimidade nunca chegou a existir. Do dia em que nos conhecemos ao dia em que ela faleceu, a nossa relação durou um ano exato. Portanto, se é certo que nossa cumplicidade foi aumentando conforme os dias de filmagens se iam sucedendo uns aos outros e a nossa relação pessoal ter sido acompanhada pelo afeto mútuo, nunca chegámos a discutir aspetos de uma relação pessoal assinalada pelo desgaste do tempo. Aquilo que vivemos foi um início de relação, e por isso, naquela altura nem tudo era dito ou reivindicado. Parece, então, que a intimidade não seria a peça decisiva para a personagem efetivar o duplo olhar de observar ao mesmo tempo que observa.

Decidi investigar, então, outros aspetos que levariam certo tipo de personagens a rebelarem-se frente ao trabalho da realização. Assim sendo, busquei em *Bostofrio, où le ciel rejoint la terre* (2018), de Paulo Carneiro, um auxílio para tal empreitada. O filme parte de um desejo do realizador de saber mais sobre o avô, nascido e falecido em *Bostofrio*, na pequena aldeia de Trás-os-Montes, de onde o pai de Carneiro migrou cedo para Lisboa. O realizador nascido e crescido na capital do país, embora se encontre dentro do enquadramento em quase todos os planos, é reiteradamente considerado como um forasteiro pelas pessoas da aldeia. Nenhuma das personagens entrevistadas parece ter qualquer aproximação pessoal com o realizador. E isso é evidenciado logo no início do filme.

Casemira, a primeira personagem a interagir com o realizador, deixa claro não existir qualquer elo afetivo que uniria Carneiro às pessoas de Bostofrio: «[o filme] não presta para nada para nós aqui [...] os teus tios e tias nunca vieram aqui perguntar e agora vens só porque quer fazer o filme» (Carneiro, 2018, a partir de 5'38"). A personagem aparenta não querer falar sobre o assunto que parece interessar ao realizador. Mais, não demonstra paciência

alguma para a conversa que este tenta estabelecer com ela, como observado no excerto a seguir (Idem, a partir de 3'13"):

CASEMIRA: Deixa-me ver a água que me dá mais vontade do que essa porcaria. Isso [falar sobre o avô do realizador] para mim não importa nada.

CARNEIRO: Mas importa para mim.

CASEMIRA: Mas se importa pra ti, para mim não.

CARNEIRO: Então... e você não se importa com o que me importa a mim?

CASEMIRA: Eu é que me importo com o que tu fazes ou o que andas a fazer?

Isso é o que não me importa. Tu também te importas com o que eu ando a fazer?

CARNEIRO: Eu importo-me.

CASEMIRA: Importas-te para ganhar dinheiro.

CARNEIRO: Ah é? Que dinheiro?

CASEMIRA: Sei lá, andas a filmar, depois ganhas dinheiro.

CARNEIRO: Está certo.

CASEMIRA: Se fizeres o filme bem feito. Se não fizeres, não ganha nada.

Assim, Casemira junta-se a Andreas, Nora, Flavio e Maria para desafiar a realização desde o lugar que ocupa como personagem. O comentário dela ao realizador lembra o de Sara Oliveira, citado na *Deriva 1* desta investigação. Embora Sara Oliveira nunca se tenha tornado a personagem de um filme realizado por mim, ela relacionou meu interesse nela a um suposto desejo meu de ser famosa e, conseqüentemente, ganhar dinheiro. Mas em *Bostofrio, où le ciel rejoint la terre*, Casemira não é uma pretendente a personagem, não está a ter uma conversa pré-filmagem com o realizador.

O que Casemira tinha a contar a Carneiro era exatamente que ela se negava a expor qualquer história que fosse do interesse dele. Personagens como ela, desde dentro do enquadramento, recordam que a pessoa que realiza está sujeita a receber uma quantia monetária em troca do seu trabalho e sugerem o desconforto de ser bem de troca para que a pessoa que realiza consiga cumprir os seus objetivos e ser remunerada por isso.

Seja pelo viés da intimidade, seja pelo confronto entre os interesses da realização face às pessoas atuantes, as personagens mencionadas neste fluxo de conversações apresentam em comum um desconforto relacionado com os comandos proferidos pela pessoa que realiza.

Tal inquietação da personagem, quando estão com a câmara direcionada para si, possui interesse especial para esta investigação. Isso porque tais personagens, mesmo quando não possuem maneiras de cortar a ação da câmara controlada pela pessoa que realiza — condição tão bem reivindicada por Flavio, em *Solar* —, certamente demonstram autonomia para resistirem ao protagonismo exercido pela realizadora ou pelo realizador.

Relativamente ao comportamento de Maria, distante do de Casemira, a sua desobediência não tinha origem em se opor a contar o que quer que fosse. Todavia, terminada uma ou outra cena, algumas vezes, ela dizia não ter certeza se incluiria a história que acabara de contar no filme. Maria sabia que faria a montagem comigo e, portanto, confiava que teria poder de decisão sobre a exibição pública do material contido em *Rua dos anjos*. Mas aquilo que fugia ao seu alcance — o arquivo com as suas histórias e o material filmado e não utilizado, mas que estaria arquivado por mim por tempo indeterminado — afligia-a sobremaneira. O incômodo de Maria, próprio de uma personagem retratada que, interpelada pelos impulsos arrebatadores vinculados a ideia de poder eternizar suas histórias no grande ecrã, oferece material irrestrito à realização.

Penso ter sido esse incômodo propulsor da desobediência da Maria frente ao meu papel de realizadora. Assim, a personagem retratada de Maria encontrou maneiras de se rebelar contra a hegemonia exercida pela minha realização. Do mesmo modo que ficou evidente que a trabalhadora sexual aprendiz, representada por mim, jamais poderia concorrer com as mesmas ferramentas pertencentes à experiente trabalhadora sexual representada por Maria, seria também uma disputa injusta para a realizadora de Maria tentar combater a minha experiência em realizar filmes através dos mecanismos próprios da realização.

Diante de tal encruzilhada, desde o lugar de personagem retratada, Maria propôs que me tornasse uma personagem através de uma série de entrevistas elaboradas por ela. Tal e qual Maria mencionou no último excerto deste fluxo de conversações, ela tinha a consciência que enquanto eu mantivesse o estatuto de realizadora, eu estaria num lugar imperturbado ou

protegido, como pensava Andreas sobre o outro realizador. Enquanto as minhas tentativas para que Maria assumisse a função de realizadora pareciam repetidamente falhar uma após a outra, Maria encontrou uma maneira para assumir essa função de forma emancipada.

A brecha por ela encontrada foi a de observar e realizar o filme desde o ângulo de visão da personagem retratada, e não desde o da câmara, como, usualmente, as pessoas que realizam o fazem. Além disso, para realizar o filme desde a sua função de personagem, ela reivindicava que eu também ocupasse o papel mais vulnerável de todos: o da personagem retratada. Curioso notar, que uma situação análoga a essa, — a de tomada de consciência de uma incumbência da realização por meio do trabalho de atuação —, ocorreu durante as filmagens de *EVO*. Lá, deliberadamente, eu desempenhei o papel de realizadora principal, enquanto Rubiane protagonizou a atuação. *EVO*, por ter sido financiado, possuía uma equipa ampliada e um guião escrito para ser executado a partir de um *storyboard* e de um local cuidadosamente escolhido para tal fim.

Havia afinidade estética entre mim e a diretora de fotografia, Angela Alegria, e parecia-me que tudo estava a correr como o planeado, embora a movimentação da câmara de Angela não me satisfizesse por completo. Sem encontrar maneiras de lhe demonstrar a ela o que deveria ser feito a fim de que as minhas ideias fossem materializadas com maior efetividade, foi somente no dia em que rodámos a única cena em que atuo no filme que tal situação se modificou consideravelmente.

Composta por um plano sequência com um minuto e vinte segundos de duração, a proposta era a câmara movimentar-se o tempo todo, fazendo uma espécie de dança com a personagem que eu representava. Foi apenas no momento em que fizemos o primeiro *take* do referido plano que tomei consciência de que tipo de indicações eu deveria dar a Angela.

Naquele instante, passei a saber exatamente que tipo de movimentação a câmara dela deveria assumir ao longo de, praticamente, todos os planos. Ou seja, ao executar o meu trabalho como atriz, fui capaz de orientar o meu trabalho como realizadora. Dito com outras

palavras, a atriz que havia em mim conhecia muito bem o diálogo que precisava de estabelecer com a câmara para que existisse uma dinâmica que satisfizesse a realizadora que, até então, tentava, em vão, direcionar a movimentação da câmara. Do mesmo modo, foi só desempenhando o papel de personagem retratada que Maria encontrou uma maneira de se transfigurar-se em realizadora.

A esse respeito, tenho ainda uma consideração a fazer: a experiência que afetou Maria, transformando-a em outra de si mesma, chegou até mim. Se é certo que algo experienciado por alguém afeta também as pessoas com as quais esse alguém se relaciona (Bondía, 2006, p. 93), tanto eu quanto Maria fomos afetadas pela experiência dela. Diante dessa dupla afetação, nada mais incontestável que eu me transformar em pessoa retratada pelo olhar privilegiado de Maria, que, naquele momento, passava a cumprir o papel de realizadora.

### 3.3.3. Um filme sobre Renata

O terceiro fluxo de conversações deixou de seguir a minha premissa — *Um filme com Maria* —, ou a dela — *Um filme sobre Maria*. Nenhum dos dois enunciados parecia ser capaz de ultrapassar os obstáculos advindos das demandas próprias de um processo que se entendeu como um recetor de experiências. As situações selecionadas aqui surgiram a partir das reivindicações de Maria, do seu anseio por um relato meu, por uma história singular que pudesse vir a ter alguma relevância para o filme. O maior constrangimento surgido de tal reivindicação pautou-se no facto de eu não ter ambicionado, em momento algum, um espaço para verbalizar as minhas histórias pessoais.

Diante disso, se nos outros fluxos de conversações estava a tentar abrandar o controle da realização, neste utilizei todos os subterfúgios para limitar minha exposição e proteger-me, enquanto pessoa retratada, de qualquer situação desconfortável perante à realização de Maria.

1) INT. ESTÚDIO

Renata é entrevistada uma e outra vez por Maria e mostra resistência em expor suas histórias pessoais diante da câmara.

MARIA

Até que enfim vou ficar do meu lado favorito [espaço da realizadora].Vai-te lá por no sítio certo! (d.16).

RENATA

Eu devia ter feito um alongamento, Maria. Tenho dores em todo o corpo. [...] quando a gente for fazer para a câmara olhar para a lente da câmara ou não olhar? (d.13).

MARIA

Faz um olhar sensual, faz de conta que a câmara é o cliente. Qual é o teu problema? Então tu és uma realizadora e tens medo de uma câmara? A câmara é o teu cliente. O espelho não é o nosso cliente? Agora é a câmara (d.13).

RENATA

Maria, você tem certeza que quer que eu use a blusa vermelha? (d.10).

MARIA

Claro (d.10).

RENATA

Samara, a Maria está falando que prefere a vermelha. O que você acha? Mas vocês viram como eu fico com a preta? A preta não é melhor? (d.10).

MARIA

A vermelha é melhor, Renata! (d.10).

RENATA

Eu vou estar ali [espaço da personagem], não é? [...] e aí eu uso a roupa de realizadora? De Dadinha não tem nada a ver agora (d.16).

MARIA

Não, agora és tu, és a Renata mesmo. Eu não vou fazer perguntas à Dadinha. Então, o que a gente combinou? Tu sabes a vida da Dadinha para eu perguntar cenas dela? (d.16).

RENATA

Posso inventar (d.16).

MARIA

Tô fudida com ela. Não, não. Tu agora és Renata. Porque é assim, tu és muito esperta. Tu tens a *pen* da minha vida toda e eu não sei nem o nome dos seus pais (d.16).

RENATA

Então, boa sorte para nós (d.16). Quem podia imaginar que essa seria a cena mais difícil do filme? (d.18).

MARIA

Qual? (d.18).

RENATA

Essa (d.18).

MARIA

Não, não vai ser. É muito rápido (d.18).

RENATA

Já está sendo (d.18).

MARIA

Não olhes para ela [Samara] que ela não vai te socorrer. [...] essa câmara está sempre para mim? [...] mas não está a gravar! (d.16).

RENATA

Maria, você tem de fingir que é uma realizadora mais afetuosa para gente acreditar que uma realizadora pode ser menos ditadora [...] você está criando uma personagem realizadora muito mazinha (d.16).

MARIA

Mas agora não és tu que mandas. Agora quem manda sou eu (d.16).

RENATA

Maria, só tenho uma indicação a fazer. Mesmo. Quando eu estiver respondendo, não fala junto comigo. Tem de esperar até o final (d.16).

MARIA

Mas se tu estiveres a rodear a pergunta e não me quiser responder vou te buscar lá à pergunta [...] é que vocês dão roda, roda, roda e depois não falam nada. [...] podemos começar? [...] Fi, a gente já tinha assistido aquela luz, vais lá por a luz outra vez? [...] E aquele fio preto, vais apanhar aquilo? [...] então, não estava tudo bom, Fi? (d.16).

RENATA

Mas você não quer recapitular, Maria? (d.18).

MARIA

Não (d.18).

RENATA

Quer dizer, todas as suas cenas, a gente recapitulou antes... (d.18).

MARIA

Vou recapitular o quê? Não vou mais fazer as perguntas que fiz (d.18).

RENATA

Eu não te ajudei em todas as vezes que você entrou em cena? (d.18).

MARIA

Mas tu és perita nisso. Eu não, eu sou leiga (d.18).

RENATA

Não, agora você está usando essa desculpa que você é leiga para ser carrasca comigo. Sendo que todo o início de cena a gente falava [sobre os pontos da conversa da cena] (d.18).

MARIA

Não, mas isso é uma entrevista e não vou dizer do que é que vou falar, se não tu vais começar já a criar defesas para não responder. [...] este diálogo, qual é o tempo do diálogo? (d.16).

FILIPPE

Pelo que eu conheço vocês, é eterno (d.16).

MARIA

Então, Renata, tu te sentes controladora... (d.16).

RENATA

Ah! Sim! Não é à toa que decidi ser realizadora. [...] A minha autoridade é disfarçada. Sou sedutora, sou charmosa e chego onde eu quero... tinham cenas que já tinha certeza do que ia ser e você chegava com uma *super* ideia e eu morrendo por dentro porque não tinha nada a ver com o que queria [...] é muito surpreendente distribuir privilégios. No início do processo estava aterrorizada por dividir esse poder com alguém que eu sequer conhecia, entendeu? Ou alguém que nem era do mundo das artes. [...] Acho que esse exercício é muito difícil para mim, ainda mais porque eu sempre quis controlar tudo. [...] é sedutor poder mandar, criar mundos e os outros materializam o que eu penso.[...] eu acho que eu estou exercendo o meu poder o tempo todo (d.16).

MARIA

Isso eu tenho a certeza que sim. [...] mas se tu controlas tudo, como é que tu consegues ser tão submissa no sexo (d.16).

RENATA

Alguns jogos da submissão me interessam muito, outros nem tanto. [...] nunca tive prazer em dominar [...] E agora um dos potenciais clientes, ontem, me escreveu uma mensagem, a dizer que toparia fazer a cena, que toparia mostrar o rosto dele e só isso [...] na minha fantasia é muito mais difícil eu fazer uma cena em que eu seja dominadora. Eu nem sei por onde começar (d.16).

MARIA

Já te sentias capaz, entre aspas, de ires para a rua, prostituir-te? (d.16).

RENATA

Só saberia dizer se fosse uma questão de necessidade, se fosse uma questão de sobrevivência. Nunca foi. Agora não é uma questão de sobrevivência, é uma questão de fazer um filme. Vou me prostituir para fazer esse filme, não vou me prostituir para pagar uma conta ou para ter o que comer. Se precisar para isso, eu vou ter coragem, provavelmente, sim (d.16).

MARIA

Ah! Vai ter de ter (d.16).

RENATA

Eu nunca pinte o meu cabelo em 37 anos [de vida]... quando eu descolori o cabelo e andava na rua, percebia que as pessoas me olhavam insistentemente. Era impossível passar despercebida...(d.16).

MARIA

Essa coisa da prostituta que ainda agora falaste. Era uma coisa que não estavas habituada a levar com ela. [...] sentiste logo quando saíste na rua. Portanto, te fez ver algumas partes da negatividade da pessoa quando encara esse papel (d.16).

RENATA

É, mas muito mais suave [...] eu estou protegida pelo filme. Muitas vezes quando estou falando com o cliente eu fico a imaginar... Primeiro: se vou ter coragem de fazer ou não. E segundo: mesmo que eu faça, está longe de ser qualquer coisa próxima do que é a realidade das trabalhadoras (d.16).

MARIA

Uma prostituta é uma atriz... uma prostituta é uma atriz. Aliás, acho que a prostituta é a melhor atriz que existe no mundo. Portanto, eu acho muito bem que as atrizes fiquem ligadas com as prostitutas (d.16).

RENATA

Também acho (d.16).

MARIA

Fugiste muito. Fugiste com o cu à seringa (d.16).

RENATA

Eu fujo sempre. Eu já tenho técnicas para fugir (d.16).

MARIA

Mas não podes fugir. E tu a entrevista toda andaste a fugir, andaste a divagar, eu deixei-te. Como as outras cenas fizeste quatro, cinco vezes a mesma cena, esta entrevista vai ser repetida. Não é hoje que eu estou cansada, mas vou repetir, que essa entrevista não está boa (d.16).

RENATA

Tenho uma coisa para falar sobre isso (d.16).

MARIA

A entrevista acabou (d.16).

RENATA

É muito difícil, fazer um documentário, se expor, é extremamente difícil. Eu realizadora ou atriz é uma coisa. Eu Renata, aqui, é completamente diferente. É muito difícil. [...]eu fico pensando se a luz está boa, o que deveria falar, agora uma frase de efeito. É claro que estou o tempo todo sendo realizadora e atriz, viro o meu ângulo melhor [para a câmara](d.16).

MARIA

Tu és frontal, tu és direta, mas tu és tão tímida, às vezes, que te enrolas a ti mesma. Deixa fluir, aquilo que vier à tua cabeça, diz. E assim que vais te desprendendo [...] (d.16).

RENATA

Ninguém acha que eu sou [tímida] (d.16).

MARIA

Ninguém acha, não: eu acho (d.16).

RENATA

Você sim porque me conhece (d.16).

MARIA

Não, não. Eu não te conheço, filha. Tanto que não te conheço que nem sei o teu nome todo, portanto eu não te conheço (d.16).

RENATA

[riso nervoso]

MARIA

Gostaste da entrevista? (d.16).

RENATA

Gostei, ainda mais porque acabou (d.16).

MARIA

Estavas era morta que acabasse. Assim é que é. Dessa parte eu gostei. Corta! (d.16).

RENATA

Que bom! (d.16)

MARIA

E confias em mim? E ao longo desse tempo todo tu já sabes quase a minha história toda de vida, né? [...] eu agora gostava de saber um dos segredos teus. [...] assim como eu confiei a minha vida passada toda contigo [...] gostava que agora fosses um bocadinho sincera para mim (d.18).

RENATA

[longa pausa]. Nunca tive uma relação com a maternidade, mas eu tenho um mioma no útero, desde os vinte e quatro anos. E esse mioma de alguma maneira me faz lembrar sobre a minha não maternidade [...] Um dos médicos me disse: "É assim mesmo. Mulher que não tem filhos, tem miomas". O outro disse, "Não tem o que fazer, ele vai crescer, crescer até que um dia vai destruir o seu útero, daí vai ter que tirar". Lembro que eu fiquei muito arrasada. Para a medicina tratar dessa maneira, culpabilizando a mulher: a mulher que não resolveu ser mãe então vai ser castigada, vai ter o útero destruído e arrancado. [...] Não ter a possibilidade de escolha para mim é aterrorizante [...] (d.18).

MARIA

Tu essa situação da maternidade, tu foges sempre. Agora percebi o porquê [...] essa é a parte mais frágil da tua pessoa (d.18).

RENATA

Eu sou durona com quase tudo, mas não sei se seria durona sendo mãe. É um pouco como essa coisa do trabalho sexual, que para mim está cada vez mais forte. Essa coragem que é muito maior do que eu poderia imaginar.

MARIA

Não te vou fazer mais perguntas, porque esse teu segredo também é muito forte. Até eu fiquei emocionada com ele [...] E também és muito corajosa, Renata [...] E obrigada pela tua confiança. Obrigada mesmo. Eu, por mim, a entrevista já acabou [...] achas que é preciso mais alguma coisa, Renata? (d.18). Sabe como devia chamar esse filme? A metamorfose. Ou a transformação. Já vistes as transformações que mudaste ao longo do filme? (d.13).

A maioria dos relatos escolhidos para fazer parte do recorte supracitado foram conversações ocorridas durante os dias das entrevistas às quais fui submetida. Outros excertos foram retirados dos dias onde eu tentava assimilar as técnicas do trabalho sexual. O conjunto dos fragmentos apresentados aqui explicita os momentos nos quais me senti mais vulnerável em frente ao aparato fílmico. Diante da realização de Maria, e para salvaguardar a personagem retratada na qual me havia transfigurado, utilizei-me das mesmas estratégias empregadas quando a minha trabalhadora sexual se tentava proteger dos desafios propostos pela dela. Ou seja, uma vez sabendo não ser proveitoso reforçar a minha função de realizadora diante de tal vulnerabilidade, acabei por valer-me de artifícios de minha função pretérita como atriz para poder proteger-me diante dos comandos de Maria.

A esse respeito, evoco um segundo filme realizado por Heymann, *Aliza* (2014), no qual ele propõe documentar um encontro diferente do testemunhado em *I shot my love*. Se, neste, registou os encontros cotidianos e íntimos, naquele ele fez um documentário com um material filmado dezoito anos antes, sobre Aliza Rosen, uma prestigiada atriz em Israel, com a qual tivera pouca intimidade. Logo no primeiro plano do filme, ouve-se uma declaração de Aliza a explicitar determinações que pretendem guiar o realizador (Heymann, 2014, a partir de 35”):

ALIZA: Não é que eu esteja preocupada em não estar bonita [no filme]. Eu nem sequer estou preocupada se sou feia. Mas vou me mostrar tão feia quanto eu aceitar estar.

HEYMANN: E não ser outra pessoa que decida, não é?

ALIZA: Sim.

HEYMANN: Talvez por isso seja tão difícil, porque no filme posso fazer o que quiser com você.

O filme busca o equilíbrio entre o que Heymann quer mostrar e o que Aliza permite que seja revelado. Para tanto, ela não apenas se nega a falar sobre determinados assuntos, como também parece dominar uma série de estratégias que a auxiliam a tirar vantagens da câmara de

Heymann. Como exemplos, aponto a passagem onde a atriz, no epílogo do filme, pede ao realizador para abraçá-la novamente, mas da segunda vez, do lado oposto ao da primeira, para que o rosto dela esteja voltado para a câmara e não o dele, «porque eles estão a filmar a mim, não a você» (Idem, a partir de 56'36"); ou ainda, ao dizer ao realizador que não quer que o seu perfil seja filmado, já que assim a câmara pode capturar as dobras do seu queixo deflagrando a sua idade avançada.

