CAIXA CULTURAL apresenta

O CINEMA DE TRINH T. MINH-HA

CAIXA CULTURAL apresenta

O CINEMA DE TRINH T. MINH-HA

20 DE OUTUBRO A 1 DE NOVEMBRO • 2015
CAIXA Cultural RJ

A mostra *O cinema de Trinh T. Minh-ha* apresenta uma retrospectiva integral da cineasta vietnamita. Artista multifuncional, Trinh T. Minh-ha é, além de cineasta, compositora, escritora, poeta e professora na Universidade da California, Berkeley. Com um olhar voltado predominantemente para questões de gênero, política cultural e pós-colonialismo, seus filmes operam um deslocamento contínuo nas fronteiras estéticas do cinema em sua relação com povos, culturas e figuras que se encontram às margens do devir civilizatório ocidental.

Ao patrocinar mais esta mostra, a CAIXA reafirma seu papel institucional de promover a pluralidade de ideias e democratizar o acesso do grande público à produção artística contemporânea.

Os projetos que ocupam os espaços da CAIXA Cultural são escolhidos através de seleção pública, uma opção da CAIXA para tornar mais democrática e acessível a participação de produtores e artistas de todo o país, e mais transparente para a sociedade o investimento dos recursos da empresa em patrocínio.

Dessa maneira, a CAIXA é reconhecida como uma das principais patrocinadoras da cultura em todo o território nacional, com um investimento superior a R$ 60 milhões de seu orçamento em patrocínio a projetos culturais. A vida pede mais que um banco. Pede compromisso com a cidadania e o desenvolvimento social do país.

CAIXA ECONÔMICA FEDERAL

#VivaMaisCultura

Acesse www.caixacultural.gov.br
Baixe o aplicativo Caixa Cultural
Curta facebook.com/CaixaCulturalRioDeJaneiro

recicle, reutilize, reduza

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO

11 T.
CARLA MAIA E LUÍS FELIPE FLORES

ENSAIOS

21 NÃO PARE NO ESCURO (DECLARAÇÃO DA ARTISTA)
TRINH T. MINH-HA

29 A BUSCA TOTALIZANTE DO SIGNIFICADO
TRINH T. MINH-HA

51 QUESTÕES DE IMAGEM E POLÍTICA
TRINH T. MINH-HA

59 *REMONTAGEM*
TATIANA MONASSA

65 HABITAR, CANTAR, FILMAR
CÉSAR GUIMARÃES

75 *SOBRENOME VIET NOME PRÓPRIO NAM*: HISTÓRIAS "CONTRA-HERÓIS"
CLÁUDIA MESQUITA

81 MIRE NA FORMA, ATIRE NO CONTEÚDO
AMARANTA CESAR

87 UM QUARTO SÓ SEU
FÁBIO ANDRADE

93 A ARTE DE ENQUADRAR O TEMPO
GUSTAVO SORANZ

99 *PASSAGEM NOTURNA*
LUIZ CARLOS OLIVEIRA JR.

107 **FILMES**

121 **CURTAS-METRAGENS**

123 **ENCONTROS**

127 **CURADORES E CONVIDADOS**

132 **PROGRAMAÇÃO**

137 **CRÉDITOS / AGRADECIMENTOS**

APRESENTAÇÃO

T.

CARLA MAIA E LUÍS FELIPE FLORES

Pelo menos desde o lançamento do seu primeiro filme,[1] *Remontagem* (*Reassemblage*, 1982), Trinh T. Minh-ha é reconhecida como uma voz influente e articulada nos diversos campos de reflexão ou prática dos quais participa: o cinema independente, a teoria fílmica, os estudos culturais, o pós-colonialismo, os estudos de gênero, o documentário etnográfico, para citar apenas os mais notórios.[2] Sua atuação intelectual e artística, contudo, não se restringe a métodos ou posições específicas, fazendo-se antes por uma pluralidade de experiências que instauram espaços ou territórios abertos, entrecruzados, transitórios. Com efeito, são muitas as "funções" por ela exercidas: cineasta, compositora, poeta, ensaísta, professora, pesquisadora. Formada, além dos filmes reunidos nesta retrospectiva, por instalações, composições, poemas, entrevistas e mais de uma dezena de livros, sua obra sugere que estamos diante de uma artista versátil, em trânsito perene entre diversas formas de pensamento e expressão.

[1] Vale dizer que há três curta-metragens precedentes, atribuídos a Minh-ha: *San Francisco* (1980), *Calligraphy* (1981) e *The wedding* (1982). Todos eles se encontram perdidos, segundo informações fornecidas pela própria realizadora. Cf. PETROLLE, Jean; WEXMAN, Virginia Wright. *Women and experimental filmmaking*. Urbana/Chicago: University of Illinois Press, 2005, p. 257.

[2] A recepção de sua obra, contudo, nunca foi unânime. O lançamento de *Remontagem*, por exemplo, teve repercussões especialmente polêmicas, despertando duras críticas de antropólogos como Jay Ruby e Alexander Moore. Em todo caso, é preciso reconhecer, na esteira de Catherine Russell (*Experimental ethnography*: The work of film in the age of video. Durham/NC/London: Duke University Press, 1999, p. 5), que a obra de Trinh "tem sido um catalisador para repensar e renovar a prática do documentário".

O esforço, portanto, não é o de delimitar um conjunto fechado de temas e abordagens estéticas que viriam a esboçar o estilo pessoal ou a marca autoral da realizadora. Antes, sua obra pode ser pensada a partir da figura do *intervalo,* enquanto espaço intermediário e poroso aberto a cruzamentos ou devires múltiplos, zona de associações imprevistas do sensível e do inteligível. *Espaço-entre*, ou, como talvez ela preferisse, *espaço-trans*: indefinido, lacunar, provisório, produtor não de verdades ou certeza unívocas, mas sobretudo de *relações:* subjetivas, temporais, espaciais, rítmicas.

Talvez em sua assinatura encontremos uma imagem justa para essa ideia: nela, lemos a abreviatura de um tê maiúsculo, que separa prenome (Minh-ha) e sobrenome (Trinh), ao mesmo tempo em que conserva em segredo o nome do meio. O "T." introduz, assim, uma pausa na cadeia de caracteres, uma separação elementar, um intervalo entre dois nomes. Não parece acaso o fato de ela manter, em sua assinatura artística, esse "T." enigmático, que parece sussurrar: dela, nem tudo podemos conhecer ou saber. Sequer o nome completo.

É possível traçar uma analogia entre esse intervalo "ao pé da letra" oferecido pela abreviatura do nome da cineasta e os diversos interstícios ou cruzamentos que compõem suas obras; que as situam externamente, entre a criação e a crítica, a poesia e a política, o documentário e a ficção; que as atravessam, entre a verdade e a invenção, o som e a visão, a imagem e a palavra, a história e a memória, o pensamento e a sensação; que lhes oferecem tema, nas relações entre dominante e oprimido, colonizador e colonizado, homem e mulher; finalmente, que as constituem do interior, entre a *mise en scène* e a montagem, a câmera e os personagens, o quadro e a paisagem.

Nascida no Vietnã, residente nos Estados Unidos, com filmes realizados em países tão diversos e distantes como China, Japão, Senegal, Mauritânia, Mali, Burkina Faso, Togo, Benin e Vietnã, Minh-ha é uma cineasta nômade, que faz do viajar o seu lugar de residência – "partir é uma forma de voltar para casa", afirma. Crítica arguta das certezas que amparam a razão ocidental, ela defende que, antes de chegar a algum lugar, é preciso expandir a travessia, a passagem. Daí sua defesa de uma arte trans-cultural, em que o prefixo *trans* adquire um forte coeficiente de desestabilização e desidentificação, a impedir

o estabelecimento de fronteiras rígidas, ainda que ultrapassáveis, entre as diferentes culturas. Fronteiras que estabeleceriam, de resto, relações indesejadas de poder, pressupostos do olhar, dos corpos e dos povos na figuração cinematográfica.

Nos próprios escritos de Minh-ha, as noções de "intervalo", "espaço intermediário" e "terceiro termo" surgem com recorrência, a fim de expandir as classificações convencionais implicadas nos atos de pensar e representar a realidade. Um de seus livros mais recentes é intitulado, justamente, *Cinema Interval* ("Intervalo Cinematográfico", em tradução livre). Nele, lemos: "intervalo e partilha, sono e vigília, selvageria e domesticação, afinal de contas, não ameaçam uns aos outros, quando o *espaçamento* é aquilo que todo movimento exige: o que entra, sai; o que habita profundo, viaja longe para fora (...)". O cinema torna-se, assim, não apenas uma experiência temporal, mas uma "arte do espaçamento", que acolhe o movimento para dilatar seus significados e suas sensações.

Com efeito, é notável a maneira como a diretora, em diferentes ocasiões e trabalhos, convoca o movimento, o devir e o intervalo como figuras de expressão. "Devir, intransitivamente", é para ela a tarefa do criador. Quando, em sua conhecida formulação manifesta em *Remontagem*, declara que o seu desejo é *speak nearby* (falar próxima, ao lado, de modo a multiplicar os pontos de contato), e não *speak about* (falar sobre, a respeito de, reforçando oposições binárias), ela reivindica justamente a valorização das relações de vizinhança, e não de determinação: algo como afirmar diferenças sem impossibilitar a partilha. Ecos de todo um projeto estético-político ressoam nesse interesse por criar um comum sem nivelar as manifestações da alteridade.

Vale ressaltar, assim, que o intervalo não é somente aquilo que divide a linha, isto é, um corte espacial, mas também uma brecha no tempo, como a pausa da música, as vagas do mar, os acúmulos do rio. Tempo ou espaço, sua ocorrência permite, talvez, suspender ou redistribuir o antes previsto – os traçados contínuos, os eventos planejados, as causas esperadas –, a fim de reter, romper ou desviar o fluxo tradicional das imagens. Para Minh-ha, "entre o significado de algo e sua verdade" persiste justamente "o intervalo, uma interrupção sem a qual o significado seria fixo e a verdade congelada." Assim, seus filmes

produzem importantes contrapontos aos modos de captura dos povos e culturas por certa temporalidade hegemônica, na qual as diferenças são, via de regra, suprimidas, padronizadas ou reduzidas a padrões identitários (essa temporalidade possui muitos nomes: capitalismo, indústria cultural, mídia de massas, tele-visão, imperialismo americano, patriarcado, eurocentrismo).

Não seria essa uma das questões políticas que move o cinema de Minh-ha, encontrando repercussões nas suas formas de filmar? Como se interromper as visibilidades predominantes, desconstruir as representações convencionais, obliterar até mesmo os procedimentos de fabricação artística, constituíssem tentativas de reinserir nas imagens a possibilidade da diferença? A cineasta se esforça por questionar as divisas, ou, antes, habitá-las, fazendo do cinema um "trans-acontecimento"[3] ou "acontecimento fronteiriço"[4], no qual é preciso trabalhar com "o limite de toda instância de forma".[5] Daí sua ideia de que a forma pende para o informe, como a vida caminha para a morte. Os acontecimentos cinematográficos situam-se justamente nas encruzilhadas desse caminho, nos "centros vazios graças aos quais um número indefinido de trilhas podem convergir e repartir em novas direções".[6]

Tais "centros vazios" resultam de procedimentos de criação cinematográfica descontínuos ou lacunares, como é o caso das interrupções da banda sonora, da montagem fragmentária, da decomposição dos eventos filmados, da intervenção estilística na realidade (como filtros de cor), da narração radicalmente aforística, da complexa pluralidade de vozes etc. Contudo, não estamos diante de um cinema do aleatório: cada escolha, cada recurso expressivo parece justo, preciso, decantado por uma consciência fílmica sem afrouxamento. Para concordar com Fábio Andrade, "no cinema, é preciso ser rigoroso para que os filmes não sejam rígidos".[7] Em sua análise de *Um conto de amor,* escrita especialmente para esta publicação, Andrade já nota a necessidade de habitar os intervalos, "traços que conectam, ao mesmo tempo que distinguem: corpo-paisagem; sonho-realidade; passado-presente; individual-coletivo; dentro-fora".[8]

Não por acaso, o intervalo surge como importante chave de análise da obra de Minh-ha nos demais ensaios inéditos que compõem este catálogo. Cláudia Mesquita, no ensaio a respeito de *Sobrenome Viet nome próprio Nam*, afirma partir de uma "encruzilhada", fundada sobre a tensão de dois gestos cinematográficos propostos pelo filme: aquele que situa a história recente do Vietnã e um outro, amparado na "vontade de fustigar qualquer expectativa de compreensão e domínio dessa temática prévia pelas formas de abordagem usuais no documentário".[9] Trata-se, ressalta a autora, de uma encruzilhada em que a urgência da afirmação convive com a vigilância da desconstrução, em que as formas documentais são, ao mesmo tempo, uma aposta consciente e alvo de questionamento. Nesse filme essencialmente falado, os testemunhos têm peso e relevância, ao mesmo tempo em que, com eles, coloca-se em crise a própria entrevista, através dos procedimentos de encenação. Mesquita identifica, portanto, um "movimento dialético" que conforma o filme, entre a construção e a desconstrução, a aposta e a dúvida.

Em "A arte de enquadrar o tempo", Gustavo Soranz explora os hiatos entre duas temporalidades distintas do Japão presentes em *A quarta dimensão*: "o tempo de um Japão pulsante, apreendido em sua modernidade urbana e [...] o de um Japão contemplativo, ancestral e rural".[10] A elas, acrescenta-se uma terceira, propriamente fílmica, que seria fabricada nas múltiplas interseções e passagens das duas primeiras camadas. O fluxo imagético se faria, assim, da captação e da reflexão sobre os diferentes signos encontrados no presente, não a fim de isolá-los ou colocá-los em oposição, mas sim para evidenciar sua incongruência complexa, sua irredutibilidade a uma representação unívoca. Os distanciamentos e aproximações da

[3] Cf. TRINH, T. Minh-ha."Não pare no escuro". Artigo publicado neste catálogo, p. 21-28.

[4] Cf. TRINH, T. Minh-ha. "Não pare no escuro", p. 21.

[5] Cf. TRINH, T. Minh-ha. "Não pare no escuro", p. 21.

[6] Cf. TRINH, T. Minh-ha. "Não pare no escuro", p. 22.

[7] Cf. neste catálogo, "Um quarto só seu", p. 90.

[8] Cf. "Um quarto só seu", p. 89.

[9] Cf. neste catálogo, "*Sobrenome Viet nome próprio Nam*: histórias 'contra-heróis'", p. 75.

[10] Cf. neste catálogo, "A arte de enquadrar o tempo", p. 73.

realidade japonesa – passado e futuro, tradição e modernidade, homem e máquina – seriam trabalhados com extrema sensibilidade formal, marcada sobretudo pela liberdade rítmica e pela utilização da tecnologia digital.

A respeito de *Passagem noturna*, Luiz Carlos Oliveira Jr. aponta, sobretudo, o intervalo abissal que o filme constitui no interior da obra de Minh-ha e, mais amplamente, em certa imagem de tradição cinematográfica. Para ele, *Passagem noturna* "foge completamente do repertório de seus primeiros trabalhos", sendo "um objeto misterioso, um espécimen único, um monstro anfíbio ainda não catalogado pelas eternamente incompletas taxonomias do cinema".[11] Ao combinar diferentes procedimentos e vertentes artísticas, da videoarte contemporânea ao cinema antropológico, da abordagem documentária à ficção-científica memorialista, o filme operaria uma espécie de retorno ao limiar da representação pré-moderna, anterior à história e à linguagem. Trata-se, a partir disso, de fazer emergir uma nova sensibilidade, pouco convencional ou reconhecível, empenhada "menos em gerar sentido e discurso do que em agir diretamente sobre o desejo e as pulsões do espectador",[12] capaz de reconhecer a vida singular ou a força mágica que emana das imagens.

Amaranta César, por sua vez, afirma que *Mire o conteúdo* assume "a forma de um jogo ensaístico, em que a linguagem desliza entre a política e a poesia".[13] Novamente, é nas bordas de um intervalo que se faz a atividade criadora da cineasta, constituindo "uma incursão pela linguagem, em sua relação com a política e o poder", incursão dotada, porém, "de forte verve poética", por meio da qual "os sentidos se abrem ao transitório e ao mutante, como um modo de enfrentar a disputa violenta pela contenção da linguagem e sua potência contraditória".[14] Oscilando "entre a curiosidade estrangeira e a intensidade de quem busca a justa distância",[15] Minh-ha operaria uma contínua reflexão sobre os signos colhidos na vivência da China, de modo a arrancá-los dos discursos

[11] Cf. neste catálogo, "*Passagem noturna*", p. 99-100.

[12] Cf. "*Passagem noturna*", p. 102.

[13] Cf. neste catálogo, "Mire na forma, atire no conteúdo", p. 81.

[14] Cf. "Mire na forma, atire no conteúdo", p. 82-83.

[15] Cf. "Mire na forma, atire no conteúdo", p. 83.

institucionais ou das armadilhas propagandísticas, e a impedir, assim, que o intervalo entre poesia e política se feche por completo. Trata-se, sobretudo, de evidenciar a "impossibilidade de estagnação da rede de significações aberta por um discurso sobre a China",[16] de permitir que as diferenças sensíveis ou históricas do país apareçam e coexistam numa imagem múltipla, complexa, indomável.