Aliza sabe o que quer da câmara porque não é a primeira vez que trabalha à frente dela. Aliza sabe, de igual modo — em decorrência de uma longa carreira como atriz de teatro, televisão e cinema —, que existem dois atributos humanos, combatidos frequentemente pelas atrizes e atores: a timidez e a vaidade. Eles são refutados a fim de que atrizes e atores possam expor-se o máximo possível e, assim, desempenhar com maior desenvoltura e integridade os papéis que lhe são atribuídos. Diante das câmaras ou em cima do palco espera-se que a pessoa que atua se dispa de todas as inseguranças e presunções, deixando-as bem guardados nos camarins.

Assim, o incómodo de Aliza não se baseia em se encontrar inibida à frente da câmara, mas sim em se expor tanto quanto a sua vaidade permitir. Se ela, acostumada a desvencilhar-se de qualquer atributo que pudesse limitar o desempenho das suas personagens ficcionais, a fim de materializar da melhor maneira possível as ideias de outrem, no filme de Heymann se vê obrigada a rejeitar o pedido de um realizador.

Evidencia-se, portanto, uma diferenciação significativa quando se trata do desempenho do papel de personagem retratada. Estar em frente às câmaras revelando aspetos pessoais e íntimos, passa por aceitar que os atributos humanos escondidos nos bastidores emergem dos seus lugares ocultos para se instaurarem no primeiro plano de um enquadramento. Incomodada com tal constatação, Aliza admite tal temor diante da câmara de Heymann (Idem, a partir de 6'02"):

Estou preocupada por, talvez, por acidente, revelar mais do que devia. Existe algo de patético quando uma pessoa concorda em ser filmada enquanto cozinha. [...] porque sou eu... se algo ruim, ou constrangedor ou patético for publicado... é isso, está gravado. Não posso apagá-lo, não posso. Está fora do meu controle. Não há nada que eu possa fazer. Não poderei voltar atrás.

É certo que a inquietude de ter representado sem tanto esmero para uma câmara é algo que aflige a maioria das atrizes e atores de cinema, independentemente de serem as personagens retratadas ou personagens que são construídas com um distanciamento significativo de suas vidas pessoais. É árduo saber que os erros poderão ser vistos e revistos incontáveis vezes, por um número cada vez maior de pessoas, em cada nova exibição do filme.

Algo semelhante, tendencialmente, não acontece com a representação teatral, pois é sempre possível aprimorar, na apresentação seguinte, um deslize ou uma atuação que tenha ficado aquém das expectativas. À medida que cada apresentação é única e, aparentemente, quem assisti ao espetáculo tem o conhecimento das limitações do aventurar-se quando se atua na presença de uma plateia atenta a todos os pormenores. Dito isso, observa-se que representar no teatro, depende mais de uma disponibilidade da pessoa atuante para continuar a desenvolver o seu papel depois da estreia do que da pessoa que encena, que sai de cena no primeiro dia do espetáculo, por mais que algumas insistam em continuar a comandar as atrizes e os atores desde a coxia. Mas mesmo em tais casos, quem controla o aparato técnico, ou seja, corporal, é a atriz ou o ator.

Mas no cinema, comumente, verifica-se um caminho oposto. Depois das filmagens, a atriz ou o ator perde a possibilidade de transformar o que foi feito. As correções realizadas na montagem, em quase a totalidade dos casos, serão de responsabilidade de outrem. Essa falta de controle diante da própria imagem captada pela lente da câmara de outra pessoa, torna-se ainda mais custoso em situações como as de Aliza ou a minha. Como atrizes, ao representar qualquer outro papel que não seja aquele de revelar as nossas histórias pessoais, no pior dos cenários, poderia significar estarmos diante de uma representação abaixo de nossas

---

expectativas. Mas quando o que está em jogo são as nossas mazelas pessoais, a exposição torna-se ainda maior e a vertigem diante do abismo pode ser ainda mais persistente.

Por isso, as palavras de Aliza apresentadas no excerto supracitado, poderiam ter sido um dos fragmentos das conversações entre mim e Maria, uma vez que o meu desconforto em ser entrevistada pautava-se exatamente no facto de temer o patético que há em mim e que seria testemunhado pela câmara, sem a certeza de poder descartar tal material, caso assim eu o reivindicasse na etapa da montagem. No caso de Aliza, ela concordou em ser retratada no filme de Heymann. «O facto é que eu aceitei [fazer o filme]» (Idem, a partir de 5'55'). Mas, no meu caso, a situação foi ainda mais desoladora. Em momento algum tive a pretensão de fazer um filme autobiográfico. Sempre considerei a minha vida pessoal material irrelevante para a construção de um filme. Ademais, diante da vivência narrada por Maria, as minhas questões revelavam-se triviais e ainda mais desinteressantes. Se não havia planeado fazer um filme sobre as histórias de Maria, mas havia aceitado o seu pedido sem grandes ressalvas, incluir as minhas histórias era algo bastante ameaçador, que fugia ao meu controle.

A impossibilidade de conduzir uma situação ou de decidir o enquadramento, a angulação da câmara, a iluminação, a disposição dos adereços no espaço ou nem mesmo ser capaz de prever o que me seria perguntado, afligia-me sobremaneira. Se as entrevistas podem ser consideradas «uma forma de hierarquia discursiva, proveniente de uma distribuição desigual do poder, como no confissãoário e interrogatório» (Nichols, 1991, p. 47), passei a utilizar-me de algumas técnicas de atriz para me salvaguardar durante a primeira entrevista feita por Maria. Isso porque embora, atriz e personagem retratada sejam pessoas que se deixam filmar, a atriz possui um controle de seu instrumental corpóreo que poderia auxiliar-me a encontrar maneiras de não me revelar mais do que gostaria.

Naquele momento, mesmo desconhecendo a pergunta reveladora que Flavio fez à Abramovich em *Solar*, «vai deixar que eu dirija ou vai seguir me dirigindo enquanto eu dirijo?» (Abramovich, 2016, a partir de 46' 21"), eu supunha não poder interferir diretamente

na realização proposta por Maria durante a entrevista a qual fui submetida, mas tentei manter minha posição de realizadora, de forma camuflada, tanto quanto me possibilitaram as brechas que iam surgindo durante a tal entrevista. Ou seja, para além de poder controlar o que revelaria ou não para a câmara, as técnicas de atriz poderiam auxiliar-me a realizar desde dentro do enquadramento.

Assim como em *EVO*, poderia continuar realizando se encontrasse aquele ponto de conexão onde as atrizes e atores são capazes de ver o posicionamento da câmara sem olhar para ela, de saber o tipo de movimento que ela faz, sem precisar, para tanto, de caminhar ao seu lado. Também como atriz, sabia, por exemplo, como posicionar-me para que resultasse num enquadramento mais interessante, da mesma forma que falava mais brando e pausadamente, para ser bem compreendida pelas pessoas que eventualmente assistirão ao filme.

Ao olhar para Maria desde o espaço das histórias pessoais durante a primeira entrevista, por mais turva que a minha visão se apresentasse — em decorrência da obstrução provocada pelo tecido que nos separava —, tinha a convicção de que poderia dissimular ser a personagem retratada. Estava convencida que conduzia bem tudo aquilo, de modo que ninguém percebesse que não me havia desgarrado da minha máscara de realizadora. Mas algo inusitado ocorreu durante aquela entrevista que gerou, conseqüentemente, um ponto de virada fundamental para o desenvolvimento da construção de *Rua dos anjos*. Diferente dos meus inúmeros pedidos de reconhecimento direcionados a Maria ao ocupar o papel de trabalhadora sexual, ela assumiu a função de realizadora sem esperar pela minha legitimação, revelando saber exatamente sobre a minha dissimulação à frente da câmara ao assumir o seu papel de realizadora sem esperar que eu a reconhecesse como tal.

Para reflexionar sobre o gesto de Maria, evoco uma situação semelhante vivida por Thiago Villas Boas no seu *Casa de Cachorro* (2001). Joelson, uma das personagens retratadas no filme, a determinada altura da entrevista, anuncia ao realizador «e agora eu vou fazer uma pergunta para você» (Villas Boas, 2001, a partir de 16'10"). O realizador, responde

prontamente à provocação da sua personagem com um simples: «faz.» (a partir de 16'15"). Curiosamente, foi exatamente a resposta que dei a Maria quando ela, na cama, descontraída, me disse que aquele seria o momento ideal para entrevistar-me. Com tal gesto, Joelson e Maria haviam se posicionado no lugar da pessoa que realiza, já que esta «não costuma anunciar que vai fazer uma pergunta [...] e muito menos espera que se lhe dê licença para tal» (Bernardet, 2003, p. 290).

Mas quando Villas Boas e eu respondemos com um “faz”, concedemos uma licença para as personagens trocarem de papel connosco, mesmo que elas não nos tivessem pedido tal consentimento. Essa resposta, guarda em si uma irrefutabilidade difícil de aceitar: eu estava a concordar em ser entrevistada, ou melhor, em transfigurar-me em personagem retratada, mas, para tanto, precisava ser a detentora da permissão para que isso ocorresse. Tentava manter, assim, de todas as maneiras, o estatuto de realizadora através do poder de decisão sobre quem e quando se pode falar num filme.

Contudo, tal intento pode ser intercetado por personagens que, como Maria e Joelson, conseguem observar criticamente o intuito da pessoa que realiza enquanto são observadas por ela. A título de exemplo, Joelson faz um segundo movimento para interromper o gerenciamento do realizador. A primeira pergunta que aquele direciona para este é: «que porra você é?» (Villas Boas, 2001, a partir de 16'14"), na sequência a montagem faz parecer que Joelson possui uma metralhadora que dispara perguntas sem cessar ao realizador. Este, responde com apenas uma ou duas palavras as indagações do ex-entrevistado que agora ocupa o seu lugar. Percebe-se, pois, que Joelson consegue quebrar com outro princípio da entrevista quando ele se dirige ao seu entrevistado desprovido de qualquer formalidade, atitude diametralmente oposta àquilo que, frequentemente, se pode observar nas realizadoras e realizadores que se propõem a fazer uma entrevista (Bernardet, 2003, p. 290).

Algo semelhante ocorreu com a primeira entrevista realizada por Maria. Ela, como Joelson e, possivelmente, como muitas outras personagens que tiveram o ímpeto, mas nunca

a oportunidade para interrogar a pessoa que a entrevistava, ao elaborar uma lista de perguntas, gerou um material bruto com duas horas e meia de duração. Penso que esse tempo alargado não decorreu por Maria não saber o que queria da entrevista. Antes, de maneira avizinhada ao do realizador Eduardo Coutinho<sup>87</sup>, que costumava interpelar incisivamente as suas personagens até que elas encontrassem um caminho que interessava ao filme, Maria sabia onde queria chegar, e estava a tentar vencer os subterfúgios que eu havia criado para impedi-la de adentrar na minha intimidade.

No que diz respeito às minhas respostas — diametralmente opostas às de Villas Boas do ponto de vista de duração —, elas estenderam-se exaustivamente, uma tentativa de encobrir a minha manipulação com respostas elaboradas. Mas Maria, como Joelson, agarrou meu braço e me puxou da posição de realizadora para o ponto central da ação. Em *Casa de Cachorro* tal movimento é literal (figura 10), uma vez que Joelson, no último plano de sua participação, aperta a mão de Thiago que se encontra fora de campo e puxa-o para dentro do espaço da ação, utilizando, para tanto, uma força visível em seu tónus muscular (Villas Boas, 2011, a partir de 17'03").

Em *Rua dos anjos* eu já me encontrava no enquadramento das câmaras, mas Maria evidenciou, ao dizer que sabia o quanto estava a fugir das perguntas dela, que fazer parte dele não significava, necessariamente, ter ocupado o papel de personagem retratada. Ademais, foi assertiva ao esclarecer que aquela entrevista havia terminado e se eu quisesse, poderia fazer melhor da próxima vez. Era certo que Maria voltaria a me entrevistar e tal perspectiva me inquietava sobremaneira. Somente ao escrever este texto, transcorrido mais de um ano daquele dia, é que compreendi de que maneira Maria surpreendeu minhas intenções durante aquela primeira entrevista. Na altura, não havia me atentado ao facto de Maria considerar ter desempenhado o papel de atriz enquanto trabalhava como alternadeira, *stripper* ou prostituta.

---

<sup>87</sup> Vide *Cabra Marcado para morrer* (1984), *Boca de Lixo* (1993), *Edifício Master* (2002), *Últimas Conversas* (2015).



Figura 10 — Imagem do filme *Casa de cachorro*, de Thiago Villas Boas, 2001.

Como uma experiente atriz, Maria desenvolveu a capacidade de conduzir uma situação de maneira a conseguir chegar ao objetivo pretendido. Em seu passado, era necessário atrair clientes para que fossem afetados pela experiência de estar ali com ela, durante aquele período determinado de tempo; a clientela voltaria frequentemente em busca de seus serviços. Do mesmo modo, as atrizes e os atores esperam seduzir as pessoas de uma plateia, para que voltem para compor as futuras salas de espetáculo. Ou seja, segundo Maria, as características das atrizes estariam menos vinculadas a uma suposta falta de sinceridade em mostrar os seus sentimentos, característica convencionalmente vinculada às atrizes e atores, e mais na capacidade de seduzir por meio da imaginação aquelas e aqueles interessados em serem envolvidos por tais jogos.

No instante em que minha estratégia de atriz foi descoberta pela atriz que habitava Maria e a inquietude gerada por observar ao mesmo tempo que era observada instaurou-se em mim, passei a inquietar-me com aquilo que surgia entre nós. Naquele instante, evidenciou-se que eu não havia, como aconselhou Flavio a Abramovich, aceitado ser dirigida por Maria,

concordado que uma cena acontecesse de uma maneira que eu não esperava. E, por isso, por mais que eu insistisse que Maria desempenhasse o seu papel de realizadora ou que ela dissesse que o espaço da realização era o seu preferido, ela não poderia assumir tal estatuto enquanto eu a manipulasse de dentro do enquadramento.

O abismo entre aquilo que eu almejava e aquilo que conseguia efetivar, obrigou-me a aceitar que me expusesse, da maneira que Maria considerasse mais pertinente, e a contrapelo de todas as ressalvas que tinha quanto a eu poder ser entrevistada. Só assim, parecia ser possível abrir espaço para ela ocupar a sua posição de realizadora em *Rua dos anjos*.

#### 3.3.4. Um filme com e sobre Maria e Renata

O quarto e último fluxo de conversações remete aos momentos em que Maria e eu realizámos o filme conjuntamente, ao mesmo tempo que oferecemos o nosso material corporal para o estudo das técnicas sexuais e continuámos a relatar histórias de vida que nos constituíam. Nas situações apresentadas aqui, posicionei-me de forma mais descontraída, para usar um termo recorrente de Maria, enquanto ela acedeu com maior determinação ao seu papel de realizadora. Este fluxo de conversações apresenta, pois, as seis protagonistas de *Rua dos anjos*, intercalando-se e, algumas vezes, sobrepondo-se umas às outras. Apresento, aqui os momentos em que, as três funções de cada uma de nós — realizadora, trabalhadora sexual e personagem retratada — coexistiram de maneira equivalente em prol da fabricação fílmica.

1) INT. – ESTÚDIO

Histórias pessoais e técnicas do trabalho sexual e fílmico são partilhas entre Maria e Renata.

MARIA

Ainda hoje, sofro muito com isso (d.14).

RENATA

Vamos dar uma pausa, Maria? (d.14).

MARIA

Vamos sim, que eu também quero chorar [...]. Depois alguma coisa assim em concreto que tu te lembras que queiras mais especificamente, a gente grava em áudio e tu metes! Porque para estar aqui a contar todas essas coisas eu vou chorar [...] mas também foi bom. Eu não preciso segurar [o choro]. É a minha história (d.14).

RENATA

Claro (d.14).

MARIA

Houve ali um ponto que estavas quase a chorar (d.18).

RENATA

Ela quer me ver chorar. Se eu chorasse você ia ter de pedir para parar de filmar também... (d.18).

MARIA

Não é isso (d.18)

RENATA

No filme ninguém está interferindo. Só você [...] No máximo, o Filipe e a Samara... e o Flávio. A Fernanda vai interferir no momento da montagem (d.16).

MARIA

Não estava brava. Não estava a perceber o que querias. (d.16).

RENATA

Mas agora você já percebeu? (d.16).

MARIA

Agora já percebi (d.16).

RENATA

E você gosta? (d.16).

MARIA

Epá, não sei. Agora já gosto de tudo (d.16).

RENATA

Acho que o que ele [Amilcar Cabral] falou é muito interessante, tem a ver com o que nós temos falado até agora. Com o que você tem falado principalmente porque a minha história com a África é nenhuma, a não ser o facto... (d.16).

MARIA

[Interrompendo Renata] Já estamos a fazer tudo [rodar a cena]? (d.16).

RENATA

Não (d.16).

MARIA

Então vá lá para tua cadeira [espaço da realizadora], anda. Olha! Antes do meio dia a gente tem de gravar a cena, vai! Despacha-te (d.16).

RENATA

Você já está pronta? (d.16).

MARIA

Eu já estou. O que queres que eu tenha aqui comigo? (d.16).

RENATA

Seu cabelo vai ficar assim? (d.16).

MARIA

O meu cabelo está ótimo! (d.16).

RENATA

Mas está tapando todo o seu rosto, você sabe? (d.16).

MARIA

Deixa... nunca me focam desse lado (d.16).

RENATA

Agora vão (d.16).

MARIA

Porque eu pedi ao Fi, né? Se não, ainda não era dessa vez (d.16).

RENATA

Quer rever a sequência, Maria? (d.16).

MARIA

Sim, fala lá o que tens de falar (d.16).

RENATA

E o que você quer falar, Maria? (d.16).

MARIA

O que você quer falar não. Tu vais dizer o texto primeiro (d.16).

RENATA

Corta! (d.13).

MARIA

Foi assim uma coisa muito... fiquei nervosa [ao fazer o *striptease*]. Depois também não há espaço, já não tenho mais a mesma agilidade. Deixa lá eu ver essa cena. [...] deixa ver um pouquinho a minha maluqueira (d.13).

RENATA

Você não acha, Maria, essa luz muito forte, fica parecendo um sol atrás? (d.13).

MARIA

Está bom. Faz de conta que é a luz do candeeiro do bar [de alterne]! [...] Tu podes estar a projetar algumas imagens [na pós-produção]. Depois podes por ali [no tecido] umas imagens da mesma pessoa a fazer, mas em outros ângulos (d.13).

RENATA

Temos de perguntar para o Flávio se é possível fazer isso na pós [produção] (d.13).

MARIA

Vais começar, Fi? Já está? Está bom aqui? Mostra [o enquadramento] para eu ter uma ideia também (d.6). Vira-te um bocadinho assim, Renata. Isso, que é para ele [Filipe] te apanhar mais.[...] só que é assim: atrás do pano, não se percebe que ela está a se vestir. A tua filmagem, Samara, está mais fixe que a dele [Filipe]. A dele também está, mas como está em outro ângulo não tem tanto impacto (d.8).

RENATA

Quero saber o que você quer dessa cena (d.16).

MARIA

Eu não quero nada... De qual cena? (d.16).

RENATA

Da cena que acabamos de fazer (d.16).

MARIA

Eu não quero nada. Não está feita já? (d.16).

RENATA

Sim, mas talvez a gente precise de um plano mais fechado (d.16).

MARIA

Pronto! Eu já sabia (d.16).

RENATA

O fechado é aquele que você fica só mexendo um pouquinho para termos o candeiro (d.16).

MARIA

Mas eu já me mexi bué. Já podes tirar daí bué de mexidelas. [...] agora o que me interessa mais é ir fumar um cigarro. Tenho de ter uma cena a fumar, desculpa lá. Ah, no exterior vou fumar sempre. Isso é um castigo (d.16).

RENATA

Sim, no exterior você fuma (d.13).

MARIA

[desde o espaço da personagem] Tens de ir para ali  
[espaço da realizadora] (d.12).

RENATA

De lá eu não consigo te enxergar (d.12).

MARIA

Enxergas, sim. Também não te enxergo, mas pergunta só,  
vai (d.12).

RENATA

Está bem (d.12).

MARIA

[desde o espaço da realizadora] Epá, não vejo a Renata.  
Eu da outra vez via-te melhor, Renata! (d.18).

RENATA

Ah! Por isso, você me via, porque eu não te via (d.18).

MARIA

Eu não te consigo ver assim. Quer dizer, vejo uma sombra  
só [...] mas também não preciso ver a tua reação. Mas  
precisava sim... era importante ver as tuas reações  
(d.18).

RENATA

Tem de confiar em mim (d.18).

MARIA

Confio. Fi, essa [câmara] já está ligada? (d.18). Tu  
vais ficar aí, Fi? Aí mesmo? [...] Renata, vês-me daí?  
Então vá... ação! (d.13).

RENATA

Sempre tive o desejo de ser hermafrodita [...] queria  
que o meu corpo pudesse ser outro [...] mas tenho muitas  
dúvidas sobre essa cena. Ela vai ser a única com sexo  
explícito [...] Tenho dúvidas sobre como mostrar isso.  
[...] (d.18).

MARIA

Eu gosto da cena. Ela enquadra-se bem no nosso filme (d.18). E estás a pensar em meter essa cena em qual parte do filme? (d.11).

MARIA

[...] chega um pouquinho mais pra trás só um bocadinho, Samara, sff? Por causa da caixa. Yeah! Assim já não pega [...] esse som [do chicote] tem de se gravar depois (d.22).

RENATA

Não precisa aparecer [os hematomas], você acha que quem assiste ao filme precisa ver? As pessoas não podem imaginar? (d.12).

MARIA

Não. Eu já disse A imaginação que para onde a gente quer (d.12).

RENATA

Onde está a Samara que é o nosso olhar externo? [...] Fi, você tem de nos dirigir. Não estamos vendo nada, você é que tem de falar (d.16).

MARIA

Vamos ver! Vamos ver! [...] se tiver fixe, já está. [...] as duas estão bonitas, só que uma tem mais diálogo que a outra (d.16). Vamos ver as imagens no computador, que se vê melhor. Para ver como ficou a cena (d.22).

## 2) EXT. ESTAÇÃO DE COMBOIO REBOLEIRA – DIA

Maria cria planos, estabelece enquadramentos e propõe movimentações das personagens no espaço da ação.

RENATA

Você gosta, Maria? (d.17).

MARIA

Não estou a ver o comboio [no enquadramento]. E o som? Acho que o som também deveria entrar (d.17).

RENATA

Eu vou aparecer? Se quiser que eu apareça, vou passar uma maquiagem no rosto (d.17).

MARIA

Pra quê? Tu vais de costas, Renata. Tu vais de costas, vai ver maquiagem onde? (d.17).

RENATA

Eu dirigi o primeiro plano. Agora dirige esse. Fala para o Filipe o que você quer, fala o que quer de mim [...] Você falou que quer que eu acompanhe: vou acompanhar. Mas fala para o Filipe como pensou, para ele ir ajeitando (d.17).

MARIA

O que eu quero dele!! Ele agora pode vir atrás de nós, filmando o pormenor! É isso! (d.17).

RENATA

Você está pensando nas costas, porque você falou que não vai aparecer o meu rosto. Tem de dar as suas indicações para ele (d.17).