De *Remontagem*, Tatiana Monassa destaca, de partida, o seu caráter fundamentalmente transitório, sem pouso fixo: entre o documentário etnográfico e o filme-ensaio experimental, o primeiro trabalho da diretora concretiza a ideia da obra como arte inacabada, aberta, pulsante. A "reinvenção dos lugares instituídos de construção dos sentidos"[17] instaurada pela obra deve muito, na leitura de Monassa, a uma certa maneira de se manter atento a índices – presença concreta dos corpos, testemunho da singularidade das situações filmadas – sem perder de vista a recriação (ou a remontagem) desses mesmos índices, especialmente no trabalho rítmico dos sons, em que as cadências da vida rural vibram na tela, "transformadas em puro prazer auditivo".[18]

A "vibração sonora" dos filmes de Minh-ha também recebe atenção de César Guimarães, em suas notas sobre *Espaços descobertos, viver é circular*. Preenchendo o campo cinematográfico, tal vibração encontra no espectador um ponto de escuta móvel, um lugar de ressonância. Cabe a esse espectador percorrer "as muitas e sutis passagens entre o interior e o exterior, a luz e a sombra, variando delicadamente o ponto de vista entre o dentro e o fora".[19] Isso não ocorre sem algum grau de desorientação: como afirma o autor, "a não-coincidência entre o que se olha e o que se ouve, a incerteza quanto aos universos filmados, com suas denominações fugidias, as passagens dos mitos citados elipticamente, os planos breves e a velocidade da montagem, tudo isso embaralha, propositadamente, tanto as estratégias da ciência ocidental que toma os africanos como 'objetos de estudo' quanto as verdades tácitas do senso comum (com seus estereótipos disseminados por toda parte)".[20]

[16] Cf. "Mire na forma, atire no conteúdo", p. 82.

[17] Cf. neste catálogo, "*Remontagem*", p. 63.

[18] Cf. "*Remontagem*", p. 63.

[19] Cf. neste catálogo, "Habitar, cantar, filmar", p. 67.

[20] Cf. "Habitar, cantar, filmar", p. 68.

Sem informar nem descrever, as vozes que vibram em *Espaços Descobertos* parecem, antes, manifestar algo que diz respeito aos próprios *povos da terra* filmados, como escreve Guimarães: "eles são únicos e plurais, são múltiplos e não se acomodam em classes ou categorias".[21] Já dizíamos o quanto isso vale também para aquela que filma, a mulher com a câmera, ela própria uma artista única e plural. Descobrir seu cinema é, finalmente, um exercício constante de deslocamento e descentramento. Algo como pensar uma frase, sem saber onde a sentença termina,[22] como ela mesma sugere, ou "passar o rio a nado e ir dar na outra banda num ponto muito mais embaixo, bem diverso do que primeiro se pensou".[23]

Semelhante descentramento (ou permanente movimento), contudo, não pode jamais ser confundido com o elogio da falta de sentido, ou esquiva de posicionamento. Avesso a prescrições, o cinema de Minh-ha é essencialmente interrogativo, e não abre mão da lucidez e do engajamento político. Para a diretora, trata-se de assumir uma responsabilidade: criar uma obra que "envolva a história pessoal na História; uma obra que reconheça a diferença entre a experiência vivida e a representação; uma obra que seja cuidadosa para não transformar uma luta em objeto de consumo e que solicite que a responsabilidade seja assumida tanto pelo cineasta quanto pelo público, sem a participação do qual nenhuma solução emerge, pois não existe nenhuma solução pronta".[24]

É, portanto, neste último e precioso intervalo – o espaço criado entre o filme e o espectador – que os filmes de Minh-ha e o sentido dessas linhas podem se constituir. Afinal, o cinema é uma "fronteira instável que, para existir, precisa ser sempre atravessada".[25] Que os textos aqui publicados e os filmes exibidos possam oferecer, a todos e a cada um, a insuspeitada e sempre variada aventura dessa travessia.

[21] Cf. "Habitar, cantar, filmar", p. 68.

[22] TRINH, T. Minh-ha. "Commitment from the mirror-writing box". In: *Woman, native, other*: Writing postcoloniality and feminism. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 1989, p. 19.

[23] ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 51.

[24] Cf. neste catálogo, "Questões de imagem e política", p. 54.

[25] RANCIÈRE, Jacques. *As distâncias do cinema*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

ENSAIOS

NÃO PARE NO ESCURO (DECLARAÇÃO DA ARTISTA)[1]

TRINH T. MINH-HA

Trans-acontecimento, acontecimento fronteiriço: talvez eu possa situar meu trabalho desse modo. Para mim, o que é cinemático, poético e político *floresce* nas fronteiras do cinema, da poesia e da política. Ainda assim, poucas obras de arte lidam com as fronteiras da arte em vez de fazer delas um mero instrumento para a expressão pessoal ou para a informação. Filmes e instalações são todos experiências de limites – ou do ilimitado dentro do limitado. Cada um deles é realizado na divisa entre diversas culturas, gêneros ou esferas (visual, musical ou verbal, por exemplo); cada um constitui, a seu modo, um questionamento dessas divisas.

A política das formas e forças

Relações de poder repousam no cerne das representações normativas. A política da forma não pode ser nem reduzida à série de "ismos" que marcam os movimentos artísticos e sociais nem equiparada a questões de gênero, estilo e composição ou representação. A forma, no sentido radical, deveria aproximar-se do informe, pois refere-se, em última instância, aos processos de vida e morte. Afirmar a forma é reconhecer a importante contribuição de cada vida que vibra enquanto processo criativo contínuo. Ao mesmo tempo, abandonar a forma é reconhecer a nossa própria mortalidade – ou a necessidade de trabalhar com os limites de toda instância de forma.

[1] Texto cedido por Trinh T. Minh-ha. Traduzido do inglês por Tatiana Monassa.

Nestes tempos de lutas pós-coloniais que findam ou retornam, de recuperação pós-moderna e da "sustentabilidade verde" (para usar alguns termos na moda), artistas que trabalham de modo irregular, à margem da produtividade dominante, deveriam ser ao mesmo tempo muito primitivos e muito cultivados; estranhamente, eficientemente "baixos" e competente e inadequadamente "altos", transitando sem esforço entre a vanguarda e a retaguarda e surfando para dentro e para fora da área central, por entre todas as extremidades fixadas. Grupos socialmente marginalizados poderiam, assim, ser tanto provocativamente *high-tech* quanto desafiadoramente vernaculares.

"*Lembre-se das regras da passagem noturna. Não pare no escuro ou você vai se perder. Movimente-se no ritmo dos seus sentidos. Vá aonde a estrada estiver viva*", dizia um personagem em *Passagem noturna* (*Night Passage*), longa-metragem que codirigi com Jean-Paul Bourdier em 2004. A dinâmica dos acontecimentos cinematográficos está nas encruzilhadas, centros vazios graças aos quais um número indefinido de trilhas podem convergir e repartir em novas direções. Inter, multi, pós e trans são os pré-fixos dos nossos tempos. Eles definem o antes, o depois, o durante e o entre da consciência social e ética. Cada um tem uma história e um momento aparentemente preciso de aparecimento, des-aparecimento e re-aparecimento. Embora presos a especificidades, na realidade eles relacionam-se todos no modo do trans-acontecimento.

Se a composição, a legibilidade ou a semelhança nunca constituíram de fato critérios para um trabalho artístico verdadeiro nas "artes" africanas e asiáticas antigas, era sobretudo porque, em vez de submissão à forma ou ao conteúdo, a ênfase encontrava-se no "sopro" que anima uma obra e a traz à vida. Na minha prática, tal obra permanece atenta à sua própria "natureza", ao movimento de suas correntes subterrâneas ocultas e a seus processos contínuos de formação de de-formação. Altamente afinada com momentos de transição e com a transitoriedade das realidades visíveis, ela encontra-se livre para se deslocar entre gêneros e entre o realismo fotográfico dos filmes dominantes, a materialidade anti-representativa dos filmes experimentais e o anti-fotográfico da realidade virtual.

Como é sabido a partir das análises do mundo cinematográfico, há duas vanguardas ocidentais distintas: uma baseada na tradição das artes visuais e a outra na tradição do teatro e da literatura. Ao trabalhar

para esconder o palco, as narrativas dominantes são todas teatro, e é com o poder do dinheiro (para comprar locações e *expertise*) que eles naturalizam seus artifícios. (Basta escutar essas narrativas sem olhar para as imagens para se dar conta do quanto elas permanecem entrincheiradas na "atuação" e na elocução teatral.) Ao passo que os filmes experimentais apropriam-se tão excessivamente da pintura e das artes plásticas que são frequentemente concebidos numa reação negativa, contra tudo o que é considerado impuro à sua visão – como a dimensão verbal e outras preocupações não visuais.

Jogando com ambas as tradições da vanguarda, meu trabalho continua a levantar questões sobre a dimensão política e social da forma. Não apenas ele não é compatível com classificações como documentário, ficção ou filme artístico, como explora explicitamente a relação fluida com o infinito dentro do finito. Para usar uma imagem, posso dizer que não é apenas o formato das flores e frutos de uma planta que importa, mas também a seiva que os percorre.

Toda manifestação visual é experimentada como sendo ao mesmo tempo definida na sua condensação estrutural e indefinida na fluidez de seu espírito. Sintonizando-se com as forças de um acontecimento marcante, pode-se dizer que a forma é atingida apenas para aproximar-se do informe. Trabalhar com o ouvido atento e os olhos abertos para o campo vazio das possibilidades e potenciais permite que se permaneça em contato com a infinitude de uma forma, que é também a ausência de forma. Em vez de falar meramente de produção de imagens ou de significado, pode-se abordar a fabricação de imagens como uma rede de correntes subterrâneas e contracorrentes: uma manifestação de forças.

Quando a realidade começa a nos falar de forma diferente, ela conduz ao que chamei de *um outro lugar dentro do aqui*. Meus filmes e instalações são feitos para mudar nossa percepção da realidade e experimentar as imagens como se estivessem imersas em todo nosso corpo. Essa é a força radical da estética. De fato, sem uma consciência de sua dimensão social e existencial, a estética permanece largamente convencional e normativa. Ao realizar uma instalação ou um acontecimento cinematográfico, trabalho menos com o digital em si do que com o modo do digital. Não é uma questão de produzir uma visão não humana e automatizada, nem de transformar toda imagem filmada em informação com a finalidade de manipular e aplicar efeitos especiais. Compreender o

que é radical na imagem digital nos permite trabalhar de forma diferente com a experiência do filme e da imagem e, ao mesmo tempo, solicitar do espectador uma *nova forma de ver*.

Vendo sons e ouvindo imagens

Ao experimentar com palavras, imagens e sons, eu me vejo lutando constantemente com os limites tanto da linguagem quanto da imagem. Alguns espectadores se relacionam com meus filmes e instalações como trilhas sonoras, outros usam com frequência os termos "poético", "escultural", "espacial e arquitetural" para descrevê-los. O filme *Espaços descobertos: viver é circular (Naked spaces: living is round, 1985)* foi comparado, por exemplo, a um raga musical indiano, enquanto o uso do silêncio em *Remontagem (Reassemblage, 1982)* foi visto como indutor de um estado no qual o espectador "vê sons e ouve imagens". Forma e conteúdo são inseparáveis no meu trabalho, pois *ambos* são igualmente históricos e plásticos. Aqui, a realidade em sua dimensão social e histórica não é um material para a reflexão artística ou o engajamento político; ela é o que atrai fortemente uma pessoa ao cinema, embora não possa ser capturada sem se dissolver em sua frágil essência, quando abordada sem sutileza e delicadeza. Como é dito em *Remontagem*, e realizado em todos os aspectos da minha prática cinematográfica, "eu não tenho a intenção de falar sobre, apenas de falar próximo".[2]

A criação de cada obra transforma o modo como eu me vejo e vejo o mundo ao meu redor. Quando começo a me empenhar no processo de fazer um filme ou em qualquer excursão artística, também estou embarcando em uma jornada cujo ponto de chegada é desconhecido para mim. A obra é, deste modo, uma dádiva. Se vale a pena passá-la adiante ou não, depende se ela teve êxito em me transportar para um lugar diferente daquele em que comecei. Como meu trabalho mostrou-se frequentemente perturbador na forma com que desestabiliza velhos hábitos de ver e de pensar, e por causa da consequente hostilidade que encontrou, tive que aprender a falar lucidamente sobre ele. Mas, para mim, intenções e ideias preconcebidas têm um papel muito limitado no processo criativo. Os impasses, os procedimentos cegos, os acidentes mágicos e as descobertas indesejadas são muito mais fascinantes, assim como o tempo perdido, os gestos inúteis e as ressonâncias produzidas sem querer e desconhecidas de antemão – portanto imprevisíveis para os intérpretes e para os espectadores durante o avançar do tempo na tela (em filme ou vídeo).

Os espectadores encontram-se frequentemente perdidos nesses trabalhos nos quais as fronteiras tanto do cinema quanto da arte são estendidas – como numa terra estrangeira que os coloca num estado de incerteza elevada em relação ao que eles estão *realmente* vendo ou ouvindo. Por exemplo, tempo, relações espaciais, voz e ritmo são para mim alguns dos elementos mais reveladores numa obra com imagem e som. O ritmo marca nossa experiência de um filme, quer estejamos conscientes disso ou não. Uma narração ou um diálogo num filme é primeiramente visto e sentido como um ritmo, um som e uma cor, antes de ganhar sentido. Então, ao conceber uma imagem, um plano ou uma sequência, trabalha-se sobretudo com o ritmo. Entretanto, para mim, o ritmo também não é sinônimo de ação ou montagem, nem é um mero estratagema estético. Gertrude Stein escreveu sobre adquirir o ritmo da personalidade de uma pessoa ouvindo, vendo e sentindo. Ritmo é o que determina, não-verbalmente, a qualidade de um relacionamento – entre cada componente da imagem sonora e no interior desses componentes. Ele deveria transmitir uma multiplicidade de experiências entre o que é visto e o que é ouvido, experiências nas quais nem a palavra é regida pela imagem nem a imagem pela palavra; experiências que podem, portanto, mover continuamente o solo de alguém em sua percepção das pessoas e acontecimentos.

A multiplicidade e o transcultural

No processo de visualizar a realidade, apesar do fato de as diversidades culturais, assim como de gênero, de sexo e de raça, terem sido sempre parte importante dos critérios para selecionar a equipe e o elenco, a história e o

[2] A autora contrapõe "*speak about*" (falar sobre) a "*speak near by*" (numa tradução literal, algo como "falar próximo"), jogando com a dupla condição da palavra "*about*", que é tanto preposição quanto advérbio de lugar. Essa expressão, "*speak near by*", recorrente em seu discurso, visa a desconstruir a ideia de autoridade daquele que fala *sobre* seu objeto, atitude que implicaria distanciamento e apropriação.. (N.d.T.)

assunto, a localização e o contexto geopolítico, elas não eram defendidas por elas mesmas. O que eu acho infinitamente mais desafiador é trabalhar a partir de e com a multiplicidade. O termo, tal como uso aqui, não deve ser equiparado à pluralidade liberal nem confundido com o multiculturalismo ridicularizado pela mídia dominante. Com a normalização da diversidade, o multiculturalismo permanece enganosamente daltônico e totalmente divisor. Sua lógica insossa de caldo cultural nega o racismo e o sexismo que existem no cerne do biopoder e da biopolítica. No meu trabalho, a diferença vem com a arte do espaçamento e é criativamente trans-cultural, em vez de ser tratada como mero conflito.

Aqui, *trans* não é meramente um movimento entre entidades separadas e fronteiras rígidas, mas um movimento no qual o viajar é o próprio lugar de residência (e vice-versa), e partir é uma forma de voltar para casa – para o eu mais íntimo de alguém. A diferença cultural não é uma questão de acumular ou justapor diversas culturas cujas fronteiras permanecem intactas. A travessia demandada pelo transcultural mina as noções fixas de identidade e divisa, e questiona a "cultura" em sua especificidade e em sua própria formação.

A multiplicidade amplia a definição do tempo-espaço no qual os diferentes elementos do tecido visual e sônico (imagens, gráficos, palavras, música e sons ambiente) são trançados. Sua relação expansiva nas minhas obras não é de dominação e subordinação. Ouvidos e olhos, por exemplo, nunca são redundantes. Eles interagem em contrapontos, síncopes, tempos fracos e polirritmos – para me apropriar de alguns termos musicais. O ritmo é a base a partir da qual a forma é criada e desfeita. Ele determina tanto as relações sociais quanto sensuais. No jogo do ouvir e do ver, do silêncio e do som, da paralisia e do movimento, o olho que ouve e o ouvido que fala estão constantemente em jogo, e a forma e o informe são as duas facetas de um único processo – ou da vida e da morte.

A agulha sismográfica

Uma jornada criativa não pode de modo algum ser repetida. Este é o impasse com o qual sempre me deparei em cada projeto. Experimenta-se uma micromorte com a conclusão *e* o nascimento de cada obra. E é essa morte que permite ir em direção das coisas sempre como se fosse a primeira vez.

À parte de desejar transformar e ser transformada na criação – sensibilizar as pessoas para outras formas de experimentar o cinema e a arte e, portanto, de deixar a realidade falar –, também espero que a circulação e exibição do meu trabalho contribua para redefinir a noção de "audiência", através da qual as pessoas tendem a confundir poder de marketing e estandardização de necessidades com capacidade de comunicar para além das fronteiras de língua, classe, gênero e cultura, por exemplo. Para as pessoas que trabalham nas redes midiáticas, a noção de "público em geral" não possui realidade; é tudo uma questão de focar na audiência-alvo, no processo de mercadorização. Há, deste modo, mais de uma forma de compreender o que é uma "audiência ampla": em termos de quantidade (de acordo com as oportunidades de venda) ou em termos da capacidade de oferecer experiências diferentes para diferentes grupos sociais entre os espectadores, por exemplo. É este último que continuo a explorar, pois, no contexto da experimentação, tanto saber quanto não saber a quem sua obra se dirige pode deixar a pessoa presa em uma forma de escapismo. Apesar da resistência ao estabelecimento de uma arte dominante, ela não pode continuar a se proteger, permanecendo segura dentro de limites identificados.