MARIA

Pronto, a gente vai andando, eu vou explicando e tu vais falando também "Realmente, Maria, que sítio mais estranho". Percebes a ideia, né? Tipo esses diálogos assim. Ele pega mais o chão, para ver a porcaria. [...] Pega as nossas costas, claro! E pega assim um bocadinho, da gente estar a falar uma com a outra... pronto. Mas pega mais os nossos pés para ver mais o chão, a porcaria toda do chão. E depois a gente vai andando devagarinho. E depois levantas, Fi, um bocadinho e apanha nós já a ir embora [...] era bom que passasse um comboio, mas deve estar quase a passar. Ou então, vamos filmar o que é preciso e nós ficamos ali um bocadinho que ele deve estar quase a passar, o comboio para lá (d.17).

RENATA

Eu não entendi essa parte (d.17).

MARIA

O Fi, nessa lixeira, vai apanhar a cena dos preservativos, aquela porcaria toda e a gente vai andando um bocadinho, para esperar por ele, mas ficamos fora do plano, né? Porque ele vai filmar. Tu [Filipe] tens de avisar... para ver se já está tudo e a gente vai andando (d.17).

3) INT. ESTÚDIO

Modos de realização partilhada entre Maria e Renata.

RENATA

O que vai falar no final? (d.16).

MARIA

Mas a última cena é esta? (d.16).

RENATA

A última cena do filme, depois que você falar corta, vai entrar os créditos finais (d.16).

MARIA

Aparece o fim? [...] então, vai para lá! [...] mas também tens de me ajudar (d.16).

RENATA

Eu te ajudo, mas você tem de dizer o que você quer de mim (d.16).

MARIA

Eu digo, nem precisas perguntar (d.16).

MARIA

Podemos começar a gravar? Se não, nunca mais gravamos a cena (d.13). Ele [Filipe] disse que a primeira foi muito legal e a gente vai repetir para quê? [...] Não sei o que tu queres fazer mais? (d.15).

RENATA

Está bem, Maria, vamos fazer agora para valer (d.15).

MARIA

Então, mais eu estou sempre a fazer para valer. Tu é que não vales nada, não calças os sapatos, não te vestes. [...] eu estou sempre a fazer a sério. Não vês... dessa vez é para valer!! Todas são para valer. Essas cenas só se deviam fazer uma vez. A gente já fez cinquenta dessas. Vamos! Atenção! Câmara! [...] vá meninos, vá lá! Câmara, luz, ação. Anda lá! [...] corta! (d.15).

MARIA

Queres mais um? (d.15). E precisas mais de outra cena? (d.15).

RENATA

Eu não vou falar nada se não vai ter briga entre realizadoras. A Maria quer fazer um *take* de cada, por mim, eu faço trinta. (d.15).

FILIPE

Vai ter que repetir, Maria. Para mim...

RENATA

Um certo estudioso de cinema, quando soube desse nosso projeto, ele me disse que esse filme era impossível de ser realizado (d.12).

MARIA

Impossível porquê? (d.12).

RENATA

Porque ele considerava a proposta muito frágil [...] Ele disse que dava na mesma se eu fizesse um filme com uma prostituta ou um chimpanzé, porque o chimpanzé também conseguiria mexer na câmara (d.12).

MARIA

Esse é maluco, esse homem que disse isso. Não perguntaste a ele se queria que o chimpanzé lhe batesse uma punheta? Olha que um chimpanzé é capaz de bater uma punheta melhor que um homem (d.12).

RENATA

Eu ainda não sei se esse filme pode ser realizado (d.12).

MARIA

Então, não está o filme todo feito [...] não tenhas dúvidas. Está bom (d.12).

RENATA

Estou cheia de dúvidas (d.10).

MARIA

Mas todo mundo está. Não é só tu (d.10).

RENATA

Do mesmo jeito que você está dividindo realização e atuação comigo, eles [Filipe e Samara] podem dividir a câmara. É tudo nosso. Somos só quatro aqui (d.8).

MARIA

Isso é uma estupidez. Isso é no mundo de Hollywood. Aqui não tem esse mundo [...] ninguém é vedeta, ninguém é diva, ninguém é nada... (d.8).

RENATA

Não tem esse protagonismo todo (d.8).

MARIA

Não, não, não. Só tem duas prostitutas falhadas (d.8).

RENATA

Duas prostitutas falhadas e duas realizadoras (d.8).

MARIA

Falhadas um bocadinho também (d.8).

RENATA

Ainda não sabemos o que vai acontecer. Nós não sabemos se falhamos (d.8).

MARIA

Não, mas a gente já viu bué de falhas (d.8).

RENATA

Mas você não falhou como prostituta, Maria! Eu é que estou falhando, ainda não arrumei nenhum cliente. (d.8). [...] fala sério, Maria, o Filipe e a Samara estão com as câmaras, mas eu e você... (d.16).

MARIA

Estamos a realizar o filme. Claro! Sabes com quem a gente parece? O Hitchcock. Assim um filme bizarro, estás a ver? As imagens assim não sei o quê... É assim uma realização tipo Hitchcock. Sem muitos diálogos, só algumas imagens, umas dentro das outras. Eu gosto bué dele realizar os filmes. As montagens, os efeitos, gosto muito. Spielberg já não tem piada. Hitchcock, no tempo dele, era muito mais... (d.16).

RENATA

Mas você acha que o nosso filme está mais para o Hitchcock porque é mais calmo e o que mais? (d.16).

MARIA

O nosso filme é mais sem aquelas coisas Hollywoodescas como eles fazem. Nosso filme é mais, mais... como é que se diz? É mais modesto... não é isso... é mais, é mais... [artesanal] (d.16).

RENATA

Você gosta disso, desse jeito que a gente está fazendo? (d.16).

MARIA

Epá, que remédio! Já começaste assim. Se eu fosse realizar sozinha, faria um bocadinho diferente (d.16). [...]atrás das cadeiras temos de colocar: realizadora e realizadora... e depois vamos filmar (d.15).

RENATA

Como é que você tem sentido essa realização em conjunto, Maria?

MARIA

Eu acho que estou a dirigir tudo, sabe o porquê? A história é minha. Portanto, acho que o filme é todo dirigido por mim (d.16).

O processo de filmagem testemunhou, muitas vezes, as nossas vozes em dissonância durante a construção de uma cena, de uma coreografia de *striptease*, de um plano, de uma aproximação com um cliente, de um relato de uma história pessoal. Isso porque a fabricação de *Rua dos anjos*, feita a partir de uma maneira artesanal de se fazer cinema, como bem definiu Maria, estava pautada na tarefa de tentar fazer conviver mundos estranhos entre si. Sem intentar discorrer de forma exaustiva sobre as nossas discordâncias — e acreditando que as mais significativas foram destacadas ao longo dos quatro fluxos de conversações presentes nesta deriva —, ressalvo que tais divergências foram fulcrais para conseguirmos efetivar o acúmulo de funções pretendido desde o início desta travessia. Aquilo que considero

pertinente ainda detalhar antes do término desta deriva pauta-se na tentativa de compreender os mecanismos que nos levaram a ocupar o lugar da outra durante o período de filmagens.

Uma vez verificado que para uma personagem tornar-se realizadora não bastaria que ela segurasse uma câmara na mão, assim como para a realizadora transfigurar-se numa personagem do seu próprio filme, equivalente às demais, não seria suficiente que ela ocupasse o espaço da ação, tornou-se necessário descortinar outros atributos que permitiram que nos transfigurássemos em personagens que realizam e realizadoras que atuam, ou, ainda, como convencionei chamar: personagens-realizadoras e realizadoras-personagens, respetivamente. Se a personagem atrás do aparato fílmico e a realizadora dentro do enquadramento são apenas os dois movimentos iniciais para uma criação partilhada, restava-me identificar os mecanismos responsáveis para que levássemos a efeito uma dupla função: sermos, ao mesmo tempo, portadoras e criadoras de imagens e histórias.

No processo de construção fílmica de *Rua dos anjos* tanto Maria como eu, operamos a câmara por raríssimas vezes. Salvo em três momentos nos quais Maria esteve com a câmara nas mãos <sup>88</sup> e eu, apenas em um <sup>89</sup>, o controle do aparato fílmico foi dividido entre Filipe, Samara e, em três dias, também por Flávio. Mais do que diretora e diretores de fotografia, Samara, Filipe e Flávio foram uma espécie de guardiães de nossas imagens. Isso se deveu ao facto de, na maioria dos casos, Maria e eu estarmos em cena concomitantemente e não termos a possibilidade de comandar os movimentos de câmara. E mesmo quando uma de nós ocupava o espaço da realizadora, raramente a nossa conversa era intermediado pela câmara.

Dessa maneira, a dinâmica das filmagens foi baseada numa indicação prévia para uma das câmaras, ora feita por mim, ora por Maria, e, maioritariamente, por nós as duas em simultâneo. Chamámos tal câmara de principal e ela foi controlada por Filipe. Era com ela que despendíamos a maior parte do tempo de preparação para o início de cada dia de filmagens.

---

<sup>88</sup> Cena 2 – *Ensaio Fotográfico*, Cena 15 – *Exterior* e Cena *sadomasoquista* (não faz parte da última versão de *Rua dos anjos*).

<sup>89</sup> Cena 2 – *Ensaio Fotográfico*.

Foi com ela também que Maria desenvolveu maior cumplicidade: ao ocupar o papel de realizadora era com Filipe e sua câmara que ela se certificava se podia ou não começar uma ação. Tal cumplicidade com Filipe justifica-se pelo facto de a câmara operada por Samara possuir particularidades, que não nos permitia comandá-la. Isso porque as indicações apresentadas a Samara foram a de responsabilizar-se por registar o que ocorresse antes e depois dos comandos de *ação! e corta!*, e, também, o de atentar-se aos momentos nos quais se evidenciavam as trocas das técnicas dos nossos dois ofícios, cuidando, para tanto, de não interferir no enquadramento da câmara principal.

Próximo ao pensado por Comolli, que considera que o material relevante para a construção fílmica surge quando situações não são previstas pela pessoa que realiza, sendo importante que esta se esqueça de perguntar: «como filmá-las, ou mesmo se é possível filmá-las» (2008, p. 54), tal câmara cumpriu a função de nos apanhar desprevenidas, percorrendo o espaço quase sem nenhuma indicação minha ou de Maria. Foi nomeada como a *câmara fofoqueira*, pois envolvia-se nas nossas ações sem aviso ou autorização prévia. Ainda, foi a que esteve mais próxima a nós, responsável por mais de um terço das imagens que compõem *Rua dos anjos*, fazedora da maioria dos grandes planos e planos aproximados e, também, a que menos pudemos controlar.

À vista do exposto, quais determinações teriam sido responsáveis por possibilitar que Maria e eu pudéssemos ter assumido o papel de realizadoras e personagens simultaneamente, uma vez que, seguramente, tais determinações não estiveram relacionadas com o controle operativo da câmara? A esse respeito, antes de mais, esclareço que existiu um duplo deslocamento realizado por cada uma de nós durante as filmagens. Eles serão explicitados separadamente no texto que segue, mas, efetivados por ambas, tais deslocamentos ocorreram simultaneamente e de forma a se afetarem mutuamente, culminando no desempenho concomitante das funções exercidas pela realizadora e pela personagem.

O primeiro deslocamento disse respeito ao controle ou a abnegação dos comandos de *ação! e corta!*. A esse propósito, evoco novamente o filme de Carneiro, *Bostofrio, où le ciel rejoint la terre*. A segunda personagem apresentada por Carneiro, a também Maria, conta sobre como o avô do realizador, mesmo não assumindo a paternidade do próprio filho e sem nunca o ter ajudado financeiramente, tratava-o com afeto. Carneiro mostra-se aparentemente emocionado e aos quatro minutos de plano, posicionado dentro do espaço da ação, com um gesto com as mãos, indica para a pessoa que está no comando da câmara para desligá-la. Como nada acontece, após dez segundos do primeiro gesto, o realizador verbaliza para a câmara «vamos cortar!» (Carneiro, 2018, a partir de 12'38") e é prontamente atendido.

Na sequência, vê-se o ecrã negro e, depois, um plano com o mesmo enquadramento e angulação daquele que o realizador acabara de pedir para cortar. Esse plano dura trinta segundos, até o realizador começar a passar as mãos pelos olhos e mais uma vez gesticular para que a câmara seja desligada (Idem, a partir de 13'30"). Da segunda vez, porém, a ação da câmara não é interrompida e o realizador continua a tentar esconder algo que parece ser a emoção diante do relato da personagem, embora não seja possível saber, com exatidão, se se trata de um choro contido ou apenas algo trivial como a irritação proveniente de um cisco num de seus olhos. Essa inexatidão acerca da origem de seu desconforto deve-se ao enquadramento composto por um plano de conjunto. Este tipo de enquadramento, que acompanha a grande maioria dos planos de *Bostofrio, où le ciel rejoint la terre*, foi justificado pelo próprio realizador durante o *15º Festival Internacional de Cinema Indie Lisboa*<sup>90</sup>, onde revelou manter a câmara distante das personagens retratadas, optando por não utilizar grandes planos, pois tem a sensação de poder roubar-lhes a alma, se assim o fizesse.

Essa preocupação em proteger as personagens da observação ameaçadora da pessoa que realiza pode ser verificada em outras fazedoras e fazedores de cinema. A título de exemplo, tendo em vista esse mesmo objetivo, mas de forma diametralmente oposta à de Carneiro,

---

<sup>90</sup> Conversa com Paulo Carneiro após a exibição de *Bostofrio, où le ciel rejoint la terre*. Lisboa: Cinema São Jorge, 2018.

Comolli, pensa ser necessário «filmar de muito perto, como uma orelha, mais do que como um olhar. É preciso que a câmara esteja ao alcance da mão (daquele que é filmado), que se possa tocá-la» (2008, p. 55). Assim, se Comolli pensa ser fulcral que a câmara esteja no mesmo espaço de ação da personagem para que aquela passe a fazer parte do território desta, Carneiro opta por manter as suas personagens afastadas e protegidas da lente de sua câmara.

Esclareço que nenhum dos dois endereçamentos encontra reverberação na presente investigação uma vez que, aqui, a decisão relativamente ao posicionamento da câmara não coube exclusivamente à pessoa que realiza, tão pouco, concerniu à uma postura da personagem diante das decisões daquela. Contudo, vale ressaltar um aspeto importante da premissa de Carneiro para esta investigação: a sua câmara acaba por salvaguardar o próprio realizador, já que, ao tornar-se personagem no seu próprio filme, a câmara também se mantém afastada dos detalhes do seu rosto e das eventuais emoções expressadas por ele.

Assim, se Carneiro consegue uma paridade entre a personagem que ele objetiva ser e a outra personagem, que lhe conta as histórias sobre o avô, tal equivalência ocorre não apenas porque o plano de conjunto torna distante as reações de ambas, mas, principalmente, porque na segunda vez em que o realizador pede para que se desligue a câmara, ela parece não obedecer ao seu comando de *corta!*. Tal desobediência origina, assim, um realizador que perde o seu estatuto, tornando-se uma personagem semelhante a qualquer outra de seu filme.

Se durante a primeira sequência, Maria, a de *Bostofrio, où le ciel rejoint la terre*, dirige-se diretamente ao realizador que estava sentado ao seu lado, no mesmo sofá (figura 11), na segunda sequência do mesmo plano, ao perceber que Carneiro já não exercia poder sobre a câmara, ela passa a direcionar o olhar, pela primeira vez, para alguém que se encontra fora de campo, algures junto ao aparato fílmico (figura 12). Ou seja, Maria, naquele instante, reconhece que Carneiro é uma personagem como ela e, a partir de então, passa a dirigir-se às outras pessoas que observam as ações dela e de Carneiro. Dessa forma, desvincula o elo que o associa à figura de um realizador.



Figura 11 — Imagem do filme *Bostofrio, où le ciel rejoint la terre*, de Paulo Carneiro, 2018.



Figura 12 — Imagem do filme *Bostofrio, où le ciel rejoint la terre*, de Paulo Carneiro, 2018.

Dito de outro modo, ao perder o controle de decisão sobre quando a câmara seria ligada ou desligada, Carneiro, tornou-se, afinal, aquilo que nomeei como sendo um realizador-personagem. A realizadora ou o realizador, em situações dessa natureza, passa a constituir-se, também, como personagem retratada. Mas diferente das experiências de filmes autobiográficos ou autoetnográficos, nos quais a conjugação das funções ocorre por meio da

agregação do estatuto da personagem a uma realização que está presente desde o início, aqui, tal conjugação dá-se através de uma perda.

Estaria aí uma descoberta determinante para este estudo: ao perder o controle dos comandos de *ação!* e *corta!*, torna-se efetivamente possível à pessoa que realiza agregar a função de personagem. Mais tarde, ao lado e sob o comando das demais personagens, ela terá novamente poder de decisão relativamente à realização. Em tal contexto, a criação filmica torna-se necessariamente partilhada entre a pessoa que filma e a que se deixa filmar, visto que ambas passam a ocupar as funções da realização e da atuação concomitantemente.

A esse respeito, vale voltar ao exemplo da rebeldia de Flavio em *Solar*, considero ter sido esse duplo objetivo, que ele almejou ao reivindicar poder cortar a ação da câmara em *Solar*. Com tal gesto, Flavio transfigura Abramovich em seu assistente e, também, em personagem retratada. Além disso, Flavio passa a ser o detentor das decisões concernentes a sua própria história juntamente com o outro realizador. De maneira assemelhada, quando Maria, a de *Rua dos anjos*, assumiu a voz de comando de *ação!* e *corta!* durante as filmagens, ela retomou uma fração de decisão sobre o destino de suas histórias, passando a agregar uma dupla função: a de personagem e a de realizadora.

Os momentos mais significativos desse amalgamento estiveram pautados nas ocasiões em que eu não exercia os tais comandos. Em tais circunstâncias, Maria encontrou espaço para tratar de assuntos concernentes à realização de forma emancipada. Mesmo estando dentro do enquadramento, ocupava-se com os aspetos técnicos de captura do som, explicitava com maior exatidão o enquadramento de um plano, o tipo de iluminação, a disposição dos adereços e, ainda, continuava a definir, cada vez com maior acuidade, o guarda roupa. Curioso notar, que tais afazeres vinham quase sempre acompanhados pela enunciação dos comandos de *ação!* e *corta!*.

Desse modo, Maria passou a assumir o seu papel de realizadora, passou a ter também uma ideia sobre o que é fazer cinema. Ter a consciência de quando e como um plano deveria

ser iniciado ou interrompido, era a confirmação da função de realizadora que Maria passava a exercer. A esse respeito, retomo uma vez mais a aula de Deleuze sobre o *Ato de criação*. Nela, o autor diferencia o trabalho de um filósofo do de um cineasta lembrando que, embora ambos criem histórias, o primeiro fá-lo com conceitos, o segundo com imagens que se movimentam e que possuem uma determinada duração<sup>91</sup> (2005, p. 289). De maneira assemelhada, para materializar suas ideias sobre a prática fílmica, Maria sabia ser necessário, antes de mais, tomar para si a responsabilidade de transfigurar as suas histórias pessoais em imagens em movimento através de um gesto criativo particular. Tanto era assim, que numa de suas intervenções, apresentada no final desse quarto fluxo de conversações, ela reconheceu que se estivesse a realizar o filme sozinha, o material criado por ela seria diferente daquele que estávamos a criar conjuntamente.

Ressalvo, ainda, que, nos excertos apresentados neste último fluxo de conversações, não deixei de ser a realizadora. Antes, Maria e eu passámos a ter a chance de acordar e, principalmente, de discordar sobre as decisões que competiriam à realização, divergências comumente observadas em experiências de filmes realizados por duas ou mais pessoas. Como bem lembrou Paulo Caldas em declaração a Kleber Mendonça Filho, a despeito da realização em conjunto com Lino Ferreira em *Baile Perfumado*: «talvez, a gente brigar com a câmara e o tempo todo, tenha gerado o filme» (Mendonça Filho, 2008, a partir de 21'24"). Aqui, também, as divergências desvendaram caminhos e aclararam outras formas de endereçamentos que acabam por conter em si nossas duas propostas em diálogo.

Um exemplo significativo pode ser encontrado na quantidade de *takes* realizado em média para cada plano. A “briga entre realizadoras” mencionada por mim neste fluxo de conversações, relaciona-se com essa questão: enquanto Maria, na maioria das vezes, optava por fazer apenas um *take* de cada plano, eu sentia a necessidade de fazer dezenas deles. Em alguns momentos, inclusive, propus um segundo dia de filmagens para a mesma cena que

---

<sup>91</sup> Deleuze chama tais imagens de blocos de movimento/duração.

---

havia sido rodada anteriormente. Num primeiro momento tal discordância poderia ser lida como estilos de realização que divergem entre si. Embora isso possa ter acontecido, não considero que seja o foco central de nossa divergência. Poder-se-ia pensar, também, que tal embate estaria pautado numa insegurança desmedida de minha parte face à assertividade de Maria.

Se é certo que, na maior parte do tempo da etapa de filmagens, eu demonstrava mais inquietações acerca do fazer fílmico que Maria, é verdadeiro afirmar também que, uma vez ela tendo assumido a função de realizadora, passou a alterar a maneira com que se dirigia a essa questão. «Tu não filmas quatro e cinco vezes a mesma cena? Agora vais ver quanto tempo vai demorar para fazer esta [cena da entrevista]!<sup>92</sup>». Do mesmo modo, nos momentos em que me deixei afetar pela personagem retratada, já não me parecia necessário refazer um plano incontáveis vezes. Afinal, a personagem retratada não precisa de rodar mais de um *take* de cada plano visto que, mormente, ela encara cada um deles, simultaneamente, como sendo o primeiro e o último, uma vez que, raramente, ela tem poder de decisão quanto àquele que será escolhido durante o processo de montagem. Enquanto que a realizadora ou o realizador, com um olhar em tal processo, avalia, frequentemente, se possui material suficiente advindo de sua personagem.

Dito isso, se o primeiro deslocamento realizado por ambas de nós, reivindicou uma abnegação do controle dos meus comandos de *ação!* e *corta!*, em prol dos de Maria, o segundo deslocamento, proposto por ela, implicou numa perda da personagem através de um tipo particular do mostrar-se diante da câmara. Para Maria, não bastava estarmos dentro do espaço da ação, tão pouco contarmos as nossas histórias pessoais<sup>93</sup>. Seria necessário, antes de tudo, que a personagem retratada empreendesse uma falta de controle do mostrar-se diante da câmara e do revelar das suas intimidades.

---

<sup>92</sup> Dia 16, 31 de outubro, *Entrevista Renata*, áudio Maria, a partir de 120'02".

<sup>93</sup> Das vinte e três cenas que compõem o filme, quinze delas possuem depoimentos pessoais, oito de Maria e sete meus.

Dado que, depois de assinar a autorização de cedência dos direitos de imagem e som, um dos únicos mecanismos que a personagem retratada possui para manter seus segredos salvaguardados seria o de decidir o que revela ou não para a câmara, a proposta de Maria, implicaria numa perda integral das suas histórias. Ao furto sofrido pela personagem, por meio do enquadramento, como pensado por Carneiro, seria assomado um outro: um apropriar-se ilimitado do discurso da pessoa que se deixa filmar pela pessoa que filma.

Desprovida do controle do que revelar à câmara, já não restaria forma alguma da personagem retratada ter acesso ao seu próprio discurso. Isso porque é sabido que a narrativa criada pela realizadora ou realizador se encontra, na quase totalidade dos casos, distante de ser a história contada pela personagem. A pessoa que realiza, tendencialmente, está à espreita de algo inusitado e os registos considerados interessantes por ela dificilmente corresponderão ao material considerado significativo para a personagem retratada. Se é certo que a realizadora ou o realizador só consegue criar a partir do material cedido pela personagem, é indubitável também que as personagens retratadas, poucas vezes, consideram o filme criado pela pessoa que realiza como uma imagem especular de suas narrativas.

Embora a história do cinema guarde poucos registos sobre as apreciações das personagens de filmes com abordagem documental diante do filme finalizado, apresento, à guisa de exemplo, o ocorrido após uma das exposições de *Bataille sur le grand fleuve* (1951). Nas palavras do próprio realizador, Jean Rouch (Ribeiro, 2007: 41-42):

Tinha feito em 1951 um filme sobre a caça ao hipopótamo e tinha apresentado esse filme aos pescadores. Eles nunca tinham visto cinema na vida deles [...]. Olharam e reconheceram-se. Em menos de um minuto compreenderam a linguagem. [...] Pela primeira vez essas pessoas que estudava, que conhecia, há muito tempo, criticaram-me. Disseram-me: “Não está bem!” [...] Não se vêem hipopótamos suficientes. O que eles me pediam era para fazer como Cousteau - ir para debaixo da água. Bom, tinham razão. Segundo, disseram-me uma coisa que é muito importante para mim. Disseram-me: “Mas tu puseste música na caça?” Aí eu defendi-me. Disse: sim, é uma música que dá coragem aos caçadores. Eles disseram-me: “Então, mas tu não sabes que o hipopótamo debaixo de água ouve, e se ouve música vai-se embora?”.

---

*Bataille sur le grand fleuve* foi a segunda versão de um outro filme de Rouch *Au pays des mages noirs* (1947), o qual foi rejeitado pelo realizador depois de o filme ter sido comprado e alterado substancialmente pela *Actualités Françaises*. Segundo Rouch, na falta de som direto, foram acrescentadas música e a voz de um comentarista do *Tour de France* que teriam descaracterizado o trabalho do realizador a ponto de ele não ter a audácia de mostrar o filme para as personagens retratadas (Freire, 2006, p.59). Assim, o realizador voltou à ilha dos pescadores anos mais tarde para realizar *Bataille sur le grand fleuve*.

Curiosamente, o excerto supracitado revela que a indignação de Rouch relativamente à *Actualités Françaises*, na segunda versão do filme, pode ter sido sentida pelas personagens retratadas em relação ao realizador. Ou seja, se é verdade que as reflexões suscitadas pelas críticas dos caçadores de hipopótamos a *Bataille sur le grand fleuve* geraram aquilo que Rouch chamou de antropologia partilhada (Rouch, 1995, p. 224), é certo também que a música pensada pelo realizador e criticada pelas personagens retratadas não foi alterada (Idem, 1951, a partir de 20'10").

Embora a antropologia partilhada de Rouch, na sua forma embrionária, previa o lugar de risco da realização, mas ouvir os descontentamentos das personagens diante da narrativa criada pelo realizador, parece não significar, necessariamente, que tal narrativa será devolvida a elas na forma de criação fílmica. Em outras palavras, mesmo o filme sofrendo críticas relativamente às abordagens visuais e sonoras de parte das personagens retratadas, ainda assim, o realizador permaneceu o responsável por tomar a decisão acerca das escolhas concernentes ao dispositivo fílmico. Assim, realização e atuação continuaram a ser considerados dois mundos que se imaginam distintos um do outro, com personagens que permanecem desprovidas dos discursos que lhes seriam caros a elas.

Mas o entendimento de Maria sobre cinema — que agora faz parte também do meu — pareceu eclipsar tal cânone cinematográfico. Com o intuito de contornar o constrangimento da perda das próprias histórias depois de reveladas para a câmara, Maria propôs um dos mais

significativos giros de perspetivação deste processo de criação fílmica, o qual encontra o seu cerne no último fragmento apresentado neste fluxo de conversações: “eu acho que estou a dirigir tudo, sabe o porquê? A história é minha. Portanto, acho que o filme é todo dirigido por mim”. Diante de tal informação e considerando as relações de poder operantes entre quem filma e quem se deixa filmar, evidencia-se que a efetivação de uma criação partilhada não estaria pautada na transfiguração da personagem em realizadora ou vice-versa — como eu havia considerado inicialmente.

Antes, a partilha da criação fílmica em *Rua dos anjos* ocorreu porque realizadora e personagem, desde o princípio do processo, já se encontravam amalgamadas. Assim, Maria revelou que a criação fílmica exercida pela pessoa que realiza, só poderia ser legitimada se viesse imbricada com a criação da personagem. Da mesma forma que indissociavelmente ao pé de cada corpo iluminado rompe uma sombra, a dependência intrínseca entre personagem e realizadora culminaria numa *mise en scène*, fruto da proposta de ambas. Desse modo, a narrativa cinematográfica não estaria pautada na história pessoal da personagem, mas também estaria longe de ser aquela elaborada pela realização ao longo das diferentes etapas de fabricação de um filme.

Assim sendo, o estilo do filme gerado por uma narrativa intermediária entre aquela proposta pela realizadora e aquela da personagem, já não seria reconhecido sendo próprio de uma ou da outra, ao mesmo tempo que guardaria aproximação com a de ambas. Se, convencionalmente, se pensa que a realização tem a função de trazer à luz os segredos da sua personagem, valendo-se para tanto de uma ideia original, uma proposta de *mise en scène* e uma perspicácia durante a montagem, o que Maria revelou foi uma expectativa oposta a essa. Ela rompeu com as fronteiras entre personagem e realizadora: do seu ponto de vista, seria necessário, pois, a pessoa que realiza deixar-se submeter à experiência de uma exposição descontrolada enquanto personagem retratada, para, somente então, ser possível desempenhar sua função criadora fílmica. Ou seja, uma vez que a personagem retratada revela

mais do que aquilo que se sente confortável em revelar, o princípio vital da função da realização estaria, por fim, manifestado.

Em síntese, a afirmação reveladora de Maria contém a constatação que antes de pensar na realização do filme, a pessoa que realiza precisa de estar disposta a expor algo inusitado a ele, algo que provavelmente causaria um desconforto por ter revelado mais do que queria ou deveria. À vista disso, se eu pensava, inicialmente, que a efetivação de uma criação partilhada estaria pautada no convite que fiz a Maria para que ela realizasse o filme ao meu lado, passava a ser evidente que tal criação só seria possível uma vez que eu aceitasse expor as minhas histórias de maneira irrestrita ao lado da série de narrativas dela.

Relativamente a esse giro de perspetivação proposto por Maria, existe ainda um aspeto que merece destaque e que concerne à decisão sobre o que fazer com o material revelado irrestritamente pelas personagens. Sobre tal aspeto, ressalto que não caberia a mim ou a ela, enquanto realizadoras, decidir se tais exposições fariam ou não parte do filme, mas, sim, a decisão estaria vinculada a nós desde o lugar de personagens retratadas. Desse modo, essa perspetiva não teria as suas origens numa certa atitude ética da realizadora ou do realizador em relação às histórias reveladas pelas personagens retratadas. Antes, tal decisão estaria vinculada à emancipação da personagem. Portanto, a personagem passa a não esperar por uma atitude ética da pessoa que realiza, dado que ela mesma possui o poder de decisão sobre a construção fílmica. Tal perspetiva anuncia, assim, que o pensar-fazer fílmico de Maria supera a cisão entre a personagem e a realizadora, revelando que uma personagem não é apenas aquela que se torna a disparadora da construção fílmica, mas também que, ao mesmo tempo, a realiza.

Assim, para a efetivação de uma criação partilhada como a proposta aqui, tornou-se evidente ser necessário um duplo movimento: a pessoa que realiza aceita perder aqueles que são convencionalmente considerados como os controles dos comandos de *ação!* e *corta!* ao mesmo tempo que ganha a possibilidade de realizar desde o lugar de exposição de suas histórias, ao lado das demais personagens retratadas. Diante disso, o surgimento da

personagem-realizadora e da realizadora-personagem, portanto, não se deu porque Maria assumiu o papel de realizadora num determinado ponto do processo de filmagens, como eu havia pensado que aconteceria, mas, porque, através das histórias das suas personagens, ela sempre foi uma realizadora.

Em outras palavras, desde o primeiro sim de Maria, ainda na primeira deriva desta investigação, ela sabia que continha essa dupla característica dentro de si. Isso justificaria o ímpeto de Maria me ter entregue o documento com as suas histórias no dia seguinte ao ter aceitado o convite para realizar o filme comigo. De alguma maneira, desde o princípio, Maria tinha a consciência que para levar a efeito o meu pedido seria necessário buscar, no âmago da sua personagem, aquilo que interessava à sua realizadora. Desse modo, a criação partilhada, segundo o que Maria me revelava, encontrava-se presente desde antes do seu sim inicial, no momento em que ela me entregara o documento com a sua *História de vida*.

A desobediência da personagem retratada mostrava-se diametralmente oposta àquela que eu imaginara. Se eu pensava que a personagem precisaria resistir à hegemonia da realização, Maria mostrou-me uma resistência que não consistiu, em tempo algum, numa suspensão da nossa relação, nem sequer uma tentativa de efetivar o meu apagamento enquanto realizadora. Antes, o gesto desobediente de Maria foi o de frustrar as minhas expectativas, o de negar os cânones cinematográficos, fazendo surgir a realizadora a partir das personagens que habitavam ambas de nós.

Afinal, nos momentos em que desempenhámos os papéis de realizadora-personagem e de personagem-realizadora, não precisámos de nos despir de uma máscara para afivelar a outra. Para seguir as indicações de Maria, nem sequer me pertencia o papel exclusivo de realizadora que incorporou o de personagem ou a ela o da personagem que assumiu a realização. Ora ela, ora eu, nas diferentes etapas deste fazer fílmico partilhado, assumimos o papel de personagens que realizam e de realizadoras que atuam.

E assim, tornamo-nos, as duas, constituídas da mesma matéria fílmica.

Deriva 4. A montagem de *Rua dos anjos*

My candle burns at both ends;  
It will not last the night;  
But ah, my foes, and oh, my friends —  
It gives a lovely light!

Edna St. Vicent Millay

#### 4.1. Tornar presente a ausente

Se, nos nossos dias, uma criação em cinema pressupõe, mormente, que a realização tome a dianteira em todas as etapas da produção fílmica, pensava, desde o início desta investigação, ser imprescindível que a montagem do filme fosse feita por Maria e eu conjuntamente. Mas o inelutável atravessou o processo no meio da última etapa desta travessia. A experiência de acompanhar a morte de Maria atravessou-me de maneira dilacerante. Embora seja impossível separar tal experiência pessoal do trabalho de finalização do filme, tentei, aqui, concentrar-me nas transformações que a ausência de Maria produziu do ponto de vista da criação fílmica, mesmo que o processo de montagem tenha sido constituído, maioritariamente, pelo meu luto.

Se Maria e eu começámos tal processo juntas e, logo, vi-me obrigada a segui-lo sozinha, o primeiro ímpeto que tive foi o de transferir a incumbência da montagem para uma terceira pessoa, de modo que nenhuma de nós duas fosse a responsável por concluir o filme. Entretanto, sofri resistência para efetivar tal proposta por parte dos membros da equipa<sup>94</sup>. Isso porque, se durante as filmagens, Maria havia almejado a criação de um filme com e sobre ambas, para levar a efeito tal designação, não restava dúvidas que eu seria uma das poucas pessoas preparadas para incluir as escolhas de Maria no filme finalizado, afinal, eu havia estado com ela durante um ano inteiro, atenta a cada uma das suas manifestações criativas.

Assim, diante de tal oposição, decidi afrontar a montagem acolhendo a falta de Maria e buscando maneiras de incluir a ausência dela como parte indispensável desta etapa do fazer fílmico. Parecia ter chegado a hora de contribuir de forma decisiva para a realização de *Rua dos anjos*, da mesma forma que Maria havia feito por ele no início desta investigação, quando estive à beira de desistir da construção fílmica por não encontrar uma personagem. Naquela altura,

---

<sup>94</sup> Indubitavelmente, as pessoas da equipa que acompanharam o processo de filmagens também poderiam se incumbir da montagem. Mas se nenhuma delas aceitou tal encargo, foi porque pensavam que o último desafio dessa construção fílmica deveria ser experienciado e ultrapassado tão somente por mim. Esclareço, contudo, que a montagem foi realizada por mim com o auxílio de Fernanda Gurgel, Samara Azevedo e Flávio Almeida.

Maria tornou uma premissa que aparentava ser impossível de ser realizada em algo passível de ser efetivado. Agora, era a minha vez de ofertar ao filme semelhante amparo.

Acompanhada pelas palavras de David MacDougall, que já nos idos da década de noventa do século passado atentava para o facto de as pessoas que realizam preocuparem-se em demasia com o contributo que os sujeitos retratados poderiam oferecer para os seus empreendimentos, que acabariam por não se ocuparem com os contributos que elas próprias poderiam ofertar as pessoas filmadas (1991, p. 2), considerei imprescindível buscar nas lembranças sobre os gestos criativos de Maria pistas que pudessem me auxiliar na empreitada exigida por esta deriva.

Visto que, muitas vezes durante as filmagens, ambas conversamos sobre propostas de montagem, comecei por pesquisar nos registos dos nossos diálogos gravados nas etapas anteriores, além de anotações minhas e de Maria que pudessem conter indícios para direcionar a montagem fílmica, com o intuito de descortinar aquilo que ela havia indicado para esta última etapa da construção fílmica, intentando, assim, transformar a sua ausência em presença. E para efetivar tal tarefa evoquei o último fragmento da bússola que conclui o instrumento-guia forjado ao longo de toda esta travessia: o duplo.

#### **4.2. O quarto fragmento da bússola: o duplo**

A ideia de duplo, tal como pensada por Jean-Pierre Vernant, acompanhou esta deriva de forma indubitável. Vernant utiliza tal ideia para pensar as diferentes maneiras de figuração dos mortos na Grécia antiga. Sendo uma categoria da imagem ainda não definida como tal, o duplo pressupõe a inscrição de uma ausência, um vazio, na mesma medida em que se deixa ver como presença (Vernant, 1991, p. 28).

Um exemplo é o espectro da pessoa falecida que, uma vez não tendo sido prestados os rituais funerários necessários, torna-se errante entre o mundo dos vivos e o dos mortos. Do

mesmo modo, apresentam-se como duplo, as estátuas em pedra<sup>95</sup>, posicionadas dentro de tumbas, em substituição ao cadáver que não pôde ser encontrado. Este tipo de estátua talhada de maneira grosseira «não visa reproduzir os traços do defunto, dar a ilusão da sua aparência física. Não é a imagem do morto que ela encarna e fixa na pedra, é a sua vida no além, esta vida que se opõe à dos vivos» (Idem, p.385). Estátuas em pedras também eram erguidas na superfície do solo, podendo ser observadas à luz do dia, longe das sombras encontradas nas tumbas. Nesse caso, a pedra talhada passa a ter a função de estabelecer o contacto com o além, em ritos de evocação do morto. O morto revela, assim, a sua presença, «insólita e ambígua que também é sinal de sua ausência. Aparecendo na pedra o morto revela-se, ao mesmo tempo, como não sendo deste mundo» (Idem p. 386).

Além das tais estátuas de pedras, outros exemplos pertencentes à categoria do duplo são manifestações imagéticas, como é o caso do sonho, da aparição sobrenatural e da sombra (Idem, p. 388). Vale ressaltar que tais manifestações se diferenciam da categoria de imagem como obra mimética, artifício e ficção, pensada posteriormente por Platão, no século IV a.C. Diametralmente oposta à ideia deste, que efetua uma desqualificação da imagem frente a uma realidade que seria verdadeira e repositória do conhecimento (Platão, 2001), o duplo estudado por Vernant tem a função central de tornar presente um ausente, tendo a particular característica dos seres intermediários, ou seja, ser e não ser simultaneamente aquilo que pretende representar. Nas palavras de Vernant (2002, p. 389):

O duplo é uma coisa bem diferente da imagem. Não é um objeto “natural”, Mas também não é um produto mental: nem uma imitação de um objeto real, nem uma ilusão do espírito, nem uma criação do pensamento. O duplo é uma realidade exterior ao sujeito, mas que, em sua própria aparência, impõem-se pelo seu caráter insólito aos objetos familiares, aos objetos comuns da vida. Move-se em dois planos ao mesmo tempo contrastados: no momento em que se mostra presente, revela-se como não pertencente a este mundo, mas um mundo inacessível.

---

<sup>95</sup> Este tipo específico de estatueta mencionada por Vernant relaciona-se a palavra grega *kolossós* Antes de referir-se a um objeto com estatura elevada, a origem da palavra remete a algo ereto, erguido. (Vernant, 2, p. 384).

Segundo a afirmação supracitada, a capacidade de fazer ver o invisível, próprio do duplo, ou seja, a tentativa de inserção da ausência numa imagem, que é presente, reinsere o morto no universo que é familiar aos que se encontram presentes no mundo dos vivos. A esse respeito, recordo a narrativa relacionada ao surgimento do teatro de sombras na China. Embora tal narrativa esteja distanciada dos estudos de Vernant, tanto do ponto de vista geográfico como do temporal, considero que algumas clarificações acerca das significações associadas ao duplo podem ser obtidas através dela.

Durante a dinastia Han, por volta do século I a.C., conta-se que o Imperador Wu-Ti, desesperado com a morte de uma de suas concubinas favoritas, já não se importava mais com as questões ligadas ao governo. Preocupados com o destino do Império Chinês, os conselheiros de Wu-Ti chamaram Shao Wong para «exibir sua habilidade em comunicar-se com os fantasmas e espíritos dos mortos» (Berthold, 2001, p. 55). Dispondo a imagem da concubina em pele de animal, atrás de um tecido, algo transparente, sob a luz de uma lamparina a óleo, Shao Wong, tornou possível a transformação da silhueta da concubina em sombra, tendo a missão de acalantar o espírito triste do imperador, o que era reforçado pela presença de um indivíduo incumbido da imitação da voz da concubina. Confiante diante do facto de sua amada ter sido trazida de volta do reino dos mortos, o imperador regressou ao comando do império, provocando alívio e contentamento entre os seus súditos e conselheiros.

É possível notar na passagem referenciada que a sombra surge como duplo da mulher amada. Aquela representa esta, ao mesmo tempo que é constituída por uma existência irreal, um aspeto sobrenatural, diametralmente oposto ao corpo vivo da concubina, e, ao mesmo tempo, firma a ausência definitiva da amante perdida. Se, no caso do imperador, a sombra surge como uma possibilidade de abrandar a sua dor, é válido ressaltar que nem sempre as manifestações do duplo conseguem atingir tal objetivo.

A esse respeito, Vernant recorda o texto *Agamémnon*, de Ésquilo (2008), onde Menelau evoca por meio de diferentes formas de figuração a ausência de Helena. Entretanto,

tais duplos só foram capazes de tornar ainda mais sensível e insuportável o vazio da ausência de sua esposa (Vernant, 2002, p. 391). Isso porque falta aos duplos «o que faz Helena uma verdadeira mulher: a *cháris*, o esplendor, o irradiação da vida» (Idem) Diametralmente oposto ao acalanto do duplo trazido pela sombra ao imperador chinês, o fantasma, as estatuetas ou imagem onírica evocadas por Menelau são envolvidas por uma «decepção de uma presença que sempre se furta e que não se mostra senão para fugir» (Idem).

Do mesmo modo, os duplos de Maria, manifestados ao longo da etapa de montagem, por vezes, acalmaram a minha dor diante de sua ausência, em outras, aproximaram o processo próximo do insustentável. Mas independentemente das emoções que me possam ter acompanhado nesta última etapa do processo, as imagens e sons colecionados durante as derivas anteriores passaram a ter a função de duplo, antes mesmo da morte de Maria, quando ela ocupou um lugar intermediário entre o mundo dos vivos e dos mortos, ao deixar a sua casa, rumo ao hospital. Se esta travessia investigativa começou com o sim de Maria, quando adentrei na sua casa pela primeira vez, as rotas que estava seguindo mudaram drasticamente a partir do último dia em que estive lá, horas antes de Maria ser hospitalizada.

Assim, as imagens e sons que constituem o material bruto de *Rua dos anjos* tornaram-se substitutos e equivalentes do nosso encontro e não apenas uma tentativa de simulacro dele. A ausência de Maria foi a minha interlocutora privilegiada nesta deriva, influenciou todo o processo de montagem do filme e foi fundamental para eu pensar cada um dos deslocamentos necessários para concluir a última etapa desta travessia.

### 4.3. O duplo e as diferentes versões de *Rua dos anjos*

Foram inúmeros os modos de figuração pelos quais o duplo se manifestou ao longo dos mais de dezoito meses dedicados ao trabalho de juntar, incluir e excluir parte do material confeccionado durante a deriva anterior. Embora o filme tenha sofrido incontáveis modificações na ordem dos planos ao longo desse período, foram três as versões<sup>96</sup> mais significativas em termos de alterações estruturais relativas à construção e ao encadeamento das cenas e cada uma delas foi guiada por uma manifestação diferente do duplo.

Sem chegar a possuir um título, a *Versão 1* foi acompanhada pela Maria e fomentada, maioritariamente, pela imagem especular. A *Versão 2*, já com o título de *Rua dos anjos*, iniciou-se no período em que Maria se encontrava no hospital, numa condição intermediária entre a vida e a morte, e foi finalizada dois meses após o seu falecimento. Portanto, a *Versão 2* foi assistida, maioritariamente, pela dimensão fantasmática do duplo. A *Versão 3*, a última realizada dentro do âmbito desta investigação, foi realizada entre março e julho de 2018 e sofreu forte influência de algo resultante da minha imaginação e da escrita do presente texto. Seguem, pois, a reflexão acerca dos três deslocamentos responsáveis por esta última deriva.

#### 4.3.1. O primeiro deslocamento da montagem

Nos processos de construção fílmica nos quais a pessoa que realiza também se responsabiliza pela montagem, observa-se, comumente, a necessidade de se ter um período alargado entre o término das filmagens e o início da montagem. Isso porque parece ser favorável, para voltar à formulação de Brecht, um certo distanciamento temporal entre as duas etapas a fim de que seja possível olhar para as imagens realizadas de maneira a conseguir uma atitude de estranhamento e, conseqüentemente, um posicionamento crítico diante das imagens produzidas.

---

<sup>96</sup>Elas serão aqui designadas por *Versão 1*, *Versão 2* e *Versão 3*.

Entretanto, aqui, o processo de montagem iniciou-se em menos de um mês terminadas as filmagens. Essa urgência, pouco habitual, deveu-se a uma dupla conjunção de fatores. Em primeiro lugar, no final das filmagens, o meu cronograma de investigação apresentava atrasos significativos e, por isso, eu considerava não dispor de muito tempo para fazer a montagem. Depois, porque existia uma urgência cada vez maior nas ações cotidianas de Maria, que me fazia pensar que não teríamos muito tempo para trabalhar na montagem conjuntamente. Nunca saberei se Maria estava a pressentir o que aconteceria poucos meses depois, mas sua vida privada parecia mais vulnerável que nunca.

Diferente de outrora, onde alternava momentos de frenesi com períodos de calma, parecia que, finalizado o período de filmagens, ela corria incessantemente contra o tempo, sem conseguir fixar a sua atenção em nenhum dos percalços que continuavam a invadir impiedosamente a sua vida. Em tal contexto, os nossos encontros, frequentemente, tomavam outros rumos e eu via-me impelida a auxiliá-la a superar alguma adversidade. Mesmo assim, Maria e eu conseguimos-nos encontrar três vezes ao longo dos quatro primeiros meses de 2017 para tratarmos exclusivamente de assuntos concernentes à montagem.