Cada obra realizada é, para mim, uma garrafa lançada ao mar. Ao alinhavar os limites de audiências conhecidas e desconhecidas, estou comprometida a modificar esses limites, cuja demarcação muda com cada obra e permanece imprevisível para mim. Diferentemente de obras comerciais ou de oposição direta, a obra de arte crítica não oferece nem solução nem gratificação imediatas. Ela não é imediatamente útil ou efetiva, mas pode agir a longo prazo, assombrando seus espectadores, mudando sua percepção da vida. Como disse muito bem o cineasta Robert Bresson, "ser original é desejar fazer como todo mundo sem nunca conseguir fazê-lo".

Diz-se que o artista é como uma agulha sismográfica – que sente com uma intensidade aguda as menores mudanças que acontecem em torno de si, que permanece vivamente alerta para o que tende a passar despercebido ou é dado por certo na vida cotidiana. Artistas são frequentemente ameaçados pela opinião corrente de que uma sociedade pode passar muito bem sem arte e de que suas atividades em situações políticas urgentes têm pouco valor. Mas sabe-se também que, no decorrer da História, em diferentes culturas e nações, a atividade do artista foi

considerada suspeita, porque ela perturba o *status quo* ou o conforto e a segurança dos significados estabelecidos e práticas normalizadas.

Acredito que se deva lutar no *front* no qual se é melhor. A arte é uma forma de produção. Consciente, no entanto, de que a opressão pode estar localizada tanto na história contada quanto na forma de contá-la, uma arte crítica da realidade social nem confia no mero consenso nem pede permissão para a ideologia. As obras que tenho produzido podem ser vistas, em geral, como diferentes tentativas de lidar criativamente com a diferença cultural (a diferença tanto *entre* culturas quanto *dentro* de uma cultura). Elas buscam melhorar o nosso entendimento das sociedades heterogêneas nas quais vivemos, ao mesmo tempo em que convidam o espectador a refletir sobre a relação convencional entre fornecedor e consumidor na produção e na espectatorialidade midiáticas.

A BUSCA TOTALIZANTE DO SIGNIFICADO[1]

TRINH T. MINH-HA

O documentário não existe – quer o termo designe uma categoria de material, quer designe um gênero, uma abordagem ou um conjunto de técnicas. É preciso que essa assertiva – tão antiga e fundamental quanto o antagonismo entre palavras e realidade – seja incessantemente reafirmada, a despeito da existência visível de uma tradição do documentário. No cinema, tal tradição, longe de atravessar hoje uma crise, tende a se fortalecer através da própria recorrência de declínios e renascimentos. As narrativas que tentam unificar/purificar as práticas do documentário, postulando a evolução e a continuidade de um período para outro são, de fato, numerosas, e baseiam-se fortemente nos tradicionais conceitos historicistas de periodização.

> *Nada é mais pobre do que uma verdade expressa como se fosse um pensamento.*[2]

Em um mundo completamente catalogado, o cinema é frequentemente reificado como um corpo de tradições. Conhecê-lo pode representar sua destruição, a não ser que o jogo continue a mudar de regras, sem se convencer de seus encerramentos, sempre ansioso para vencer a si

[1] Originalmente publicado em *When the Moon Waxes Red. Representation, gender and cultural politics*, Londres/Nova Iorque: Routledge, 1991, p. 29-50. Uma versão mais curta deste artigo foi publicada com o título de *Documentary Is/Not a Name*, *October*, nº 52 (verão de 1990), p. 76-98. Traduzido do inglês por Tatiana Monassa.

[2] BENJAMIN, Walter. *One-Way Street and Other Writings*. Londres: Verso, 1979, p. 95.

mesmo em seus próprios princípios. Por um lado, a verdade é produzida, induzida e estendida de acordo com o regime que está no poder. Por outro, a verdade encontra-se por entre todos os regimes de verdade. Como diz a fábula, *o que eu te disser três vezes é verdade*. Questionar a imagem fornecida por um relato historicista do documentário que o apresenta como um desdobramento contínuo não significa, necessariamente, defender a descontinuidade; e resistir ao significado não conduz necessariamente à sua mera negação. A verdade, mesmo quando "pega no flagra", não se rende nem em palavras nem em quadros[3] (fílmicos); e o significado deveria ser impedido de ser encerrado no que é dito e no que é mostrado. Verdade e significado: ambos são muitas vezes igualados entre si. Ainda assim, o que é apresentado como verdade é, frequentemente, nada além de *um* significado. E o que persiste entre o significado de algo e sua verdade é o intervalo, uma interrupção sem a qual o significado seria fixo e a verdade congelada. Talvez seja por essa razão – o intervalo – que é tão difícil falar sobre isso. Sobre o cinema. Sobre. As palavras não soarão verdadeiras. Pois o que se pode fazer com filmes que se propõem a distinguir a verdade da falsidade, quando a visibilidade dessa verdade está precisamente no fato de que ela é falsa? Como lidar com uma "teoria do cinema" que nunca teoriza "sobre" o cinema, mas apenas *com* conceitos que o cinema suscita, relacionando-os a conceitos de outras práticas?

> *Um homem foi a um templo taoísta e pediu para que lessem sua sorte. "Primeiro", disse o padre, "você tem que doar o dinheiro do incenso, senão a adivinhação pode não ser a mais exata possível. Sem tal doação, na realidade, nada se tornará verdade!"* [4]

Conceitos não são menos práticos do que imagens ou sons. Mas o elo entre a palavra e o que é nomeado é convencional, e não fenomenal. Produzir teoria cinematográfica (ou então, filosofar com o cinema), o que não significa fazer filmes, é também uma prática, e uma prática

[3] No original, há um jogo de palavras entre dois significados da palavra "*frame*": "quadro" e "fotograma". Pode-se ler ainda uma vaga alusão a "*frame-up*", ato de incriminar e capturar uma pessoa com uma acusação infundada. (N.d.T.)

[4] "The Words Will Not Ring True". *Wit and Humor from Old Cathay*. Trad. J. Kowallis. Beijing: Panda Books, 1986, p. 164.

relacionada com a realização, embora diferente desta; pois a teoria deve ser efetivamente (des)construída, na medida em que (des)constrói seu objeto de estudo. Enquanto conceitos cinematográficos não são *readymades* e não preexistem no cinema, eles também não são uma teoria *sobre* o cinema. A instauração da oposição entre prática e teoria é, na melhor das hipóteses, uma ferramenta para um desafio recíproco, mas, como todas as oposições binárias, cai na rede do pensamento positivista, cujo ímpeto é fornecer respostas a todo custo, limitando, deste modo, tanto a teoria quanto a prática a um processo de totalização. *Desculpe, se for para usar vocábulos, deveríamos ser exatos no uso. Não é uma questão de técnica, é uma questão do material. Se o material é atual, então é um documentário. Se o material é inventado, então não é documentário. Se você se confunde tanto assim no uso do termo, pare de usá-lo. Fale apenas de filmes. Enfim, com frequência, quando usamos esses termos, eles apenas nos proporcionam uma oportunidade de evitar a real discussão do filme*.[5]

No esforço geral para analisar o cinema e produzir "teoria" sobre ele, há uma tendência inevitável de reduzir a teoria cinematográfica a uma área de especialização e *expertise*, área essa que serve para constituir uma *disciplina*. Há também a apologia de uma concepção da linguagem iluminista e "burguesa" que sustenta que o meio de comunicação é o vocábulo; seu objeto factual e seu destinatário um sujeito humano (a ordem linear e hierárquica das coisas em um mundo de reificação) – ao passo que a linguagem, como o "meio" de comunicação em seu sentido mais radical, "apenas se comunica *em si* mesma." [6] A função referencial da linguagem, portanto, não é negada, mas liberada de sua falsa identificação com o mundo fenomenal e de sua presumida autoridade como meio de cognição a respeito daquele mundo. A teoria pode ser o lugar mesmo no qual esse conhecimento negativo sobre a confiabilidade dos princípios operatórios próprios à teoria torna-se acessível e no qual as categorias teóricas, como todos os sistemas classificatórios, continuam a ser invalidadas em vez de apropriadas, reiteradas e salvaguardadas.

[5] ANDERSON, Lindsay citado por LEVIN, G. Roy. *Documentary Explorations: Fifteen Interviews with Film-Makers*. Garden City, NY: Doubleday & Company, 1971, p. 66.

[6] BENJAMIN, Walter. *One-Way Street and Other Writings*, p. 109-111.

Quão verdadeira é a adivinhação do teórico cinematográfico? Como Sor Juana Ines de la Cruz (um nome entre muitos outros) provavelmente defenderia, em seu *status* desvalorizado enquanto mulher na Igreja, o conhecimento "verdadeiro" deve ser separado de seu uso instrumental.[7] O elo entre o dinheiro e o fato vem à tona nas próprias instâncias nas quais passa desapercebido ou é insistentemente negado. A questão da qualidade na exatidão e na verdade parece depender largamente do peso ou da quantidade do dinheiro doado – o dinheiro do incenso, como especifica o padre. De fato, algumas das questões invariavelmente lançadas em debates públicos sobre o filme com o cineasta são: qual é a velocidade de gravação? Qual é o orçamento? Quanto tempo levou para terminar o filme? Quanto mais alta a aposta, melhor o produto; quanto maior a quantidade de dinheiro envolvida, mais valioso é o filme e mais crível a verdade que apresenta. Quanto mais tempo gasto, mais valorizada a experiência e mais confiável a informação. A realização cinematográfica torna-se *de facto* um produto – "de baixo orçamento" ou "de grande orçamento". Isso é o que se ouve e se termina por dizer. "*Low-tech*", "*high-tech*", "porcaria de classe", "imagens de baixa qualidade". Pressão, dinheiro e tamanho fazem tudo... O *slogan* difundido em esferas legítimas e "alternativas" pode alegar que "maior o grão, melhor a política", mas o que circula com exclusividade na cultura dos meios de comunicação de massa é, sem dúvida, a imagem do dinheiro. Dinheiro como dinheiro e dinheiro como capital são frequentemente mencionados como sendo uma coisa só, e não duas coisas diferentes. O problema das limitações financeiras não é, no entanto, apenas um problema de dinheiro, mas também de controle e estandardização das imagens e dos sons. Que verdade? Verdade de quem? E quão verdade? (A famosa declaração de Andy Warhol soa bastante verdadeira: "Comprar é muito mais americano do que pensar"). Em nome do serviço público e da comunicação de massa, o olho enriquecedor ou, então, dominado pelo dinheiro permanece colado ao eterno cenário da imagem valorizada pelo seu efeito e/ou sua fabricação.

Diz-se que o documentário surgiu como uma necessidade de informar o povo (o *Kino-pravda* ou *Câmera-verdade* de Dziga Vertov) e que

[7] Ver a releitura de Jean Franco de seu trabalho em *Plotting Women: Gender and Representation in Mexico*. Nova Iorque: Columbia University Press, 1989, p. 23-54.

se afirmou, subsequentemente, como uma reação contra o monopólio que o filme como entretenimento passou a ter nos usos do cinema. O cinema foi redefinido como um meio ideal para a doutrinação e o comentário social, um meio cujas virtudes residem em sua capacidade de "observar e selecionar a partir da própria vida", de "abrir a tela para o mundo real", de fotografar "a cena e a história vivas", de possuir "poder sobre um milhão e uma imagens", assim como de alcançar "a intimidade de conhecimento e de efeito impossível de ser alcançada pelos mecanismos farsescos do estúdio e a interpretação aveludada do ator metropolitano".[8] Afirmando sua independência dos estúdios e do *star-system*, o documentário guarda em sua razão de ser uma distinção estratégica. Ele coloca a função social do filme *no mercado*. Ele pega pessoas reais e problemas reais do mundo real e *lida com* eles. Ele estabelece a observação íntima *como valor* e *estima sua valia* de acordo com seu êxito em capturar a realidade no flagra, "sem interferência material, sem intermediário". Histórias fortes e vivas, situações autênticas infinitas. Não há segundas tomadas. O palco, portanto, não é nada mais nada menos que a própria vida. *Com a abordagem documental, o filme retorna aos seus fundamentos. (...) Pela seleção, eliminação e coordenação de elementos naturais, desenvolve-se uma forma cinematográfica que é original e não se encontra presa à tradição teatral ou literária. (...) O filme documentário é uma forma de arte original. Ele conseguiu compreender os fatos em seu próprio padrão original. Ele cobre o lado racional de nossas vidas, do experimento científico ao estudo de paisagem poético, mas nunca abandona o factual.*[9]

O mundo real: tão real que o Real torna-se o único referente básico – puro, concreto, fixado e visível, visível demais. O resultado é a elaboração de toda uma estética da objetividade e o desenvolvimento de amplas tecnologias da verdade capazes de promover o que é certo e o que é errado no mundo e, por extensão, o que é "honesto" e o que é "manipulador" no documentário. Isso envolve uma busca abrangente e incansável pelo naturalismo em todos os elementos da tecnologia cinematográfica.

[8] GRIERSON, John em HARDY, Forsyth (org.). *Grierson On Documentary*. Nova Iorque: Praeger, 1966, republicado em 1971, p. 146-147.

[9] RICHTER, Hans. "Film as an Original Art Form" em MACCANN, R. Dyer (org.). *Film: A Montage of Theories*, Nova Iorque: B.P. Dutton, 1966, p. 183.

Indispensáveis para esse cinema da imagem autêntica e da palavra falada são, por exemplo, o microfone direcional (localizador e restritivo em seu processo de selecionar sons para fins de deciframento) e o gravador portátil Nagra (incomparável por sua capacidade máxima de documentar fielmente). O som sincrônico é validado como norma; ele é um "*must*"; não tanto por replicar a realidade (ao menos isso foi reconhecido entre os fabricantes de fatos), mas por "mostrar pessoas reais em lugares reais fazendo coisas reais". (Até mesmo sons não sincrônicos que são gravados no contexto são considerados "menos autênticos", porque a técnica de sincronização de som e seu uso institucionalizado tornaram-se "naturais" dentro da cultura cinematográfica.) O tempo real é tido como mais "verdadeiro" que o tempo cinematográfico, por isso o plano longo – isto é, um plano que dure os 122 metros de extensão do rolo de película disponível comercialmente – e uma montagem mínima ou ausente – mudanças no estágio do corte são "enganosas", como se a montagem não acontecesse nos estágios de concepção e filmagem – são declaradamente mais apropriados se alguém quiser evitar distorções na estruturação do material. A câmera é o interruptor para a vida. Consequentemente, o *close-up* é condenado por sua parcialidade, enquanto alega-se que o ângulo aberto é mais objetivo, porque inclui mais coisas no quadro e, por isso, pode espelhar de modo mais fiel o acontecimento-em-seu-contexto. (Quanto mais e maior, mais verdadeiro – como se um quadro mais aberto fosse menos quadro do que um plano mais fechado). A câmera leve e na mão, com sua independência do tripé (o posto de observação fixa), é exaltada por sua capacidade de "passar despercebida", já que tem que ser, ao mesmo tempo, móvel e invisível, integrada ao ambiente de modo a alterar o menos possível, mas também capaz de tornar sua intrusão útil para incitar as pessoas a urrar a "verdade" que normalmente não desvelariam em situações ordinárias.

Milhares de ineptos fizeram a palavra [documentário] vir a significar um modo de realização mortal, rotineiro, do tipo que uma sociedade de consumo alienada pode parecer merecer: a arte de falar muito durante um filme (com um comentário imposto de fora) para não dizer nada e para não mostrar nada.[10] O acontecimento em si. Apenas o acontecimento, não

[10] MARCORELLES, Louis. *Living Cinema: New Directions in Contemporary Film-making*, trad. I. Quigly. Nova Iorque: Praeger, 1973, p. 37.

afetado e não regulado pelo olho que o registra e por aquele que o assiste. O observador social perfeitamente objetivo pode não ser mais o modelo prestigiado entre os documentaristas hoje, mas cada emissão continua a ensinar ao espectador, ao Homem Comum, que ele é, antes de qualquer coisa, um observador. Ou não é responsável pelo que vê (porque apenas o acontecimento que lhe é apresentado conta), ou a única forma de ter alguma influência nas coisas é enviando uma doação monetária. Portanto, embora a percepção do cineasta possa ser prontamente aceita como sendo inevitavelmente pessoal, a objetividade da realidade daquilo que é visto e representado permanece incontestada. [Cinéma-verité:] *seria melhor chamar de cinema-sinceridade. Isto é, você pede ao público para confiar na evidência, diz a ele: isto foi o que eu vi. Não forjei, isso foi o que aconteceu. Olhei pro que aconteceu com meu olho subjetivo e isso é o que eu acredito ter acontecido. É uma questão de honestidade.*[11]

O que é apresentado como evidência permanece evidência, quer o olho observador se qualifique como subjetivo quer como objetivo. No cerne de tal raciocínio reside, intocada, a divisão cartesiana entre sujeito e objeto, que perpetua a visão de mundo dualista dentro-*versus*-fora, mente-*versus*-matéria. A ênfase é novamente colocada no poder do filme de capturar a realidade "lá fora" para nós "aqui dentro". O momento de apropriação e de consumo é ou simplesmente ignorado ou tornado cuidadosamente invisível, de acordo com as regras do bom e do mau documentário. A arte de falar para não dizer nada anda de mãos dadas com a vontade de dizer e dizer apenas para confinar algo num significado. A verdade deve ser transformada em algo vívido, interessante: ela tem que ser "dramatizada" se for para convencer o público da evidência; é sua "confiança" em tal evidência que permite que a verdade tome forma. *Documentário: a apresentação de fatos verdadeiros de modo que se tornem ao mesmo tempo credíveis e reveladores.*[12]

O real? Ou a repetida ressurreição artificial do real, uma operação cujo sucesso opressor obtido na substituição de signos visuais e verbais do real pelo real em si termina por ajudar a questionar o real, intensificando

[11] ROUCH, Jean em LEVIN, G. Roy. *Documentary Explorations*, p. 135.