O trabalho inicial pautou-se em organizar cada uma das cenas que haviam sido filmadas: uma simples junção de planos mais do que buscar uma ideia que potencializaria cada um deles. Maria, então, assistia ao material montado e propunha alterações no tempo das cenas, supressão de algo ou inclusão de partes que haviam sido ignoradas por mim. Curiosamente, naquele momento onde eu estava bastante distante da minha premissa do filme, Maria concentrou-se na fabulação, ocupando-se em avaliar se seria possível identificar que aquele se tratava de um filme sobre a troca de técnicas entre o trabalho sexual e a realização.

Num segundo momento, Maria e eu reproduzimos algumas de nossas conversas, aquelas que foram captadas com qualidade insuficiente durante as filmagens. Foi gravado, também, parte do material extra para as vozes-*over* que intentámos incluir em alguns planos do filme. A esse respeito, ressalvo que muitas das cenas não prescindiam de som sincronizado

e, por isso, pensávamos que maioria dos constrangimentos presentes durante a montagem poderia ser contornado com a inclusão de vozes-over gravadas posteriormente por nós. Todavia, o trabalho de inclusão de tais vozes foi interrompido no instante em que Maria foi internada no hospital.

Sem poder gravar novo material sonoro e acompanhar o desenvolvimento da montagem, um novo abismo abriu-se entre nós. Diante dele avaliei, precipitadamente, que não possuíamos material suficiente para construir o filme que planeamos durante as filmagens. Fui, então, assolada por um abatimento, tal qual descreve Andrei Tarkovsky (1998, p. 138) ao mencionar as dificuldades surgidas durante a montagem de *O Espelho* (1975):

Em alguns momentos, tínhamos a impressão de que seria impossível montar o filme, o que implicaria a existência de lapsos imperdoáveis durante as filmagens. O filme não se sustentava, não ficava em pé, fragmentava-se diante dos nossos olhos, não tinha unidade, nem as necessárias conexões internas, nenhuma lógica.

Se Tarkovsky e sua equipa montaram mais de vinte versões diferentes do filme até que, ao tentarem «fazer uma última e desesperada recomposição, ali estava o filme. O material adquiriu vida; as partes começaram a funcionar organicamente, como se unidas por uma corrente sangüínea» (Idem), eu optei pelo caminho diametralmente oposto, aquele que considerava ser o mais rápido e acertado. Erroneamente, eu estava a considerar a montagem como uma conexão de peças organizadas em série, considerando os planos como tijolos que deveriam ser organizados a fim de construir um todo. Utilizei-me, então, de vozes subjetivas gravadas por mim sem o conhecimento de Maria, com o intuito de criar uma ligação entre as cenas.

Elegi, como norteador para a montagem, um aspeto que se relacionava apenas com um dos muitos, partilhados entre mim e Maria durante as filmagens: a dificuldade de se abdicar do controle da realização. Ao considerar, na esteira de Comolli, que «os poderes (de todas as ordens, a começar pelo do cineasta) se preocupam em controlar» (2007, p. 29), pensava ser

um caminho efetivo guiar a montagem por meio do tema do controle da realização. Acriticamente, limitei a montagem a uma pequena parcela do argumento inicial, desconsiderando, por exemplo, as inúmeras personagens que surgiram ao longo da deriva de filmagens, cerceando o filme a uma sequência de planos ligados pela minha voz-over que se sobressaía com autoridade às imagens e diálogos entre mim e Maria.

Ou seja, se durante as filmagens ocupei-me em desarmar-me da hegemonia da realização e durante a primeira versão do filme planeava estabelecer uma reflexão crítica sobre ela, isso não evitou que tal controle reaparecesse ainda com maior força durante o trabalho de montagem. Enquanto eu imaginava estar imune ao controle da realização, eu reforçava uma falaciosa liberdade da personagem. Afinal, se «sempre houve no cinema um combate entre a vontade de controle e a demanda de liberdade.» (Idem), a primeira versão do filme, comprovou que estava a protagonizar os dois lados de tal combate.

Além disso, a *Versão 1* do filme ainda descortinou um outro aspeto importante acerca da maneira pela qual eu estava a conduzir o processo de construção filmica. Se é certo que o controle da realização ocorre, mormente, porque a pessoa que realiza acaba por valer-se «de mecanismos para tentar proteger os objetivos do projeto traçado e reconduzi-lo a um rumo “aceitável”, “útil”» (Rezende, 2013, p. 182), na montagem proposta por mim, nem era isso que se colocava em causa, uma vez que o esforço empenhado na construção da *Versão 1* do filme encontrava-se bastante distante da premissa do projeto. Em outras palavras, eu parecia ter refutado não só o ponto de partida, mas também as reverberações advindas de tal premissa.

A minha voz subjetiva, baseada em reflexões ao longo desta investigação, fizeram com que a *Versão 1* se apresentasse como um filme sobre mim, ou ainda, mais precisamente sobre as minhas derrotas e conquistas durante a construção de *Rua dos anjos*. Eu dirigia a voz do discurso<sup>97</sup>, declarando e explicando inúmeros episódios do meu encontro com Maria. Relativamente a esse tipo de voz que se dirige a quem assiste ao filme de forma direta, comenta

---

<sup>97</sup> Sobre a voz do documentário, ver FitzSimons (2009), Nichols (1983; 2010).

Nichols: «a voz pode ser estimulante ou tranquilizadora, mas seu tom transmite um ponto de vista pronto; com o qual se espera que concordemos» (2010, p.78). Narrada com uma «voz suave, que acalma a gente», como diria Maria sobre a minha voz, a primeira versão do filme apresenta a exposição de um ponto de vista único, o meu.

Diante dessa minha proposta desajustada, obtive um filme aquém do encontro ocorrido entre mim e Maria. Em tal versão, a minha voz-over dirigia-se a Maria que, na maior parte do tempo, silenciava. Se «contrastando com o mundo sonoro das vozes, dos gritos, dos cantos, a morte é, em primeiro lugar, o universo do silêncio (Vernant, 2002, p. 293), o que consegui foi sublinhar a ausência de Maria, mesmo antes de ela ter falecido. Ou seja, a morte que acompanhou a *Versão 1* do filme foi a morte do gesto criativo de Maria.

O facto de eu ter centralizado a decisão sobre o que seria tratado como o problema do filme, de que forma ele seria apresentado e em que momento ele deveria ou não ser solucionado, fez com que o processo de montagem estivesse em concordância com aquilo que Nichols estabeleceu como sendo uma estrutura paradigmática para o documentário, ao envolver a exposição de um problema e uma avaliação do seu estado atual e das complexidades advindas de tal contexto. Tal dinâmica levaria a um período de isolamento onde a realização teria como meta uma solução ou um caminho para a solução do problema em causa (Nichols, 1997, p.48).

Foi exatamente esse tipo de isolamento que eu experienciei a partir do momento em que Maria foi hospitalizada. Em razão disso, a minha busca pela solução do problema tornou-se apartada daquilo que me era mais caro nessa travessia, a criação partilhada com Maria. A título de exemplo, duas das seis personagens surgidas na deriva anterior e que deveriam desempenhar o papel de construtoras de uma fabulação durante a montagem foram sufocadas por uma sétima personagem, criada por mim durante esta última etapa de criação fílmica: uma realizadora canónica, aquela que, ao proferir uma palavra, cala todas as demais personagens à sua volta.

Essa minha atitude durante a montagem da primeira versão do filme, distante da almejada, pode justificar-se pelo facto eu ter sido assolada por um grande temor e exasperação ao defrontar-me com o impedimento de Maria de continuar ao meu lado. Para desvencilhar-me de tais comoções, pensava ser necessário terminar a montagem do filme o mais rápido possível. Tanto assim foi que a *Versão 1* foi concluída duas semanas depois de Maria ser hospitalizada. Ao tentar abafar o temor que me assolava, acabei por encorajar-me na mais forte das armaduras, transformando-me na protagonista do filme enquanto Maria passava a ocupar o papel de antagonista ou, até mesmo, de personagem secundária da narrativa criada por mim.

Diante da *Versão 1*, estava claro que não seria possível terminar esta travessia como nós havíamos almejado antes da hospitalização de Maria. Mais, diante do agravamento do estado de saúde dela, eu havia me tornado frágil, suscetível a todas as dificuldades que pareciam se multiplicar-se diariamente. Arrisco afirmar que foi o período em deriva mais assustador e solitário desta travessia. Sozinha, eu havia perdido a força de outrora e não encontrava indícios que me pudessem auxiliar a recuperar a memória daquilo que Maria e eu havíamos experienciado durante as filmagens. Ademais de todos os constrangimentos surgidos nesta deriva, um questionamento afligiu-me sobremaneira. Uma vez que a montagem possui uma importância incontestável para a construção fílmica, como é que eu poderia concluir uma investigação que pretendia uma criação partilhada sem ter ao meu lado a interlocutora privilegiada de tal partilha?

Passsei alguns dias sem saber a direção para onde deveria apontar a minha bússola. Enquanto as pessoas que acompanhavam a construção de *Rua dos anjos*, unissonamente, consideravam a *Versão 1* como sendo um material desacertado, tornava-se indubitável ser necessário reencontrar a equivalência entre as funções da pessoa que atua e daquela que realiza. Precisava, pois, de assumir a responsabilidade de gerir, e não de gerar, um plano comum, como diria Eugenio e Fiadeiro sobre uma certa relação pautada na substituição do sujeito do controle e da manipulação pelo ato do encontro. Tal substituição seria a responsável por

fornecer a medida justa para uma relação recíproca entre as pessoas envolvidas em tal reunião (2012, p. 62). Diante dessa perspectiva, para que o encontro ocorrido entre mim e Maria pudesse ser o gerador da montagem, estava claro ser necessário retomar o plano que havia elaborado com ela. Mas antes disso, tornava-se fundamental eu identificar os momentos em que o nosso encontro fora sufocado por as decisões tomadas exclusivamente por mim. A partir dessa identificação, objetivava modificar o endereçamento ofertado à narrativa fílmica presente na *Versão I*.

Decidi, assim, rever a *Versão I* uma e outra vez até que notei uma sequência que me causou, à maneira de Brecht, um estranhamento: existia apenas uma cena em silêncio, com pouco mais de noventa segundos, contra os noventa e sete minutos nos quais a minha voz conduzia toda a ação. Não era mais o silêncio do gesto criativo de Maria, abafado pela minha voz que chamava a minha atenção. Antes, concentrei-me no oposto: no fragmento onde eu me tornava ausente, abrindo espaço para que significações inusitadas pudessem emergir do meu silêncio.

A cena em questão, composta por um plano sequência, parecia saltar à frente de todas as outras do filme. Nela, eu arrumo-me em frente ao espelho, enquanto o que vemos refletido nele não é o meu rosto, mas antes o de Maria (figura 13). Havia utilizado o efeito reverso e, por isso, o plano tinha a sequência invertida se comparada à versão vigente de *Rua dos anjos*. Portanto, tal plano começava comigo a retirar os brincos e, na sequência, Maria e eu nos beijávamo-nos através do espelho e terminávamos com as mãos dadas no alto da moldura.

Se até então não havia notado aquele plano com a atenção devida, subitamente, ele passou a apresentar quatro diferentes funções na mesma imagem. Ora evidenciando aspetos visíveis, como é o caso da explicitação do afeto entre Maria e eu ou a disposição plástica intencional de um espelho que nos separa ao mesmo tempo que nos amalgama; ora revelando aspetos sutis: o silêncio que alforria o plano sequência das interferências abusivas da minha voz subjetiva ou o prenúncio da ausência definitiva de Maria através do espelho.



Figura 13 — *Imagem de Rua dos anjos*, Amadora, 2016. Fotografia: Filipe Ruffato.

Se as duas primeiras funções foram pensadas por nós durante a rodagem daquela cena, as duas últimas haviam se assomado em consequência das circunstâncias específicas ocorridas durante a etapa da montagem. Tal qual a ideia de “imagem pensativa” forjada por Rancière, como aquela resultante da tensão entre vários modos de representação (2010, p. 168), as combinações e fusões presentes neste plano fizeram com que eu o olhasse de maneira inabitual. Uma vez que a imagem pensativa produz «um pensamento que não é suscetível de ser atribuído à intenção daquele que a produz» (Idem, p. 157), contemplar aquele plano de forma inusitada, deslocou-me da função de realizadora, aproximando-me da de espectadora.

Ou seja, encontrar novas funções para aquela imagem revela eu ter sido capaz de distanciar-me do estatuto da realização antes de fixar-me nele, como ocorre, na maioria das vezes, nos processos de montagem. Esse tipo de observação, própria da espectadora, que, está sempre em falta em relação à da realizadora, pois, como diria Comolli, «uma parte mais ou menos marginal das “informações” recebidas [pelo espectador] escapa à observação» (2008, p. 140), foi também, e na mesma medida, a responsável por fazer com que eu encontrasse novas significações para as imagens criadas pela realizadora, da qual havia conseguido manter a

distância necessária. Graças a tal deslocamento, consegui, também, desvincular-me do temor diante do desconhecido que me acompanhava, possivelmente o responsável pela versão desacertada que tinha diante de mim. Desse modo, compreendi que deveria tomar aquele espelho como um dos meus companheiros privilegiados naquele momento da deriva. Era ele que parecia conter a possibilidade de uma equivalência entre mim e Maria, alcançada em muitos momentos durante as filmagens, mas perdida durante a montagem da *Versão 1* do filme.

Embora a imagem especular não seja a presentificação de uma ausência, pois requer a presença de algo ou alguém para que possa atuar, Vernant compara-a com outros tipos de duplos, como é o caso da sombra e do fantasma, na medida em que o espelho proporciona uma intrusão de um elemento incomum e enigmático na esfera cotidiana (1991, p. 99). Foi exatamente tal intervenção que almejava encontrar no espelho. Nele, eu passei a procurar Maria refletida, procurei nele a função de tornar a sua ausência, presença. Para efetivar tal objetivo, busquei por pistas no material bruto daquele dia de filmagem.

MARIA: O espelho ficou fixe, depois de filmado está giro.

RENATA: O recorte ficou bem no seu rosto. Eu não enxergo nada quando eu estou lá no espelho, eu só vejo o seu rosto, eu não vejo o meu<sup>98</sup>.

Tal como encontrei Maria do outro lado do espelho durante as filmagens, ansiava que ele continuasse a refletir a sua imagem, uma vez que naquele momento, do lado de cá do espelho, sem poder levantar-se da cama do hospital, ela já não podia, como outrora, se comunicar com o mundo onde eu me encontrava. Se é verdade que um rosto, ao olhar-se no espelho, nunca deixa de ser olhado por aquele que ele olha (Vernant, 1991, p. 99), aqui, buscava continuar sendo olhada pelo rosto de Maria ao mesmo tempo que eu a observava.

---

<sup>98</sup> Dia 15, 28 de outubro, *Múltiplos*, áudio 2, a partir de 9'15".

Se Maria, durante as filmagens, havia ressaltado a importância de olhar-se no espelho para poder levar a efeito a coreografia da *stripper*, como explicitado na deriva anterior, agora era para ele que teria de olhar para poder dar prosseguimento ao processo de montagem. Mais uma vez era Maria que me indicava o caminho. A técnica que servia ao trabalho sexual, agora amparava também o trabalho da realização. Mas ainda se fazia necessário forjar mecanismos que pudessem me auxiliar a descortinar, do outro lado do espelho, uma montagem condizente com a criação partilhada almejada.

Lembrei-me, então, da pequena Alice, de Lewis Carroll, que esperava encontrar objetos e acontecimentos na casa que ficava do outro lado do espelho diferentes daqueles experienciados por ela do lado de cá dele: «só se consegue dar uma *espiadinha* no corredor da Casa do Espelho deixando a porta da nossa sala de estar escancarada: é muito parecido com o nosso corredor, até onde se pode ver, só que adiante pode ser completamente diferente» (1993, p. 141). Do mesmo modo, eu esperava encontrar outras respostas para a construção fílmica, caso eu fosse capaz de descobrir maneiras para alterar o meu ângulo de visão.

Assim, pensava avistar, através do espelho, outros materiais fílmicos, até então ignorados por mim. Alice continuava a embalar a minha busca: «vamos fazer de conta que o espelho ficou todo macio, como gaze, para podermos atravessá-lo. Ora veja, ele está virando uma espécie de bruma agora, está sim! Vai ser bem fácil atravessar...» (Idem, p. 142).

Mas eu, desprovida da fantasia que me acompanhava quando tinha a mesma idade de Alice, por mais que fixasse os meus olhos através do espelho, já não via Maria ou um prenúncio qualquer que me ajudasse a sair da situação em que me encontrava. Antes, o que via do outro lado do espelho, era tão somente o meu rosto refletido. Pior, eu não reconhecia qualquer diferença entre a *Versão 1* do filme e aquilo que eu pensava ser capaz de realizar naquele momento. Ou seja, encontrava-me, ainda, numa situação incontornável, com a diferença de ter passado a ser acompanhada pelo espelho.

Decidi, então, persistir na investigação do material bruto, pois, pensava encontrar maneiras para fazer as imagens gravadas mostrarem-me o que não me havia me dado conta durante as filmagens, uma vez que durante a montagem, como atenta MacDougall, «tende a desenvolver-se uma maior atenção às nuances e comportamentos das personagens» (2014, a partir de 6'40"). Em tal busca, encontrei uma observação da Maria, que se tornou uma contribuição decisiva para esta deriva:

No espelho aparece muita coisa, sabias? O espelho é a melhor companhia que nós podemos ter. Os espelhos ensina-nos muitas coisas. Às vezes, eu ponho-me em frente ao espelho e pergunto: "quem tu és?". Eu tenho a resposta, mas não quero assumir essa resposta. A melhor coisa que a gente tem é pôr um espelho à frente e falar com ele<sup>99</sup>.

Tomei o enunciado de Maria como um conselho e dispus-me a afrontar a imagem especular, que teimava em só refletir o meu próprio rosto, até torná-lo macio como o da Alice para, finalmente, ser possível atravessá-lo. Se «o espelho é o meio de alguém se conhecer, de chegar a si, de se encontrar, mas na condição de se separar, de se dividir, de se pôr distância de si próprio» (Vernant, 1991, p. 99), compreendi ser necessário colocar-me à frente dele e, de maneira oposta à de Maria, assumir a resposta que ele pudesse me oferecer.

Se o ato de se conhecer exigiria uma distância de mim mesma, parecia que o efeito de estranhamento, pensado por Brecht, preconizado especialmente durante a primeira deriva, mas presente em todas as demais, voltava com determinação para selar esta investigação. Não penso, contudo, que esta travessia possui um movimento circular, mas antes em espiral, pois a linha curva, não fechada, progrediu para um outro ponto, levemente deslocado daquele do início.

---

<sup>99</sup> Dia 16, 31 de outubro, *Entrevista Renata*, áudio Maria, a partir de 95'23".

Se, previamente, eu buscava estranhar a minha prática em cinema, atentando-me a tudo o que parecia ser naturalizado pelas mais diferentes esferas do fazer fílmico, aqui, mais que nunca, tornava-se necessário que eu assumisse ser constituída por aquilo que eu estava a tentar combater. Tornou-se necessário, pois, que afrontasse a *Versão 1* criada por mim no intuito de esmiuçar os mecanismos do discurso cinematográfico pelo qual sou constituída.

Contudo, distanciar-me de mim mesma para, então, ser capaz de atravessar o espelho apresentava-se como um ato bastante arriscado. A esse respeito, Vernant (Idem, p. 92) faz uma comparação entre a imagem especular e o rosto da Górgona:

O rosto da Górgona é o Outro, o duplo de nós próprios, o Estranho, em reciprocidade com a nossa figura como uma imagem no espelho seria ao mesmo tempo menos e mais do que nós próprios, simples reflexo e realidade do além, uma imagem que nos traga porque em vez de nos devolver simplesmente a aparência da nossa própria figura, de refractar o nosso olhar, representa, no seu esgar, o horror terrífico de uma alteridade radical com a qual nós nos vamos identificar tornando-nos pedra.

Encarar o espelho, à maneira de Vernant, como um pórtico rumo ao desconhecido, à outra de mim mesma, prometia colocar-me frente a frente com a minha dimensão fantasmática. Só assim, parecia ser possível levar a efeito uma versão do filme com a justeza da experiência testemunhada durante as filmagens. Permanecer com a mesma aparência de outrora ao mesmo tempo que estaria apartada daquilo de que eu era constituída, tal como um fantasma, era uma ideia que me inquietava sobremaneira, pois, uma vez que meu reflexo se encontrasse nas pupilas dos olhos da Górgona, já não seria possível voltar atrás. E assim, ao olhar mais uma vez fixamente para o espelho, o que encontrei foi aquilo que eu tentava, até então, esconder.

Mais do que um discurso sobre o controle da realização, o que vi na *Versão 1* do filme foi uma tentativa de camuflar aquilo que me custava mais afrontar, nomeadamente, os

momentos em que a câmara captou as minhas inseguranças, vulnerabilidades ou as escolhas de Maria, aquelas das quais eu discordava.

O exemplo mais significativo foi eu ter ignorado, quase que por completo, o material dos dois dias onde foram filmadas as minhas entrevistas. Assumidamente era um material que eu nunca houvera aprovado. Como elucidado na deriva anterior, não me interessava fazer um filme de entrevistas, muito menos com minhas histórias pessoais.

Assim, utilizando-me de alegações sobre a qualidade duvidosa das imagens captadas pela câmara de Filipe e de Samara ou sobre a fragilidade da iluminação e dos enquadramentos, acabei por considerar o material inaceitável para ser utilizado. Tanto foi assim que não cheguei a visualizá-lo por completo durante a feitura da *Versão 1* do filme. Entretanto, se havia concordado com Maria em filmar a cena de tal entrevista, tornava-se inadmissível continuar a negar tal material. Passados quatro dias dessa constatação, Maria entrou num estado intermédio entre a vida e a morte e nós duas já não voltaríamos a nos comunicar com palavras.

Evidenciava-se ter chegado o momento de enfrentar a Górgona, para, enfim, sob o seu olhar, perder-me de mim. Só assim, pensava poder atravessar o espelho, tal como a pequena Alice, e lá equivaler o meu estatuto àquele que agora Maria possuía. Seríamos as duas, quem sabe, ausências-presentes sob a forma de uma sombra do que um dia fomos juntas durante as derivas anteriores.

#### **4.3.2. O segundo deslocamento da montagem**

Comecei por visionar o material bruto que havia ignorado até então. Uma vez que ligávamos os gravadores tão logo que chegávamos ao estúdio, o material sonoro possui extensão significativamente maior que as imagens. Sabia ter que conhecer todo esse material, em busca de descortinar o que estava a tentar esconder, enquanto Maria ainda estivesse no hospital. Isso porque do ponto de vista afetivo, parecia ser inexequível entrar em contato com imagens e sons inéditos de Maria após a sua morte.

Foram cerca de dez dias ininterruptos de visionamentos e apontamentos. Como uma espécie de Xerazade (Anónimo, 2017), mas em versão trágica, o destino inexorável decidiu que a travessia individual de Maria chegaria ao fim um dia após eu ter terminado de ouvir o último trecho com material inédito de suas histórias. Acompanhando as palavras de Maurice Blanchot (2013, pp. 20-21), na esteira de Georges Bataille, testemunhar a morte de Maria colocou-me para fora de mim e selou, definitivamente, a minha passagem para o outro lado do espelho:

O que é, pois, que me coloca o mais radicalmente em causa [diante da morte de outrem]? Não minha relação comigo mesmo como finito ou como consciência de ser na morte ou para a morte, mas a minha presença para outrem enquanto este se ausenta morrendo. Manter-me presente na proximidade de outrem que se distancia definitivamente morrendo, tomar sobre mim a morte de outrem como a única morte que me concerne, eis o que me põe para fora de mim. [...] morrendo, tu não te distancias somente, tu estás ainda presente [...]

Se a morte não pode ensinar nada aos seres que ainda vivem, porque ao experimentá-la, morrendo, eles perdem o benefício de qualquer ensino que a morte pode ofertá-los (Bataille, 1968, p. 95), restava-me refletir não apenas sobre a morte de Maria, mas sobretudo, com ela. Com essa perspectiva, as modificações ocorridas na *Versão 2* foram continuamente acompanhadas pelo duplo de Maria. Assim como ressalva Vernant sobre «o novo estatuto social que o morto adquire através do funeral» (1991, p. 27), Maria passou a manifestar-se, durante a montagem, pela sua ausência.

Evocá-la no filme era uma homenagem ao mesmo tempo que eu sublinhava a distância que a separava do mundo aqui e agora; vê-la em imagem e sons era ver que ela não estava presente. Ou, ainda, como bem assinalou Didi-Huberman sobre o «trabalho visual que deveria ser o nosso quando pousamos os olhos sobre o mar, sobre alguém que morre ou sobre uma obra de arte» (2005, p. 34), eu passei a olhar aquelas imagens com o intuito de experimentar aquilo que não desejava ver com toda a evidência: sentir que Maria

inevitavelmente me escapava, e que, a partir daquele momento, as suas imagens passariam a olhar-me «como uma obra visual de perda» (Idem).

Fora de mim e acompanhada, à partida, pela dimensão fantasmática de Maria, subitamente, eu parecia ser capaz de propor uma outra versão para o filme. Encerrei-me, então, numa sala, onde a única luz presente era aquela advinda dos ecrãs que utilizava para a feitura da montagem. Se vivi o período de luto dentro de um ambiente desalumiado, era porque necessitava das sombras para poder contemplar com mais clareza as imagens em movimento com as quais estava a trabalhar, mas também era uma tentativa de equalizar o ambiente exterior com a dor da perda que me invadia.

Foram cerca de sete semanas vividas no isolamento da sala de montagem. Se durante a feitura da *Versão 1* do filme isolar-me significou distanciar-me de Maria, na *Versão 2*, o afastamento do resto do mundo aproximava-me mais e mais dela. De maneira assemelhada a Aquiles, quando morre o seu companheiro Pátroclo, «na rigorosa observância do luto, ele [Aquiles] vê-se, pela sua vontade de se entregar à memória do morto, poderíamos dizer à sua assombração, apartado do comum dos homens, excluído da vida normal» (Vernant, 1991, p. 36), eu sentia-me constantemente acompanhada pela lembrança daquilo que eu vivera com Maria.

Tal como entendeu Henri Bergson, a minha memória já não estaria representando o meu passado, mas encenando-o no presente: «se ela merece ainda o nome de memória, já não é porque conserve imagens antigas, mas porque prolonga seu efeito útil até o momento presente» (1999, p. 89). Eu passava, assim, a ser uma condutora interpolada entre as memórias que me influenciavam e aquelas sobre as quais passei a agir no presente (Idem, p. 84).

Desse modo, o material bruto que descobri durante o luto, a despeito do suscitado no início dessa deriva, era vasto e bastante relevante. Em meio a escuridão da sala de montagem, do luto que eu guardava por Maria, o duplo dela acompanhava-me constantemente: fosse através da imagem no ecrã ou sua voz nos sons gravados, por intermédio da sua imagem que

aparecia frequentemente nos meus sonhos; ou dos meus devaneios onde eu não cansava de conversar com ela sobre os encaminhamentos da montagem.

As imagens e sons, duplos de Maria, efetuavam, tal como o *kolossós* na Grécia pré-socrática, uma «passagem entre o mundo dos vivos e o dos mortos» (Vernant, 2002, p. 387). Uma vez que tal passagem é uma via nos dois sentidos, ao longo do processo de montagem, por vezes Maria era restituída ao universo dos vivos, outras era eu que me projetava para junto dela. Assim, sentia ocupar também um lugar intermediário entre o mundo dos vivos e o das sombras, à semelhança do que Maria me revelou no último dia de filmagens:

Não sei se sou eu que estou morta e ando no mundo dos vivos ou se são eles [transeuntes] que estão vivos e andam no mundo dos mortos. Eu, às vezes até me belisco. “Mas então estou viva? Eu pensava que estava invisível, estava morta [...]. Mas, eu, quando estou mesmo chateada com o mundo e com a vida, eu ando na rua como se eu fosse um *walkingdead*, faz de conta que eu não sou desse mundo e se as pessoas me reconhecem eu fico mesmo furiosa, porque queria ser mesmo um espírito<sup>100</sup>.”

Assim como Maria me confidenciou naquela conversa, por sinal a última gravada durante as filmagens no estúdio, através do meu isolamento, eu também buscava transformar-me em substituta de mim mesma para equivaler o meu estatuto àquele que agora Maria possuía. Mas tal como Maria não poderia ser um espírito enquanto estivesse viva, eu também não pude transformar-me num duplo de mim mesma, a não ser através de imagem e sons. Mas, ainda, tornava-se necessário desvanecer-me enquanto realizadora do lado de cá do ecrã, ou seja, seria necessário, mais uma vez, afrouxar o controle da criação.

Tomei como tarefa primordial encontrar materiais que pudessem me auxiliar num retorno à premissa do filme. Não apenas porque fui quem a havia elaborado, mas também por ser aquilo que Maria mais enalteceu nos dias em que trabalhamos a montagem conjuntamente. Para tanto, tornava-se necessário que eu abdicasse do que havia proposto na

---

<sup>100</sup> Dia 22, 11 de novembro, *Outras histórias*, áudio único, a partir de 57”.

*Versão 1.* Se, em tal versão, imputei a Maria o estatuto de personagem, desconsiderando suas proposições criativas enquanto realizadora, seria necessário, dar um passo atrás e refletir uma vez mais sobre a relação hierárquica entre quem realiza e quem atua.

Decidi, então, acatar o proposto por Comolli relativamente a deixar o trabalho da realização guiar-se pelas proposições das personagens, para elas «se encarregarem da organização de suas intervenções e aparições em cena. Responder às suas proposições em vez de fazê-las entrar nas nossas [...] não se trata mais de guiar, mas de seguir» (2008, p. 54).

Desse modo, seria necessário voltar a ideia de artesanal evocada por Maria, descobrir o filme na medida em que ele fosse sendo montado, sabendo que, para além do que seria possível controlar durante o processo de feitura, ele teria uma série de características imprevistas, próprias de qualquer objeto que é feito artesanalmente. Vislumbrei, dessa vez, a montagem como uma espécie de quebra-cabeças contrariado, de onde se poderia obter diferentes formas e paisagens, pois as peças teriam múltiplas opções de encaixe.

A esse respeito, Vicent Amiel, diz que «a montagem é assim, tecnicamente, um artesanato de ajustamento mais do que de escolhas definitivas» (2010, p. 113). Se Maria considerava o nosso trabalho de filmagens como sendo artesanal por prescindir de recursos sofisticados como aqueles presentes no dito cinema industrial, além de ser feito por uma pequena quantidade de pessoas, formando uma espécie de núcleo familiar<sup>101</sup>, Amiel traz a mesma discussão para a etapa da montagem, considerando a pessoa que monta um filme como uma artesã, que se deve situar numa zona de fluidez, procurando as melhores articulações possíveis, mais do que uma arquitetura global da narrativa (Idem, p. 10). Com essa perspetiva em vista, seria necessário abdicar da continuidade entre os planos, da lógica entre os grandes planos e os planos de conjunto e entre os diferentes fragmentos das nossas ações, tão caro a um guião de montagem, mas obsoleto num tipo de criação como o exigido aqui.

---

<sup>101</sup> Dia 16, 31 de outubro, *Gabriela*, áudio 1, início em 49'15".

Teci, então, algumas estratégias com o intuito de obter coordenadas para a elaboração de uma nova versão do filme. Comecei este novo processo de montagem, dividindo o material descortinado em três frentes de trabalho. No primeiro deles, selecionei as cenas concebidas por Maria, excluindo as descartadas por ela durante as filmagens; e as que ela não chegou a definir se gostaria que fossem incluídas ou não do filme. A segunda frente de trabalho teve como objetivo colecionar planos onde era possível observar a realização de Maria. Já a terceira, objetivou agrupar materiais que explicitassem minha exposição enquanto personagem retratada.

Uma vez que era acompanhada agora pela dimensão fantasmática de Maria, imaginava ser necessário procurar as cenas por ela concebidas. Portanto, na primeira frente de trabalho estavam presentes as seguintes cenas: cena 3 (*Ensaio Fotográfico*); cena 5 (*Livro na cabeça*); cenas 14 e 17 (*Maria entrevista Renata 1 e 2*); cena 16 (*Exterior*); cena 22 (*A última cena do filme*). Também, descartei duas cenas inteiras e quatro sequências que faziam parte da *Versão I*, pois a minha memória atentava-me para o facto de Maria ter alguma restrição em relação a elas. A título de exemplo, destaco a sequência onde Maria fala sobre o irmão-macaco que teve em Moçambique enquanto pinta o meu cabelo, pois ela considerava tal sequência extremamente longa e cansativa; ou a cena em que eu falava sobre o Amílcar Cabral, refutada por ela desde o primeiro momento; ou, ainda, a cena em que ela narra um segredo de família hesitando em relação à inclusão de tal depoimento no filme.

O segundo grupo de imagens auxiliou-me na construção de uma montagem que testemunhou com mais clareza os momentos em que Maria atuou como realizadora, ausentes, quase que por completo, na *Versão I* do filme. Elegei, para tanto, não apenas as passagens onde eu a orientava sobre algum aspeto da realização, mas, principalmente, os momentos em que a câmara de Samara, alheia às minhas escolhas, deflagrou a rebeldia e a emancipação da realização de Maria.

A título de exemplo, cito a sequência em que estamos as duas em que não estamos no *decor* (figura 14), logo antes da minha primeira entrevista, onde Maria toma a dianteira na decisão acerca do meu guarda roupa, dos adereços que comporiam o espaço, da posição da câmara e da minha atuação. Como essa, foram incluídas mais oito sequências, que haviam sido omitidas na *Versão 1*.

Relativamente ao terceiro agrupamento, este continha sequências que revelavam fragilidades da minha personagem retratada, expondo acontecimentos imprevistos experienciados por ela, tantas vezes valorizados pelas realizadoras e realizadores de filmes com abordagens documentais. Ou seja, se estava interessada em evidenciar o comportamento de Maria antes e depois dos comandos de *ação!* e *corta!* — presentes de forma acentuada na *Versão 1* —, a fim de encontrar passagens que revelassem mais e mais as ações e reações inesperadas de Maria; de igual modo, seria necessário que o meu comportamento fosse evidenciado na *Versão 2*. Assim, talvez conseguisse recuperar a minha personagem retratada, presente na deriva de filmagens, mas perdida durante o início da deriva da montagem.



Figura 14 — Imagem de *Rua dos anjos*, Amadora, 2016. Fotografia: Samara Azevedo.

Juntamente com esses materiais encontrados, uma espécie de preceitos para a construção da nova versão do filme, destaco uma outra ação que considero ter sido uma das responsáveis por modificar, consideravelmente, a narrativa presente na *Versão 2*. Eu excluí as minhas vozes subjetivas quase por completo, preservando apenas as que conversam com a ausência de Maria. Além disso, priorizei as vozes originais, regravando apenas as que não possuíam qualidade técnica. Sem a minha voz subjetiva ao longo de todo o filme, Maria ganhava a força de realizadora de outrora, enquanto eu me apresentava como alguém com inseguranças e limitações, próprias de qualquer personagem de um filme com abordagem documental.

Um exemplo significativo disso é o da cena 3 (*Ensaio Fotográfico*). Se na *Versão 1* do filme se via as imagens de Maria a fotografar-me enquanto a minha voz subjetiva comparava a realização e os clientes das trabalhadoras sexuais, tal discurso foi abolido na sua totalidade, permanecendo somente o som diegético da cena. Nela, observa-se Maria a questionar Filipe em relação ao funcionamento da câmara, a ocupar-se com a iluminação e a conduzir os meus movimentos durante o ensaio fotográfico. Dessa forma, a cena ganhou uma dimensão diametralmente diferente, uma vez que a voz do discurso foi transferida da minha realizadora para a de Maria.

Finalmente, foi durante a construção da *Versão 2* que ocorreu a escolha do título do filme. Durante a hospitalização de Maria chegámos a fazer uma lista com nomes sugeridos por todas as pessoas da equipa, mas não tivemos tempo para chegarmos a um acordo. Uma vez impossibilitada de criar novas opções de título com Maria, a melhor solução apresentou-se como sendo aquela de conceder às pessoas da equipa a escolha do nome para o filme. Dentre todos os títulos sugeridos, *Rua dos anjos*, proposto por Samara, opção que não havia desagradado Maria, tão pouco a mim, foi aceiteada por unanimidade pelas demais pessoas envolvidas na fabricação fílmica.

Esclareço, ainda, fazer sentido ter sido Samara e mais ninguém mais a nomear o nosso filme. Afinal, ela foi a que maior autonomia teve com a câmara e, acima de tudo, foi a responsável por uma observação atenta às minhas ações e as de Maria durante a rotação das cenas, mas também fora dela. Se numa produção cinematográfica canónica, Samara seria designada simplesmente como assistente de realização, nesta travessia, ela não apenas desempenhou a função de uma das responsáveis pela fotografia do filme, mas também ocupou um papel menos evidente: a de nossa guardiã privilegiada, aquela para a qual Maria e eu nos remetíamos quando tínhamos qualquer insegurança a respeito de algum aspeto da filmagem.

Se o título designado por Samara remete à rua em que a Maria vivia quando a conheci, mas também onde Sheila, personagem que representei em *Estive em Lisboa e lembrei de você*, atendia os seus clientes e, ainda, à rua tradicionalmente conhecida pela atuação de trabalhadoras e trabalhadores sexuais no coração de Lisboa, ele agora ganhava uma nova dimensão. Ao ocupar-se do aspeto fantasmático que o processo de montagem evocava, o título *Rua dos anjos*, passava a designar também uma tentativa de calma no meio dos percalços ocorridos ao longo de toda essa travessia.

### 4.3.3. O terceiro deslocamento da montagem

A *Versão 3* do filme foi elaborada um ano após o término da *Versão 2* e está intimamente relacionada com a vertente textual desta investigação. O distanciamento temporal da morte de Maria, a feitura das versões anteriores e os ecos originados pela construção deste texto foram os geradores de novas significações e demandas que interferiram diretamente na última versão do filme.

Mais do que a imagem especular ou o fantasmático, é uma outra dimensão do duplo que protagoniza a última etapa desta deriva. A despeito do que Maria não cansava de alertar, «a imaginação vai até onde a gente quer», foi a imaginação a companheira privilegiada no último deslocamento desta deriva. Tal manifestação do duplo tem ao menos duas justificativas. Em

primeiro lugar, passado um ano da morte de Maria, minha lembrança acerca do encontro com ela não seria mais confiável do que a minha imaginação, dado que «a lembrança se transforma à medida que se atualiza» (Bergson, 1999, p. 159). Por outro lado, se «toda memória é individual, irreproduzível — morre com a pessoa» (Sontag, 2003, p. 36), certamente a minha memória jamais se poderia assemelhar à de Maria. Diante da impossibilidade de recuperar a memória de Maria, o que me restou foi relegar a minha para segundo plano e novamente utilizar as pistas oferecidas por imagens e sons. Foi diante de tais vestígios que a minha imaginação poderia ocupar o protagonismo, sendo ela a responsável por decifrar o que Maria gostaria ou não de revelar em nosso filme.

Nunca será possível saber o quanto eu permiti que a minha imaginação ultrapassasse o meu anseio criativo para evidenciar o de Maria. Contudo, sendo a montagem o último lampejo de conversação com a criação proposta por ela, comprometi-me a fazer com que a *Versão 3* fosse uma continuidade do meu encontro com Maria. Considerando que a pessoa que se ausenta para sempre «talvez seja o objeto de amor mais exigente, perante o qual estamos sempre desarmados e incumpridores, em fuga e distraídos» (Agamben, 2009, p. 53), estive atenta a qualquer pista que pudesse revelar as exigências de Maria diante dos meus olhos e ouvidos; realizei três modificações na versão corrente da montagem, que alteraram de forma significativa a criação de *Rua dos anjos*.

A primeira delas foi a regravação, das vozes-*over* que havia elaborado durante a *Versão 2* do filme, mas que ainda não se apresentavam satisfatórias. Isso porque tais vozes gravadas possuíam, ao menos, três constrangimentos difíceis de serem contornados. O primeiro, de ordem técnica, consequência da inviabilidade de se gravar novos registros de voz no mesmo estúdio onde realizámos as filmagens, apresentava as minhas vozes-*over* numa ambientação muito diferenciada do restante do material sonoro. O segundo constrangimento, dizia respeito a uma limitação da minha capacidade de representação, ou seja, as novas vozes que gravei para serem utilizados na *Versão 2* careciam de espontaneidade, própria do presente da ação encenada, mas que se desvaneceu quando reproduzidas por mim no isolamento da sala

de montagem. E, por último, a distância entre o momento da montagem e o presente da ação filmada, trazia uma carga emocional às minhas vozes gravadas posteriormente a ausência de Maria, fazendo com que eles entrassem em conflito com as vozes gravadas à época das filmagens.

Se não foi possível contornar por completo os constrangimentos relativos às vozes-*over*, limitei-os ao menor número de ocorrência possível. Passado um ano de luto, fui capaz de gravar uma vez mais algumas vozes de maneira que a carga afetiva de outrora já não parecesse comprometer de forma contumaz a intenção de minhas falas. Ademais, optar por assumir a ausência de Maria logo no início da narrativa fílmica, muitas das vozes regravadas por mim, mesmo parecendo diferenciadas das demais, passaram a possuir um motivo para tal, já que elas estariam agregadas a conversas que eu tive com a ausência de Maria.

A segunda mudança estrutural realizada na *Versão 3* da montagem diz respeito à exposição de minha vida privada. Na *Versão 1*, como observado anteriormente, escondi-me por completo, evitando as sequências onde havia sido entrevistada por Maria. Na *Versão 2*, incluí dois momentos com tal material. Entretanto, uma vez que durante a escrita deste texto, notei que seria necessário incluir ainda mais uma história minha com o intuito de equivaler a presença de ambas enquanto personagens retratadas. Foram dois os dias de entrevistas. Na primeira, Maria elaborou uma lista com infindas questões. Começou por perguntar o meu nome completo, passando pela relação com as pessoas da minha família, as minhas relações amorosas, o tipo de trabalho que eu tenho desenvolvido em Portugal e no Brasil e as minhas apreensões sobre o trabalho sexual. Diferentemente, no segundo dia de entrevistas, ela limitou-se a fazer-me apenas três perguntas, que seriam, segundo ela, suficientes para as pessoas saberem mais um bocadinho sobre mim<sup>102</sup>. Em resumo, ela tencionava saber: se, em alguma ocasião, eu havia usado minha beleza, charme ou sexo para conseguir algo de alguém; como

---

<sup>102</sup> Dia 18, 04 de novembro, *Entrevista 2 Renata*, áudio Maria, a partir de 57'30".

eu consigo ser submissa na cama, sendo autoritária na vida; e um segredo que ninguém mais soubesse.

Na *Versão 2* da montagem, havia incluído a minha resposta à segunda pergunta de Maria e também fragmentos da minha resposta à primeira questão elaborada por ela. Entretanto, o segredo que relatei naquele dia não foi incluído nessa versão. Na *Versão 2*, testemunha-se Maria a pedir-me que confidencie um segredo e, na sequência, observa-se o meu rosto em primeiro plano a refletir em silêncio. O plano escolhido para dar sequência a este último, pertence a outra cena, a 18 (*Trans.*), aquela na qual conto sobre o meu desejo de ser hermafrodita. Em outras palavras, o *raccord* proposto por mim na *Versão 2*, acabava por induzir a interpretação de meu segredo ser o desejo de ter, ao mesmo tempo, órgãos sexuais masculinos e femininos. Mas não foi esse o segredo que contei a Maria no dia das filmagens. À vista disso, e se eu objetivava equivaler a presença as duas enquanto personagens-retratadas, seria necessário recuperar a minha resposta original. Não porque estaria, com essa feita, a revelar uma suposta verdade documental em falta na *Versão 2*. Mas antes, porque ao olhar para os olhos da Górgona sentia-me impelida a expor aquilo que tentei, até então, esconder.

A maneira encontrada para refazer tal sequência foi a mesma que utilizei no início desta deriva da montagem: efetivar um deslocamento da função de realizadora para a de espectadora. Dito de outro modo, da mesma maneira que observei a cena do espelho ainda durante a *Versão 1* com o desprendimento de alguém que não possuísse o poder de decisão final sobre a montagem, compreendi ser importante também olhar para o material das entrevistas com o mesmo desprendimento. Dessa forma, pensava poder ter condições para encontrar algo inusitado no material que fora ignorado pela realização. Do mesmo modo, na *Versão 3*, era preciso que desempenhasse o papel de espectadora, apartada do processo das filmagens, ou ainda de uma montadora, que teria sido apresentada ao material bruto pela primeira vez finda a etapa de filmagens. Ou seja, para expor irrestritamente as minhas histórias pessoais, como indicado pela Maria na etapa das filmagens, precisava de encontrar maneiras de

olhar para tal material com o desprendimento de quem não faz parte dele, assim como de quem não detém direito algum sobre ele.

Mesmo sendo impossível esquecer-me da função da realização e da experiência que me atravessou durante as filmagens, parecia-me imprescindível afrontar o trabalho da montagem como alguém que, antes de tudo, estaria sujeita à decisão de uma outra realizadora ou realizador. Ou seja, uma vez que Maria e eu não poderíamos tomar decisões acerca da montagem conjuntamente, as escolhas da personagem retratada de Maria precisariam de ter prioridade sobre as da minha realizadora.

Por isso, daquele ponto em diante, o meu objetivo passou a ser o de resolver as questões técnicas da melhor maneira possível a fim de atender aos pedidos de Maria. Seguindo as indicações que ela houvera dado durante as filmagens, Maria poderia conduzir esta última etapa do fazer fílmico no momento que eu fosse capaz de abdicar do controle dos comandos de cortes da montagem.

Assim, ao voltar a atenção para o material bruto da cena das entrevistas, encontrei importância numa passagem até então desconsiderada por mim. Nas palavras de Maria:

Nós somos amigas, correto? E confias em mim? E ao longo desse tempo todo tu já sabes quase a minha história toda de vida, né? Buscando bocadinhos ali e acolá... Já sabes quase tudo, correto? Correto? Então, eu agora gostava de saber um dos segredos teus. Um só, que ninguém saiba, também não vai sair daqui, gostava de saber só um segredinho dos teus. Assim como eu te contei, por exemplo, da maternidade da minha filha que era um segredo só meu... Eu gostava de saber um segredo que realmente o guardaste só para ti, o porquê... ou talvez não o porquê... Já confias em mim, assim como confiei a minha vida passada toda contigo, eu levei-te aos locais que eu frequentei, tu vês na realidade tudo... eu gostava que agora também fosses um bocadinho sincera para mim e que me contasses um pequenininho segredinho teu só<sup>103</sup>.