[12] STOTT, William. *Documentary Expression and Thirties America*. Nova Iorque: Oxford University Press, 1973, republicado em 1976, p. 73.

assim as incertezas engendradas por toda divisão clara entre os dois? Na escala do que é mais ou menos real, o assunto abordado é de primeira importância ("É muito difícil, senão impossível", diz o coordenador de um festival de cinema, "pedir aos jurados do comitê de filmes documentários para não associar a qualidade de um filme ao assunto tratado"). O foco é inegavelmente na experiência comum, pela qual se define o "social": uma experiência que apresenta aquele que um célebre documentarista (Pierre Perrault) chamou (paternalisticamente) de "homem, o homem simples, que nunca se expressou".[13]

O cineasta de orientação social é, portanto, aquele que dá voz (aqui, num contexto vocalizador que é totalmente masculino), aquele cuja posição de autoridade na produção de significado continua como está, incontestada e habilmente mascarada por sua missão justa. A relação entre o mediador e o meio (ou a atividade de mediação) ou é ignorada – isto é, tida como transparente, isenta de valores e tão inconsciente quanto um instrumento de reprodução deve ser – ou, então, é tratada do modo mais conveniente: através da humanização da reunião de evidências para promover o *status quo*. (Claro, como todos os seres humanos, eu sou subjetivo, mas, apesar disso, você deveria confiar nas evidências!) Bons documentários são aqueles cujo assunto abordado é "correto" e com cujo ponto de vista o espectador concorda. O que está envolvido aí pode ser uma questão de honestidade (em relação ao material), mas é frequentemente também uma questão de adesão (ideológica), portanto de legitimação.

Filmes sobre pessoas comuns são, ainda por cima, naturalmente promovidos como filmes feitos para essas mesmas pessoas, e apenas para elas. No desejo de servir às necessidades dos sem-expressão, há, muito comumente, uma ânsia de defini-los, assim como de definir suas necessidades. Por exemplo, quando cineastas se encontram em debates nos quais um filme é criticado por seu tratamento simplista e reducionista do assunto, resultando na manutenção do próprio *status quo* que se propunha a contestar, tendência deles é, quase sempre, de rejeitar a crítica, alegando que o filme não é feito para "espectadores sofisticados como nós, mas para o público em geral", situando-se, assim, acima e à parte do público *verdadeiro*, aqueles "lá fora" – o povo indubitavelmente limitado

[13] Citado em MARCORELLES, Louis. *Living Cinema*, p. 26.

que precisa que tudo o que vê lhe seja explicado. Apesar da mudança de ênfase – do mundo da mobilidade ascendente e de grande opulência que domina a mídia para aquele dos "seus pobres" –, o que é mantido intacto é a velha oposição entre o fornecedor criativo e inteligente e o consumidor medíocre e pouco esclarecido. O pretexto para perpetuar tal divisão é a crença de que as relações sociais são determinadas e, portanto, dotadas de objetividade. *Por "impossibilidade do social", eu entendo (...) a afirmativa da impossibilidade decisiva de toda "objetividade" (...) a sociedade se apresenta, em grande medida, não como uma ordem objetiva e harmônica, mas como um conjunto de forças divergentes que parecem não obedecer a nenhuma lógica única ou unificadora. Como essa experiência do fracasso da objetividade pode tornar-se compatível com a afirmação de uma objetividade decisiva do real?*[14]

As pessoas comuns silenciosas – aqueles que "nunca se expressaram" a não ser que lhes seja dada a oportunidade de exprimir seus pensamentos por alguém que vem redimi-los – são constantemente convocadas para significar o mundo real. Elas são o referente fundamental do social, portanto basta apontar a câmera para essas pessoas, mostrar sua pobreza (industrializada) ou contextualizar e empacotar seus modos de vida pouco familiares para o público em geral "por aqui" (aquele que está sempre comprando e doando) para entrar no reino santificado dos justos (moral ou socialmente). Em outras palavras, quando o dito "social" reina, o modo como essas pessoas(/nós) ganham visibilidade na mídia, como é conferido significado para suas(/nossas) vidas, como sua(/nossa) verdade é construída ou como a verdade lhes(/nos) é imposta apesar deles(/de nós), o modo como a representação se relaciona com ou *é* a ideologia e como a hegemonia midiática continua seu curso incansável simplesmente não é questionado.

> *Não existe nenhum* cinéma-vérité. *A partir do momento em que o diretor intervém, torna-se necessariamente uma mentira – senão simplesmente não é cinema.*[15]

[14] LACLAU, Ernesto. "Building a New Left: An Interview with Ernesto Laclau" em *Strategies*, nº 1 (Outono de 1988), p. 15.

[15] FRANJU, Georges em LEVIN, G. Roy. *Documentary Explorations*, p. 119.

Quando o social é hipoestesiado e venerado como um ideal de transparência, quando ele mesmo torna-se uma mercadoria em forma de pura administração (melhores serviços, melhor controle), o intervalo entre o real e a imagem (ou o imagificado), ou entre o real e o racional, diminui a ponto de tornar-se uma irrealidade. Portanto, abordar a questão das relações de produção que levantei acima é reabrir continuamente a questão de como o real (ou o ideal social da boa representação) é produzido. Portanto, em vez de satisfazê-lo, esforçando-se para capturar e descobrir sua verdade como um objeto oculto ou perdido, também é importante continuar a perguntar: como a verdade está sendo regida? *A punição do realismo é que ele é sobre a realidade e deve se preocupar eternamente não em ser "belo", mas em ser justo.*[16] Os pais do documentário insistiram inicialmente que ele não era Notícia, mas Arte (uma "forma de arte nova e vital" como proclamou Grierson certa vez). Que sua essência não é informação (como é o caso de "centenas de 'filmes industriais' bobalhões ou de filmes educacionais-para-trabalhadores"); não é reportagem; não é cinejornal; mas algo próximo de um "tratamento criativo da atualidade" (a famosa definição de Grierson). *Se Joris Ivens fez os documentários mais belos já vistos, é porque seus filmes têm composição, são bem trabalhados e têm um ar de verdade. Claro que a parte documental é verdadeira, mas em torno de todas as seções documentais, há uma interpretação. Então não se pode falar em* cinéma-vérité.[17]

O documentário pode ser antiestético, como alguns ainda afirmam seguindo a linha do precursor inglês, mas é reivindicado como sendo não menos arte, embora uma arte dentro dos limites do factual. (A interpretação, por exemplo, não é vista como constitutiva do processo de documentar e de tornar a informação acessível; ela é tida, ao contrário, como sendo a margem ao redor de um centro *dado* e intocado, que, segundo Franju, é a "parte documental" ou "seção documental"). Quando, num mundo de reificação, a verdade é amplamente igualada ao fato, qualquer uso explícito de qualidades mágicas, poéticas ou irracionais específicas ao próprio meio cinematográfico teriam que ser *a priori*

[16] GRIERSON, John em HARDY, Forsyth (org.). *Grierson On Documentary*. Nova Iorque: Praeger, 1966, republicado em 1971, p. 249.

[17] FRANJU, Georges em LEVIN, G. Roy. *Documentary Explorations*, p. 119.

excluídas como não factuais. A questão é menos de triar (mesmo que isso seja ilusório), em um corpo de técnicas cinematográficas *pré-existentes*, o que é inerentemente factual do que não o é, que de se conformar com as convenções do naturalismo no cinema. Na realidade dos filmes-fórmula, apenas técnicas validadas estão *certas*, as outras estão *de facto* erradas. Os critérios são todos baseados em seu grau de invisibilidade na produção do significado. Portanto, rodar em qualquer outra velocidade que não a padrão de 24-imagens-por-segundo (a velocidade necessária para o som sincrônico) é, por exemplo, frequentemente condenado como forma de manipulação, implicando, com isso, que a atividade manipulativa tem que ser discreta – isto é, aceitável apenas quando não facilmente perceptível para o "público verdadeiro". Apesar do fato de que a realização *é* por inteiro uma questão de manipulação, seja "criativa" ou não. Novamente, aqueles que endossam a lei decretam sem hesitar qual técnica é manipuladora e qual supostamente não é; e esse julgamento é feito certamente de acordo com o grau de visibilidade de cada uma. *Um filme documentário é rodado com três câmeras: 1) a câmera no sentido técnico; 2) a mente do cineasta; e 3) os padrões genéricos do filme documentário, que são fundados nas expectativas do público que o patroneia. Por essa razão, não se pode simplesmente dizer que o filme documentário retrata fatos. Ele fotografa fatos isolados e monta um conjunto coerente de fatos a partir deles, de acordo com três esquemas divergentes. Todos os fatos possíveis e contextos factuais restantes são excluídos. O tratamento ingênuo da documentação fornece, portanto, uma oportunidade única para inventar fábulas. Em si, o documentário não é mais realista do que o filme de ficção.*[18]

A realidade é mais fabulosa, mais enlouquecedora, mais estranhamente manipuladora do que a ficção. Entender isso é reconhecer a ingenuidade do desenvolvimento da tecnologia cinematográfica que promove um crescente "acesso" não mediado à realidade. É ver através da pobreza deplorada por Benjamin, que a descreve como "uma verdade expressa como se fosse um pensamento", e entender porque filmes de ficção progressistas são atraídos por técnicas documentais e constantemente as homenageiam. Esses filmes tiram proveito do "efeito

[18] KLUGE, Alexander. *Alexander Kluge: A Retrospective*. The Goethe Institutes of North America, 1988, p. 4.

documental", brincando com a expectativa do espectador, para "inventar fábulas". (Exemplos comuns desse efeito incluem: a sensação de participar de um momento de realidade capturada, com aspecto de verdade independentemente do tema filmado; o sentido de urgência, imediatez e autenticidade conferido pela instabilidade da câmera na mão; a aparência de cinejornal da imagem granulada; e o caráter de testemunho oral da entrevista direta – apenas para mencionar alguns).