---

<sup>103</sup> Dia 16, 31 de outubro, *Entrevista Renata*, áudio Maria, a partir de 27'37".

O excerto supracitado evidencia, por um lado, que Maria considerava — como a maioria das realizadoras e realizadores —, que os relatos mais significativos para a construção fílmica, na maior parte das vezes, são obtidos como consequência do grau de confiança e intimidade que se cria entre a pessoa que se encontra atrás e aquela que se exhibe em frente à câmara (Nash, 2010, pp. 28-29). Se Maria estava certa acerca da minha disponibilidade em revelar um segredo é porque naquele momento era possível reconhecer um forte laço de afeto entre nós. Maria evidenciou, pois, ser a confiança da personagem depositada na realizadora a responsável pela revelação irrestrita e que passaria a ter uma importância significativa para a construção fílmica. Até esse ponto, a proposição de Maria corroborava com o que comumente é objetivado nos processos de criação de filmes com abordagem documental.

Mas o contexto no qual Maria inseriu o enunciado acerca do desejo de conhecer um segredo meu possui uma incomum prerrogativa do fazer cinematográfico. Ao considerar a particularidade desta investigação, o meu segredo passava a possuir valor de troca: não mais uma troca entre realizadora e personagem, mas uma troca entre personagem-realizadora e realizadora-personagem. Ou seja, se, num dos dias que antecederam àquele, Maria havia confidenciado uma história nunca antes revelada; agora, eu deveria também estar disposta a registar um segredo meu sob a lente das nossas câmaras.

Assim sendo, a revelação da intimidade das duas personagens retratadas viria a oferecer-nos às duas, equivalência em relação ao poder de decisão na etapa da montagem, definindo se tais segredos fariam parte ou não do filme. Penso que tal decisão, contudo, nada teria que ver com o nosso papel enquanto realizadoras, mas sim enquanto personagens retratadas. Em outras palavras, eu não deveria decidir, desde o meu lugar de realizadora, se o segredo de Maria faria ou não parte do filme. Somente ela poderia levar a cabo tal decisão desde o lugar de personagem retratada; o mesmo se aplicaria a mim, depois que eu lhe confidenciasse um segredo.

O segredo que Maria mencionou ter-me contado no excerto supracitado dizia respeito ao nascimento da filha. Se ela estava certa sobre a inclusão do relato do parto de seu filho (cena 12), o mesmo não acontecia em relação ao da filha. Mas, então, por que havia concordado comigo em filmar tal relato? Parecia ser imprescindível que Maria revelasse segredos para a câmara, mesmo que, para ela, o registo deles de saída tivesse pouquíssima chance de vingar na etapa da montagem. Ou seja, uma vez ocorrida a exposição das histórias pessoais, importava pouco se tais histórias acabariam por fazer parte ou não da versão final do filme. Tal como a porta da garagem — mencionada na deriva da elaboração do argumento —, o segredo revelado sobre o nascimento da filha parecia ter cumprido sua função ao ser registado pela câmara, sem precisar, contudo, de se transformar em matéria fílmica.

Se, na altura da elaboração do argumento eu havia reflexionado acerca do registo da porta da garagem, aqui, uma outra observação assomou-se àquela. Se lá era necessário que a equipa testemunhasse e legitimasse aquele local como representativo do passado de Maria, ao confessar o segredo sobre o nascimento da filha para a câmara, evidenciou-se algo que eu ainda não havia notado: ela estava a propor ser testemunha das suas próprias histórias. Em outras palavras, uma vez que Maria nunca teve uma posição assertiva acerca da inclusão ou não no filme daquele relato, tal registo parecia deslocá-la para fora de si mesma, fazendo com que ela desempenhasse o papel de espectadora da sua própria narrativa. Isso porque, ao contrário da porta da garagem, raramente ela comentava sobre o episódio do nascimento da filha noutros momentos que não aqueles em que a câmara esteve ligada para registá-lo, ou seja, ela não demonstrava interesse algum que outras pessoas testemunhassem esse segredo.

Contudo, ao transformar tal história em imagem e som — não para as outras pessoas, mas para si mesma —, tal história passava a ser um duplo daquilo que ela vivera. À semelhança da sombra que acalentou o coração do imperador desgostoso pela morte de sua concubina, aqui o segredo manifestado em imagem e som parecia abrandar o desconforto daquele infortúnio em sua vida. Tal constatação pareceu rasgar uma fresta e, de dentro dela, as pistas oferecidas por Maria convidavam-me, mais uma vez, a repensar algo que eu nem sequer notava

como sendo naturalizado pelo fazer cinematográfico. Daquele ponto em diante, enquanto realizadora, eu passaria a considerar que os segredos das personagens, quando revelados diante das câmaras, não teriam, necessariamente, o objetivo de serem mostrados no ecrã. Por outro lado, é bastante provável eles servirem como via para que a personagem retratada possa desdobrar-se, tornando-a espectadora de si mesma. Como duplos dos segredos, as imagens e sons advindos das revelações acalmariam as dores que acompanham as personagens, uma espécie de instrumento para que elas possam continuar com os seus atos de *re-existências* diante dos horrores sofridos.

Cumprida tal função, tais imagens e sons poderiam fenecer antes mesmo do início da etapa da montagem. Assim, se as atribuições da câmara, de maneira canónica, seriam as responsáveis por «atrever-se, intrometer-se, atravessar, distorcer, explorar e, no extremo da metáfora, assassinar» (Sontag, 2004, p. 13), a câmara pensada por Maria estaria incumbida de acolher, proteger, reservar, renunciar. Com a câmara apontada para si, como uma espécie de escudo e não mais de uma arma, enquanto pessoa observada que observa, a personagem retratada teria a capacidade de chegar até ao outro lado do espelho fílmico, sem abandonar o ponto inicial.

Dito em outras palavras, por intermédio do estatuto de espectadora de si mesma, proveniente da forma inabitual que Maria tinha de se relacionar com a câmara, a sua personagem retratada encontrou maneiras de ocupar o papel de realizadora, desenvolvendo a peculiar capacidade de interagir entre dois mundos — o da realização e o da atuação —, efetuando um desvanecimento das fronteiras existentes entre os dois. Naquela altura, não restava dúvida que precisaria de seguir o endereçamento proposto por Maria. Caberia somente a mim, enquanto personagem retratada, decidir se o meu segredo deveria ou não ser levado ao ecrã. Optei, então, por expor a minha intimidade, enquanto escondia aquela que sabia que Maria não estava segura em revelar. Com essa feita, contrariei aquilo que imaginava ser o melhor para a construção fílmica enquanto realizadora. Em contrapartida, estava a

atender a dois pedidos de Maria: fazer a personagem retratada falar antes da realizadora e expor-me diante da câmara sem receio de suscitar a piedade ou o riso de outrem.

Finalmente, a última mudança estrutural ocorrida da segunda para a terceira versão do filme associou-se a um obstáculo identificado por mim ainda durante a montagem da *Versão 2*. No final dela, sabia existir ao menos uma sequência do filme que parecia estar deslocada. Tal sequência havia sido criada exclusivamente por mim, num momento em que Maria já não estava ao meu lado. Na referida sequência, existem três de cada uma de nós, num plano geral revelador de quase a totalidade do estúdio. Era possível, então, ouvir a minha voz-*overa* indicar, pela primeira vez no filme, a morte de Maria. No plano seguinte, silencioso, observava-se nós as duas, uma à frente da outra, no já mencionado plano do espelho.

Acrescentar tal excerto no filme trouxe uma problemática difícil de contornar: sem o consentimento de Maria sobre a inclusão da sequência, com o agravante de poder cair na armadilha de tirar proveito de sua morte, decidi, na *Versão 2*, inserir tal sequência como um epílogo do filme. Assim, pensava deslocar a atenção da morte de Maria para o encontro ocorrido entre nós, deixando a informação de sua ausência quando a narrativa de nosso encontro já houvesse terminada. Entretanto, a sequência parecia estar completamente apartada do resto do filme ao mesmo tempo que enfraquecia a potencia da cena final criada por Maria.

Entretanto, uma vez estabelecida uma conversa com Vernant e o seu duplo, pareceu-me ser irrefutável anunciar a ausência de Maria antes mesmo da narrativa se iniciar. O que me interessou foi, antes, tornar a ausência dela presença ao longo dos noventa minutos que se seguem ao prólogo. Amparada pelas palavras de Deleuze (1983), em diálogo com Comolli, assumi que «há sempre um momento em que o cinema se depara com o imprevisível ou a improvisação, com a irreducibilidade de um presente vivo sob o presente da narração» (p. 230). Assim, evidenciar a ausência de Maria desde o início foi a forma que encontrei para

abarcam a sua ausência como parte constitutiva do nosso encontro, além de preservar a última cena como sendo aquela criada e realizada por ela.

Nesse ponto da reflexão, trago novamente à discussão o ocorrido em *Solar*: assim como eu, Abramovich compreendeu que não haveria gesto mais ajustado que o de passar a incumbência da realização da cena final do filme para quem, ao princípio, havia ocupado, tão somente, o lugar de personagem retratada. Dito de outra maneira, se Abramovich assumiu querer «fazer algo completamente diferente do que acabou por ser o filme» (Abramovich, 2016, a partir de 65'37"), restou perguntar a Flavio como este imaginava o final de *Solar*. Ou seja, o facto de Abramovich não ser capaz de decidir acerca da última cena, explícita de maneira indubitável que o filme já não lhe pertencia com exclusividade.

Se o realizador de *Solar* notou tal pungência ainda durante a etapa das filmagens, foi somente a meio da escrita desta última deriva que eu pude refletir com maior clareza acerca da importância de se manter a última cena do filme com as imagens criadas por Maria. Assim sendo, decidi deslocar a referida sequência do epílogo para o prólogo do filme. Portanto, na *Versão 3*, no primeiro plano do filme observam-se as múltiplas de nós, culminando no plano do espelho. Tal modificação é capaz de revelar a ausência de Maria como parte constitutiva do filme, uma vez que a nossa separação marcou de maneira fulcral a etapa da montagem e, por isso mesmo, a criação fílmica partilhada. Com essa feita, a última cena do filme de *Rua dos anjos* permanece sendo aquela planeada e realizada por Maria.

«No fim do filme a gente acaba apaixonadas»<sup>104</sup>, disse ela quando a questioneei sobre o que estava a pensar para o desfecho do nosso filme. Penso ser nessa intimidade embriagante, própria das paixões, que se encontra o ímpeto de criação de Maria. Se há algo que pode resistir à morte, diria Deleuze, é o ato de criação (2005, p. 295). E assim, nada mais ajustado que a resistência de Maria, transformada em ato de *re-existência*, selar essa nossa criação partilhada, esforçosa por abrir frestas e vislumbrar outras formas de fazer-pensar filmes.

---

<sup>104</sup> Dia 15, 28 de outubro, *Espelho*, áudio 2, início em 07"

Considerações finais.

## Notas sobre o trabalho fílmico partilhado

Quase a completar esta travessia, torna-se necessário ainda um olhar sobre a rota percorrida, objetivando reflexionar, com um certo distanciamento temporal, os momentos de intempéries e remansos que a acompanharam e de que maneira eles foram construindo essa e não qualquer outra caminhada. Aqui, existem algumas considerações que servem de guia, não apenas para as minhas realizações pospositivas, mas também para aquelas e aqueles que queiram se arriscar por trilhas semelhantes.

Como sabido, esta investigação iniciou-se com o interesse pela partilha do ato criativo com quem, inicialmente, ocuparia a função de personagem num filme com abordagem documental. Sem possuir um método específico à partida, considero ter sido a descoberta de um percurso particular de criação em cinema o contributo mais relevante deste estudo. Tal percurso foi acompanhado por entrelaçamentos entre a componente textual e a fílmica, assim como entre a prática e a teoria.

Além destes, uma outra permuta acompanhou a premissa elaborada desta investigação: a coafetação entre as técnicas dos ofícios desempenhados por mim e por Maria. Nesse sentido, o estudo desenvolvido aqui apresentou-se menos como um testemunho de uma realizadora transformando-se numa trabalhadora sexual ou vice-versa; e mais sobre as maneiras pelas quais ambas levaram a efeito um ato criativo através do domínio da outra. Colocadas frente a frente, a realizadora e a trabalhadora sexual encontraram maneiras para intercambiar as técnicas de seus respetivos ofícios e, assim, construíram um filme conjuntamente.

Maria Roxo foi a pessoa que possibilitou esta investigação e tornou-se, como eu, personagem retratada e realizadora da longa-metragem intitulada *Rua dos anjos*. Por Maria não pertencer à prática cinematográfica, tornou-se possível corroborar os mecanismos presentes num processo de criação fílmica quando se tenta a aproximação de dois mundos que se imaginam distantes um do outro. Do ponto de vista da criação, Maria interferiu

decisivamente em todas as etapas relacionadas com a construção do filme, possibilitando o meu espanto que em relação a uma série de aspetos do trabalho cinematográfico até então naturalizados por mim. Tal espanto, próprio de alguém que se encontrou frequentemente num lugar de risco, ocorreu em deriva, forçando-me a abdicar do controle da realização durante os deslocamentos que se apresentaram ao longo desta travessia fílmica-investigativa. Ressalvo apenas que uma vez que uma criação em cinema como a pretendida aqui pressupõe uma montagem partilhada entre quem filma e quem se deixa filmar, e tendo em vista não ter sido possível decidir conjuntamente com Maria a montagem de *Rua dos anjos*, é meu desejo reforçar a importância de se investigar tal trabalho partilhado em estudos futuros.

Esclareço, ainda, que cada etapa contou com diálogos com o trabalho de outras realizadoras, realizadores e pessoas atuantes, além de motes emprestados de diferentes campos de atuação. Tais ideias serviram-me como guia para superar muitos dos constrangimentos surgidos durante o processo. Sem tentar fugir à minha pertença à área fílmica não optei intencionalmente por ideias elaboradas particularmente pelo universo cinematográfico por uma dupla motivação. A primeira, foi a de distanciar-me das naturalizações advindas das discussões específicas do campo fílmico. Ou seja, mantive o olhar fixo no cinema, ao mesmo tempo que dele tomei distância. Mais tarde, aproximei-me novamente munida de ferramentas mais efetivas na tentativa de auscultar práticas inusitadas do fazer fílmico. A segunda motivação foi a vontade de aproximar-me de outros campos de estudos, sempre que tal aproximação se apresentou oportuna. De maneira deliberadamente aberta, estabeleci entre outras áreas de estudo e a do cinema, uma relação de cariz inventivo, sem pretender hierarquizá-las.

Ao efetivar tal distância em relação à prática fílmica, uma das incumbências desta investigação foi a de explicitar de que maneira os imperativos do cinema, mesmo quando camuflados com tintas de um trabalho supostamente colaborativo, ainda hoje coroam a realização como a protagonista da criação fílmica. Nesse contexto, embora tivesse como horizonte contornar tal imperativo, estive muitas vezes a cumprir a função de conservadora de

tal ordem. Com os disfarces justificados pelo mesmo discurso cinematográfico que supunha combater — cumprir o cronograma de filmagens, facilitar o trabalho de montagem ou privilegiar a compreensão da espectadora ou do espectador, para citar apenas alguns exemplos — acabei, por vezes, por preservar uma forma de fazer cinema que me localizou num lugar mais seguro do que a minha premissa almejava.

Afrontar a força retrógrada, que também me constitui, foi uma maneira de assumir os sustos reiterados, na tentativa de abrir frestas para atravessamentos e transfigurações, indissociáveis de uma criação fílmica partilhada. Encarar o espanto e deixá-lo instaurar-se foi uma maneira de seguir em meio do caos surgido durante este processo percorrido em meio à deriva. A equivalência, efetivada por intermédio de um estranhamento constante do meu pensar-fazer cinema, objetivada durante todos os estágios constitutivos da prática fílmica, possibilitou um tipo de experiência responsável por um desdobrar-me, um colocar-me para fora de mim na medida em que me tornava uma personagem retratada.

Enquanto tentava levar a efeito tal empreitada, Maria, em ato de resistência aos cânones cinematográficos, revelou neste estudo que alguém que nunca houvera realizado um filme pôde, a despeito de qualquer afirmação oposta, instruir uma realizadora sobre a prática fílmica. Mais que isso, aquela que supostamente estaria apartada do saber-poder acerca da realização, revelou criar um filme com a firmeza e a sagacidade de qualquer outra experiente pessoa que realiza, originando personagens e realizadoras, cujas atribuições encontraram-se intrinsecamente dependentes.

Se, no início, pensava encontrar maneiras de efetivar uma partilha criativa em cinema onde as funções da realização e da atuação se transformassem uma na outra, Maria mostrou-me que, mais que permutar as duas funções, tornava-se necessário encontrar o ponto exato em que ambas operassem conjuntamente dentro de cada uma de nós. Dessa maneira, a criação partilhada alcançada aqui foi aquela realizada por duas inusitadas funções: a da personagem-realizadora e/ou a da realizadora-personagem.

Tais funções foram originadas a partir de duas perdas e/ou ganhos. A primeira disse respeito a perda do controle dos comandos de *corta!* e *ação!* da realizadora. Tal perda foi revertida em ganho da personagem, que passou a ser detentora de tais comandos, transfigurando-se, assim, em personagem-realizadora. A segunda relacionou-se a abnegação da personagem relativamente ao controle da exposição de suas histórias. Diante de tal perda, não restou outra alternativa que aquela da personagem decidir qual material utilizar ou não no filme, em detrimento das escolhas da realizadora. Assim, esta possibilitou à personagem ser aquela que também realiza.

Diferente da minha hipótese inicial, a realizadora de Maria operou antes mesmo de sua personagem, princípio da criação fílmica propriamente dita, no momento em que me entregou a história de sua vida, alterando consideravelmente a premissa inaugural da minha realização. De maneira assemelhada, comecei a esboçar tal criação ainda durante o meu trabalho enquanto pessoa atuante no filme *Estive em Lisboa e lembrei de você*. Penso, portanto, que os meus atributos enquanto realizadora surgiram do âmago da minha personagem.

Assim, a equivalência alcançada entre os dois vocábulos — personagem-realizadora ou realizadora-personagem — salienta o resultado desta travessia investigativa: personagem e realizadora amalgamaram-se em cada uma de nós, tornando-nos constituídas pela mesma matéria fílmica, matéria esta responsável pela partilha criativa de *Rua dos anjos*.

Dito isso, um último diálogo faz-se necessário. As últimas reflexões acerca do percurso desta investigação serão apresentadas aqui entrecruzadas, sem estarem separadas pelas etapas do fazer fílmico. Finalizo esta travessia, portanto, com uma série de enunciados curtos, fruto das reflexões que acompanharam as diferentes etapas da realização de *Rua dos anjos*.

Num primeiro momento, pode parecer tratar-se de um simulacro de *Notas sobre o Cinematógrafo*, de Robert Bresson. Se o aspeto formal remete para a proposta de Bresson, distancia-se diametralmente dela no que concerne ao direcionamento oferecido à pessoa que

se encontra à frente da câmara. Se o cineasta afirma ser necessário ditar gestos e palavras às pessoas que atuam, para que elas devolvam material para ser captado pela câmara (Bresson, 1979, p. 35), eu, mesmo que acompanhada por tentativas muitas vezes falhadas, testemunhei uma prática diferenciada, onde se tornou imprescindível que eu oferecesse material para Maria para que, assim, personagem e realizadora pudessem criar o filme conjuntamente.

Reforço, ainda, que as notas apresentadas aqui não pretenderam servir como preceitos para a prática cinematográfica. Antes, foram construídas como uma tentativa de lançar um olhar sobre a travessia realizada, para dela confeccionar um emaranhado de trilhas para serem evocadas antes de um futuro percurso investigativo. Assim sendo, as *Notas sobre o trabalho fílmico partilhado* que proponho, seguem as pistas dos inúmeros aforismos que Maria me presenteou ao longo desta travessia. «Eu tenho uma história em cada poro.», «A imaginação para onde a gente quer» ou «A minha vida supera a ficção»<sup>105</sup> são apenas alguns exemplos que me incentivaram a elaboração de um epílogo como o apresentado aqui. As notas a seguir, portanto, foram elaborados por mim, mas em contínua conversação com aquelas proferidos por Maria. Seguem, pois, nossas últimas considerações, relativas às condições particularmente favoráveis quando se tem como objetivo uma criação partilhada:

- Um desvanecimento da realização como categoria definida e modelar.
- Desassossegos reiterados diante da prática criativa.
- Refugiar o ato criativo nos erros e acidentes do percurso.
- A compreensão que o ato criativo em cinema por si só não constitui uma mais valia para alguém que não pertença a tal domínio de atuação.
- Ser necessário que a pessoa que realiza abdique das suas urgências, transfigurando as reivindicações da personagem nas suas.
- O estilo autoral da pessoa que realiza perder qualquer relevância,

---

<sup>105</sup> Conversas informais com Maria.

dado que as demandas de criação advindas das personagens não possuem necessariamente as suas bases naquilo que se apresenta imprescindível à realizadora ou ao realizador.

– O afeto entre as pessoas envolvidas ser considerado um dos aspetos imprescindíveis para a criação.

– Aceitar que tal afeto possa ser vivenciado entre estranhas desconhecidas, mesmo quando o vínculo entre elas seja desprovido de qualquer intimidade.

– Assumir os erros e acidentes como parte do dispositivo fílmico.

– Abdicar da vontade de poder (comumente observada na pessoa que realiza), aquando da relação com as outras pessoas envolvidas na partilha criativa.

– Um processo artesanal, lapidado dia após dia, onde as pessoas da equipa, possuidoras de um gesto criativo em todas as etapas do fazer fílmico, atuam na sua área ou na de outrem.

– Não existir espaço para assistentes ou coadjuvantes, ou melhor, criar maneiras para que protagonistas se tornem assistentes e coadjuvantes de outras protagonistas e vice-versa.

– Um desdobramento da premissa inicial de se fazer um filme com a personagem, dado que, é imprescindível, também, que seja um filme sobre a personagem, um filme sobre a realizadora e um filme com e sobre ambas.

– Almejar e acolher as dissemelhanças entre quem filma e quem se deixa filmar.

– Desconsiderar a realização como a responsável pelo gesto ético, dado que, ocorrida a emancipação da personagem, torna-se obsoleto reivindicar uma atitude ética da pessoa que realiza.

– Considerar o argumento, tratamento ou guião, se elaborados como simples indicativos para os primeiros dias de filmagens, isto porque possivelmente tal texto perderá os seus contornos diante da experiência do processo de criação partilhada.

- Permitir que as estruturas de construção fílmica sejam revistas ao longo do processo, uma vez que os resultados da conversação entre quem filma e quem se deixa filmar não podem ser previstos em tempo algum.
- A emancipação do gesto autoral da personagem retratada ser prerrogativa para a criação fílmica.
- A pessoa que realiza assumir saber pouco ou nada sobre cinema, à medida que o conhecido por ela será transfigurado pela prática fílmica da pessoa que atua.
- Assumir que o gesto de realizar um filme deve surgir através de uma demanda da personagem.
- Atentar para o facto de não bastar a uma realizadora entrar no espaço da ação para se tornar numa personagem. Antes, é necessário que ela perca o controle dos comandos de *corta! e ação!* (Nas etapas de filmagem e montagem).
- Atentar para o facto de não bastar a uma personagem controlar os movimentos de uma câmara para se tornar uma realizadora. Antes, é necessário que ela exponha irrestritamente suas histórias pessoais, para, então, decidir quais delas transformar-se-ão em matéria fílmica.
- Amalgamar realizadora e personagem, culminando numa personagem-realizadora e/ou numa realizadora-personagem.

Chegou o momento de encerrar este texto, sem realmente ansiar fazê-lo; é este um gesto arbitrário, na mesma medida em que se torna extremamente necessário. Algo, contudo, me anima: estou certa que o eco desta travessia gerará outras. Seja na defesa pública desta investigação, em futuras versões de *Rua dos anjos* ou nas projeções do filme, caminhos inusitados poderão ser pensados por mim — e por aquelas e aqueles em conversação com os materiais elaborados ao longo deste percurso investigativo — caminhos inusitados.

E assim, Maria e eu, duplos de nós mesmas nestas páginas e nas imagens exibidas num único ecrã, poderemos encontrar-nos, ainda, uma e outra vez, transfiguradas, no porvir, pela perceção de quem ainda nos observará.



## Referências Consultadas

### Bibliografia

Abramovich, Manuel (2017a). *Entrevista - DocumentaMadrid 2017*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6Va3dN1ts44&t=9>

Abirached, Robert (1994). *La crisis del personaje em el teatro moderno*. Madrid: Directores Escna.

Agamben, Giorgio (2009). *Nudez*. Lisboa: Relógio D'Água.

Amiel, Vicent (2010). *Estética da montagem*. Lisboa: Edições Texto & Grafia.

Andreu, Marta (2013a). “UNTREF Acadêmico: entrevista a Marta Andreu”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YKNTAbjDO6c>

Andreu, Marta (2013b). *Filmar la Ausência – Parte 1*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ArBaVWdNks8>

Andreu, Marta (2013c). *Filmar la Ausência – Parte 2*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MwvPLXrQLE4>

Anónimo (2017). *As mil e uma noites – volume 1*. Lisboa: E-primatur.

Araújo, Ana Carvalho Ziller; Carvalho, Ernesto Ignacio de & Carelli, Vincent (2011). *Vídeo nas aldeias 25 anos*. Pernambuco: Video nas Aldeias.

Araújo, Juliano José de (2015). *Cineastas indígenas, documentário e autoetnografia: um estudo do projeto Vídeo nas Aldeias*. Unicamp: Repositório da Produção Científica e Intelectual da Unicamp. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/285321>

Aumont, Jacques (2004). *As teorias dos cineastas*. Campinas: Papirus.

Aumont, Jacques (2006). *O cinema e a encenação*. Lisboa: Texto & Grafia.

Aumont, Jacques (2008) *Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes*. Campinas: Papirus Editora.

Austin, John Langshaw (1962). *How to do things with words*. Cambridge: Harvard University Press.

- Bataille, Georges (1968). *Las lágrimas de Eros. Hegel, la muerte y el sacrificio. Conferencia sobre el no saber*. Córdoba: Ediciones Signos.
- Benjamin, Walter (1987). O que é teatro épico? Um estudo sobre Brecht. In: *Obras escolhidas I – Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense.
- Benjamin, Walter (2008). *A Tarefa do Tradutor*. Belo Horizonte: Fale.
- Bergson, Henri (1999). *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes.
- Bernardet, Jean-Claude (2003). *Cineastas e imagem do povo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Bernardet, Jean-Claude (2011). Vídeo nas Aldeias, o documentário e a alteridade. In A.C.Z.Araujo (org.) *Video nas aldeias - 25 anos (153- 159)*. Olinda: Video nas aldeias.
- Berthold, Margot (2001). *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Perspectiva.
- Bezerra, Julio & Murari, Lucas (2016). Cinema Experimental. In *Revista Eco Pós*, 19 (2), 1-265.
- Blanchot, Maurice (2013). *A comunidade inconfessável*. São Paulo: Lumme Editor.
- Bondía, Jorge Larrosa (2002). Notas sobre a experiência e o saber de experiência. In *Revista Brasileira de Educação*, 19, 20-28.
- Bondía, Jorge Larrosa (2006). Sobre la experiencia. In *Aloma: revista de psicologia, ciències de l'educació i de l'esport Blanquerna*, 19, 87-112.
- Bordwell, David & Thompson, Kristin (2013). *A Arte do Cinema*. Campinas: Editora da Unicamp.
- Brecht, Bertolt (2006). *Histórias do sr. Keuner*. São Paulo: Editora 34.
- Brecht, Bertolt. (1978). *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Brecht, Bertolt (2009) *Poemas*. Lisboa: Edições ASA.
- Bresson, Robert (1979). *Notas sobre el cinematógrafo*. México: Ediciones Era.
- Butler, Judith (1993). *Bodies that matter: on the discursive limits of "sex"*. New York, London: Routledge.

Butler, Judith (1997). *Excitable speech: a politics of the performative*. New York, London: Routledge.

Butler, Judith (2003) *Problemas de gênero*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Campos, Haroldo de (2010). *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva.

Carroll, Lewis (1993). *Alice in wonderland and Through the looking glass*. Ware: Wordsworth Editions.

Cieply, Michael & Sisario, Ben (2008). *Film on Abu Ghraib Puts Focus on Paid Interviews*. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2008/04/26/movies/26morris.html>

Comolli, Jean-Louis (1999). Jouisance et perte du personnage. *Episodic*, 7, 19-033.

Comolli, Jean-Louis (2007). Algumas notas em torno da montagem. *Devires*, 4 (2), 12-40.

Comolli, Jean-Louis (2008). *Ver e poder, a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG

Corrigan, Timothy (2015). *O filme-ensaio: desde Montaigne e depois de Marker*. Campinas, SP: Papirus.

Deleuze, Gilles (1983). *A imagem-movimento*. São Paulo: editora Brasiliense.

Deleuze, Gilles (1994). *O abecedário de Gilles Deleuze*. Disponível em: <http://stoa.usp.br/prodsubjeduc/files/262/1015/Abecedario+G.+Deleuze.pdf>

Deleuze, Gilles & Parnet, Claire (1998). *Diálogos*. São Paulo: Escuta.

Deleuze, Gilles (2005). O que é o ato de criação? In R. Duarte (org.). *O belo autônomo – textos clássicos de estética*. Belo Horizonte: Editora UFMG. 289-295.

Derrida, Jacques (1995). *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva.

Didi-Huberman, Georges. (2005). *O que nós vemos. O que nos olha*: São Paulo: Editora 34.

EFS (2018) *Experimental Film Society*. Disponível em: <http://www.experimentalfilmsociety.com/>

Eisenstein, Sergei (2002). *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Esquenazi, Jean-Pierre (2007). L'auteur, une espèce particulière de genre? In C. Gauthier; D. Vezyroglou; M. Juan. *L'auteur de cinema - Histoire, Généalogie, Archeologie*. Paris: AFRHC.

Êsquilo (2008). *Oresteia - Agamémnon, Coéforas, Euménides*. Lisboa: Edições 70.

Eugenio, Fernanda & Fiadeiro, João (2012). Secalharidade como ética e como modo de vida: o projeto And\_Lab e a investigação das práticas de encontro e de manuseamento coletivo do viver juntos. *Revista Urdimento*, v. 19, 61-69.

Eugenio, Fernanda & Fiadeiro, João (2013a). Jogo das perguntas: o modo operativo “AND” e o viver junto sem ideias. *Fractal: revista de psicologia*, v. 25 (2), 221-246.

Ferraz, Renata (2016). As atribuições imputadas à sombra no trabalho de Catarina Mourão e de Lourdes Castro. In *Revista Gama*. 4 (7), 43-50.

Foucault, Michel (1995). O sujeito e o poder. In P. Rabinow; H. L. Dreyfus. *Foucault: uma trajetória filosófica*. Rio de Janeiro: Forence Universitária. 231-249.

Foucault, Michel (1996). *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal.

Foucault, Michel (2006). Poder e saber. In M. B. da Motta (org.). *Ditos e escritos IV* (223-240). Rio de Janeiro:Forense.

France, Claudine de (1998). *Cinema e Antropologia*. Campinas: Editora da Unicamp.

Freire, Marcius & Penafria, Manuela (2009). Documentário e ética. *Doc On-line*, 7, 1-152.

Freire, Marcius (2011). *Documentário: ética, estética e formas de representação*. São Paulo: Annablume.

Freire, Marcius & Penafria, Manuela (2018). *Doc on-line: revista digital de cinema documentário*. Disponível em: <http://ojs.labcom-ifp.ubi.pt/index.php/doc/index>

FitzSimons, Trish (2009). Braided Channels: A genealogy of the voice of documentary. *Studies in Documentary Film*, 3(2), 131-146.

Funahashi, Atsushi (2015). *Hybrid news: documenting true events*. Berlinale Talents. Disponível em: <https://www.berlinale-talents.de/bt/program/telelecture/1907>

Gato Aleatório (2018). *Gato Aleatório - coletivo de cinema colaborativo*. Disponível em: <https://gatoaleatorio.org/>

- Gauthier, Christophe; Vezyroglou, Dimitri & Juan, Myriam (2013). *L'auteur de cinema - Histoire, Généalogie, Archeologie*. Paris: AFRHC.
- Geadá, Eduardo (1998). *Os mundos do cinema*. Lisboa: Editorial Notícias.
- Guinsburg, Jacob; Faria, João Roberto & Lima, Mariângela Alves de (2009). *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva. 279-280.
- Heidegger, Martin (2003). A caminho da linguagem. In M. Heidegger. *A caminho da linguagem*. Bragança Paulista: Vozes. 121-172.
- Lebow, Alisa (ed.) (2012). *The Cinema of Me: The Self and Subjectivity in First Person Documentary*. London, New York: Wallflower Press.
- Lee, Paula (2007). *Alugo o meu corpo*. Lisboa: Dom Quixote.
- Leeman, Lisa (2003). How close is too close? A consideration of the filmmaker-subject relationship. *The International Documentary Association (IDA)*. Disponível em: <https://www.documentary.org/magazine/how-close-too-close-consideration-filmmaker-subject-relationship>
- Leigh, Carol (1997) Inventing Sex Work. In J. Nagle, *Whores and Other Feminists*, 223 – 231.
- Lins, Consuelo (2004). *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Lispector, Clarice (1995). *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.
- MacDougall, David (1991). Whose Story Is It? *Visual Anthropology Review Annual Review of Anthropology*, 7 (2), 2-10.
- MacDougall, David (1995). Beyond Observational Cinema. In P. Hockings (ed.). *Principles of Visual Anthropology* (115-132). Berlim: De Gruyter.
- MacDougall (1998). *Transcultural Cinema*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- MacDougall, David (2014). *David Macdougall on filmmaking*. Entrevista realizada pela EarthSayers.tv. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TllyonuU2pc>
- Machado, Arlindo (2003). O Filme-Ensaio. *XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Belo Horizonte: INTERCOM.

Mate, Alexandre (2005). *A formação do ator épico numa abordagem prática*. São Paulo: arquivo particular.

McNiff, Shaun (2008). Art-based Research. In J. G. Knowles & A. L. Cole. *Handboof of the arts in qualitative research: perspectives, methodologies, examples and issues*. (29-40) California: Sage.

Mitry, Jean (1974). *Historia del Cine Experimental*. Valência: Fernando Torres Editor.

Morton, Timothy (2010a). *The ecological thought*. Cambridge, London: Harvard University.

Morton, Timothy (2010b). Thinking Ecology: The Mesh, The Strange Stranger, and the Beautiful Soul. In: *Collapse*, 6, 265-293.

Nash, Kate (2010). Exploring power and trust in documentar: a study of Tom Zubrycki's Molly and Mobarak. *Studies in documentary film*, 4 (1), 21-33.

Nash, Kate (2018). *Studies in documentary film*. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/toc/rsdf20/current>

Nichols, Bill (1983). The voice of documentary. *Film Quarterly*, 36 (3). Barkeley: University of California Press, 17-30.

Nichols, Bill (1991). *Representing reality*. Bloomington: Indiana University Press.

Nichols, Bill (2010). *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus.

Nichols, Bill (s.d.). What to do about documentary distortion? Toward a code of ethics. *The International Documentary Association (IDA)*. Disponível em: <https://www.documentary.org/content/what-do-about-documentary-distortion-toward-code-ethics-0>

Pais, José Machado (2016). *Enredos sexuais, tradição e mudança – as mães, os Zecas e as sedutoras de além-mar*. Lisboa: ICS.

Penafria, Manuela; Baggio, Eduardo Tulio; Graça, André Rui & Araujo, Denize Correa (eds.) (2016a). *Ver, ouvir e ler os cineastas - Teoria dos cineastas - vol. 1*. Disponível em: <http://www.labcom-ifp.ubi.pt/book/284>

Penafria, Manuela; Baggio, Eduardo Tulio; Graça, André Rui & Araujo, Denize Correa (2016b). *Propostas para a teoria do cinema - Teoria dos cineastas - vol. 2*. Disponível em: <http://www.labcom-ifp.ubi.pt/livro/288>

Penafria, Manuela; Baggio, Eduardo Tulio; Graça, André Rui & Araujo, Denize Correa (2017). *Revisitar a teoria do cinema - Teoria dos cineastas - vol. 3*. Disponível: <http://www.labcom-ifp.ubi.pt/book/304>

Penafria, Manuela; Santos, Ana & Piccinini, Thiago (2015). Teoria do cinema vs teoria dos cineastas. In D. Ribas & M. Penafria. *Atas do ato IV Encontro anual do AIM* (329-338). Disponível em: <https://bibliotecadigital.ipb.pt/handle/10198/12791>

Platão (2001). Livro VII. In Platão. *A República*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 325-359.

Pirandello, Luigi (2009) *Seis Personagens à Procura de Um Autor*. Lisboa: Cotovia.

Pound, Ezra (1954). *Literary Essays*. New York: New Directions.

Preciado, [Paul] Beatriz (2014). *Manifesto Contrassexual – práticas subversivas de identidade sexual*. São Paulo: N1 Edições.

Quaresma, José & Dias, Fernando Rosa (2015a). *Investigação em Artes: oscilação dos métodos*. Lisboa: Centro de Filosofia da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Quaresma, José; Longley, Alys & Dias, Fernando Rosa (2015b). *Investigação em Artes: ironia, crítica e assimilação dos métodos*. Lisboa: Centro de Filosofia da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Quaresma, José; Longley, Alys; Dias, Fernando Rosa & Mendes, João Maria (2016). *Investigação em artes e absurdo : métodos informais e institucionalização do conflito*. Lisboa: Escola Superior de Teatro e Cinema: Creative Arts Industries Dance Studies The University of Auckland.

Quaresma, José; Longley, Alys & Baumann, Pierre (2017). *Novas Perspectivas sobre investigação em artes: entre serendipidade e sustentabilidade*. Lisboa: Associação dos Arqueólogos Portugueses; Univ. Bordeaux-Montaigne; University of Auckland.

Queirós, Adirley (2014b). Debate com Adirley Queirós. In: *3º Colóquio Internacional: Cinema, Estética e Política*. Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense. Acesso disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WigC2b-uJXQ>

Queirós, Adirley (2015). *Encontros de Cinema – Itaú Cultural*. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=iQB\\_zwLUXLQ](https://www.youtube.com/watch?v=iQB_zwLUXLQ)

Rancière, Jacques (2010). *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro.

- Rancière, Jacques (2014). *A fábula cinematográfica*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Rezende, Luiz Augusto Rezende (2013). *Microfísica do documentário*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue.
- Ribeiro, José da Silva (2007). Jean Rouch - Filme etnográfico e Antropologia Visual. In *Doc On-line*, 3, 6-54. Rouch, Jean (1979). Camera and Man. In M. Eaton. *Anthropology-Reality-Cinema: Films of Jean Rouch* (54-63). London: BFI.
- Rouch, Jean (1995). Our totemic ancestors and crazed masters. In: P. Hockings. *Principles of Visual Anthropology*. (217-232). Berlin, New York: Mouton de Gruyter.
- Ruffato, Luiz (2009). *Estive em Lisboa e lembrei de você*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Russell, Catherine (1999a). Autoethnography: Journeys of the Self. In C. Russell *Experimental Ethnography: the work of film in the age of video*, Durham: Duke University Press.
- Russell, Catherine (1999b). *Experimental ethnography: the work of film in the age of video*. Durham & London: Duke University Press.
- Santos, Marcelo Moreira (2015). Poética do cinema: sobre complementaridade, direção e método no processo de criação. *Revista Científica FAP*, 12, 213-229.
- Santos, Nelson Pereira (2012). *Nelson Pereira dos Santos: Cinema é arte coletiva que fala para o coletivo*. F.A.M Festival. Disponível em: <http://www.clicrbs.com.br/especial/sc/itapemafmsc/19,0,3791501,Nelson-Pereira-dos-Santos-Cinema-e-arte-coletiva-que-fala-para-o-coletivo.html>
- Sayad, Cecilia (2013). *Performing Authorship: self inscription and corporeality in the cinema*. Londres: I.B.Tauris.
- Simões, Graciela (2018). *Recomendação 027/09 (PCP)*. Assembleia Municipal de Lisboa. Disponível em: <http://www.am-lisboa.pt/302000/1/009985,000422/index.htm>
- Sontag, Susan (2003). *Olhando o sofrimento dos outros*. Lisboa: Gótica.
- Sontag, Susan (2004). *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Squenazi, Jean-Pierre (2007). L'Auteur, une espèce particulière de genre? In C. Gauthier; D. Vezyroglou; M. Juan. *L'auteur de cinema - Histoire, Généalogie, Archeologie*. Paris: AFRHC.

Stanislavski, Constantin (2001). *A construção da personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Tarkovsky, Andrei (1998). *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes.

Teixeira, Francisco Elinaldo (2015). *O ensaio no cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea*. São Paulo: Hucitec.

Travis, Mark (2002). *Directing feature films - The Creative Collaboration Between Director, Writers, and Actors*. Studio City: Michael Wiese Productions.

Trombadori, Ducio (2010). *Conversaciones con Foucault — pensamientos, obras, omisiones del último maître-a-penser*. Buenos Aires: Amorrortu.

Truffaut, François (1954). Une certaine tendance du cinema français. In *Cahiers du Cinema*, 31, 267-276.

Vernant, Jean-Pierre (1991). *Figuras, ídolos, máscaras*. Lisboa: Teorema.

Vernant, Jean-Pierre (2002). *Mitos e pensamentos entre os gregos – estudos de psicologia histórica*. São Paulo: Paz e Terra.

Vertov, Dziga (1923). Kinoks: a revolution. In A. Michelson (1984). *Kino-eye: the writings of Dziga Vertov*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

Vídeo nas Aldeias (2018). *Filmoteca*. Disponível em: <https://vimeo.com/videonasaldeias>

Vinterberg, Thomas (2016). *The Director Must Not Be Credited: Collectives*. Berlinale Talents. Disponível em: <http://www.berlinale-talents.de/bt/program/telelecture/2239>

Weinrichter, Antonio (2007). *La forma que piensa - tentativas em torno al cine-ensayo*. Pamplona: Gobierno de Navarra.

Weston, Judith (1996). *Directing Actors - creating memorable performances for film and television*. Studio City: Michael Wiese Productions.

Winston, Brian (2017). *The Act of Documenting: Documentary Film in the 21st Century*. London: Bloomsbury Academic.

## Filmografia

- Abramovich, Manuel (2016). *Solar*. 75', Argentina.
- Abramovich, Manuel (2017b). *Años luz*. 72', Argentina.
- Barahona, José (2015). *Estive em Lisboa e lembrei de você*. 94', Brasil-Portugal.
- Carneiro, Paulo (2018). *Bostofrio, où le ciel rejoint la terre*. 70'. Portugal.
- Coletivo Kisêdjê (2009). *A história do monstro Khátpy*. 5', Brasil.
- Coletivo Kisêdjê (2010). *Amtô: A Festa do Rato*. 34', Brasil.
- Coletivo Kisêdjê (2011). *Txêjkhô khâm mby, Mulheres Guerreiras*. 12', Brasil.
- Coutinho, Eduardo (1984). *Cabra marcado para morrer*. 119', Brasil.
- Coutinho, Eduardo (1993). *Boca de lixo*. 50', Brasil.
- Coutinho, Eduardo (2002). *Edifício Master*. 110', Brasil.
- Coutinho, Eduardo (2015). *Últimas conversas*. 85', Brasil.
- Debackere, Brecht. (2016). *Exprmntl*. 65', Reino Unido.
- Dieutre, Vicent (2012). *Jaurès*. 93', França.
- Elagoz, Samira (2016). *Craigslist allstars*. 65', Holanda.
- Erice, Victor (1992). *El sol del membrillo*. 133', Espanha.
- Ferraz, Renata (2012a) *Corpo sem órgãos*. 9', Portugal/Itália.
- Ferraz, Renata (2012b) *EU-Erupean Union*. 5', Portugal/Itália.
- Ferraz, Renata (2013) *Another Place*. 4', Portugal/Reino Unido.
- Ferraz, Renata; Maia, Rubiane (2015). *EVO*. 15'. Brasil.
- Ferraz, Renata; Maia, Rubiane (2017). *Ádito*. 16'. Brasil.

- Forbert, Katia (2000). *Von Trier's 100 øjne*. 56', Dinamarca.
- Funahashi, Atsushi (2012). *Nuclear Nation*. 114'. Japão.
- Heymann, Tomer (2006). *Paper Dolls*. 80', Israel.
- Heymann, Tomer (2010). *I shot my love*. 70', Israel.
- Heymann, Tomer (2014). *Aliza*. 58', Israel.
- Martel, Lucrecia (2017). *Zama*. 115', Argentina, Brasil, Espanha, França, México, Estados Unidos, Holanda e Portugal.
- Mendonça Filho, Kleber (2008). *Crítico*. 80', Brasil.
- Mourão, Catarina (2010). *Pelas sombras*. 84', Portugal.
- Mourão, Catarina (2015). *A Toca do Lobo*. 102', Portugal.
- Neant-Falk, Cecilia (2003). *Don't worry, It will probably pass*. 74', Suécia; Dinamarca; Finlândia.
- Penedo, Ricardo (2013). *Depois dos Nossos Ídolos*. 30', Portugal.
- Pinto, Joaquim (2013). *E agora? Lembra-me*. 164', Portugal.
- Praunheim, Rosa von (2007). *Two Mothers*. 87', Alemanha.
- Queirós, Adirley (2014a). *Branco sai, preto fica*. 90', Brasil.
- Raulino, Aloysio (1975). *Turumã*. 14', Brasil.
- Rouch, Jean (1947). *Au pays des mages noirs*. 12'. França.
- Rouch, Jean (1951). *Bataille sur le grand fleuve*. Filme, 33'. França.
- Tarkovisky, Andrei (1975). *O espelho*. 108'. URSS.
- Villas Boas, Thiago (2001). *Casa de Cachorro*. 26', Brasil.
- Von Trier, Lars (2000). *Dancer in the dark*. 140'. Dinamarca.

Wenders, Wim (1984). *Paris, Texas*. 150', Alemanha, França.

Yube, Zezinho (2010). *Kene Yuxi, as voltas do Kene*. 48', Brasil.