O documentário pode, portanto, tornar-se facilmente um "estilo": ele não constitui mais um modo de produção nem uma atitude diante da vida, mas demonstra ser apenas um elemento de estética (ou antiestética) – o que, na melhor das hipóteses, o documentário tende a ser de todo modo (mesmo que não o reconheça), quando, dentro de seus próprios limites factuais, se reduz a uma mera categoria, ou um conjunto de técnicas persuasivas. Várias dessas técnicas tornaram-se tão "naturais" para a linguagem das emissões televisivas hoje que "passam despercebidas". Alguns exemplos são a técnica do "testemunho pessoal" (uma estrela aparece na tela para anunciar seu uso de um certo produto); a técnica do "povo comum" (um político arma de comer cachorro-quente em público); a técnica da "popularidade" (cujo uso transmite a mensagem: "todo mundo está fazendo, por que não você?"); ou a técnica de "controlar as cartas" (na qual pré-arranjos para uma "sondagem" mostram que uma certa marca de produto é mais popular do que qualquer outra entre os habitantes de uma dada região).[19]

Você deve re-criar a realidade porque a realidade foge; a realidade nega a realidade. Você deve primeiramente interpretá-la ou re-criá-la. (...) Quando eu faço um documentário, tento dar ao realismo um aspecto artificial. (...) Eu acho que a estética de um documento vem do seu aspecto artificial (...) ele tem que ser mais belo do que o realismo, portanto, tem que ser composto (...) para ganhar um outro sentido.[20] Um documentário consciente de seu próprio artifício permanece sensível ao que circula entre fato e ficção. Ele não trabalha para ocultar ou excluir o que é normalizado como "não factual", pois entende a dependência mútua entre o realismo e

[19] MERCER, John. *An Introduction to Cinematography.* Champaign, Il: Stipes Publishing Co., 1968, p. 159.

[20] FRANJU, Georges em LEVIN, G. Roy. *Documentary Explorations*, p. 121-128.

a "artificialidade" no processo de realização. Ele reconhece a necessidade de compor (a partir d)a vida vivendo-a ou fazendo-a. O documentário reduzido a um mero veículo de fatos pode ser usado para advogar uma causa, mas não constitui uma causa em si; por isso, a perpetuação do sistema de divisão bipartido da lógica do conteúdo-*versus*-forma.

Compor nem sempre é sinônimo de ordenar-para-persuadir, e dar ao documento filmado um outro sentido, um outro significado, não é necessariamente distorcê-lo. Se os paradoxos e complexidades da vida não devem ser suprimidos, a questão de graus e nuances é incessantemente crucial. O significado só pode, portanto, ser político quando não se deixa estabilizar facilmente e quando não depende de nenhuma fonte única de autoridade, mas, ao contrário, a esvazia ou descentraliza. Portanto, até quando essa fonte é referenciada, ela situa-se como uma entre muitas outras, ao mesmo tempo plural e completamente singular. Em sua demanda de *significar* a todo custo, o "documentário" frequentemente esquece como surge e como a estética e a política permanecem inseparáveis em sua constituição. Pois a estética, quando não é igualada a meras técnicas de embelezamento, permite que se experimente a vida diferentemente ou, como dizem alguns, que se lhe dê "um outro sentido", permanecendo afinado com suas idas e vindas.

> *Deve ser possível representar a realidade como a ficção histórica que ela é. A realidade é um tigre de papel. O indivíduo a encontra de fato, como destino. No entanto, não é um destino, mas uma criação fruto do labor de gerações de seres humanos, que sempre quiseram, e ainda querem, algo completamente diferente. Em mais de um aspecto, a realidade é simultaneamente real e irreal.*[21]

De suas descrições a seus arranjos e rearranjos, a realidade em movimento pode ser realçada ou empobrecida, mas nunca é neutra (isto é, objetivista). *O documentário em sua forma mais pura e mais poética é uma forma na qual os elementos usados são os elementos verdadeiros.*[22]

[21] KLUGE, Alexander. *Alexander Kluge: A Retrospective*. The Goethe Institutes of North America, 1988, p. 6.

[22] ANDERSON, Lindsay citado por LEVIN, G. Roy. *Documentary Explorations*, p. 66.

Por que, por exemplo, usar o termo qualificativo "artificial"? No processo de produzir um "documento" (sem ser para fins analíticos, o que é outro "artifício de linguagem"), existe um aspecto artificial que possa ser seguramente separado do aspecto verdadeiro? Em outras palavras, um quadro mais fechado da realidade é mais artificial que um mais aberto? As noções de "criar estranhamento" e de reflexividade permanecem um mero estratagema de distanciamento, enquanto a divisão entre "artifício textual" e "atitude social" exerce seu poder.[23] O "social" continua inconteste, a história continua a ser salva, enquanto a soberania do sujeito sócio-historicista é seguramente mantida. Com o *status quo* do sujeito fabricante/consumidor preservado, o objetivo é corrigir "erros" (o falso) e construir uma visão alternativa (oferecida como uma versão da realidade do tipo esta-é-a-verdadeira ou a-minha-é-mais-verdadeira). Isso significa, em outras palavras, substituir uma fonte de autoridade não reconhecida por outra, mas não contestar a própria constituição da autoridade. O novo texto sócio-histórico governa despoticamente como mais um texto articulado em torno do centro, já que ajuda involuntariamente a perpetuar a instância ideológica do Senhor.

Quando o textual e o político não se separam um do outro e tampouco simplesmente se fundem em um único qualificativo, a prática da representação pode, similarmente, não ser nem tida como certa nem meramente rejeitada como sendo ideologicamente reacionária. Ao colocar a representação sob escrutínio, a teoria-prática textual provavelmente ajudou a subverter ideologias enraizadas, trazendo a mecânica de suas engrenagens para o primeiro plano. Ela torna possível a diferenciação vital entre a crítica autoritária e as análises e investigações intransigentes (incluindo aquelas da atividade de analisar/investigar). Além disso, ela contribui para o questionamento de abordagens reformistas "alternativas" que nunca se afastam realmente da linhagem do humanismo branco e masculino. Apesar de seu engajamento sócio-político explícito, essas abordagens permanecem inofensivas – isto é, "enquadradas" e, portanto, nem suficientemente sociais nem políticas.

[23] Essa distinção motiva o argumento de Dana Polan em "A Brechtian Cinema? Towards a Politics of Self-Reflexive Film" em NICHOLS, B. (org.). *Movies and Methods*, vol. 2. Los Angeles: University of California Press, 1985, p. 661-672.

A realidade foge, a realidade nega a realidade. A realização cinematográfica é, no fim das contas, uma questão de "enquadrar" a realidade no seu andamento. Entretanto, ela também pode ser o próprio lugar no qual a função referencial da imagem e do som cinematográficos não é simplesmente negada, mas descreditada em seus próprios princípios operantes e questionada em sua identificação autoritária com o mundo fenomenal. Nas tentativas de suprimir tanto a mediação do aparato cinematográfico quanto o fato de que a linguagem "se comunica em si mesma", o que Benjamin chamava de uma concepção "burguesa" da linguagem está sempre à espreita. *Qualquer estratégia revolucionária tem que contestar a representação da realidade (...) para que seja efetuada uma interrupção entre a ideologia e o texto.*[24]

Negar a *realidade* do filme ao reivindicar (a captura d)a *realidade* é permanecer "na ideologia" – isto é, ceder à confusão (deliberada ou não) do fílmico com a realidade fenomenal. Ao condenar a autorreflexividade como um puro formalismo em vez de contestar suas diversas concretizações, essa ideologia pode "passar despercebida", mantendo suas operações invisíveis e servindo à finalidade do expansionismo universal. Tal aversão à autorreflexividade anda de mãos dadas com sua apropriação (amplamente difundida) como estratagema formalista progressista no cinema, já que ambas trabalham para reduzir sua função, tornando-a inofensivamente decorativa. (Por exemplo: tornou-se lugar comum ouvir comentários como "um filme é um filme" ou "esse é um filme sobre um filme". É cada vez mais desafiador trabalhar com afirmações cinematográficas sobre o cinema, pois elas podem ser facilmente vítimas de suas próprias fórmulas e técnicas). Além disso, a reflexividade, que às vezes é igualada à visão pessoal, em outros momentos é também endossada como rigor científico.

> *Dois homens estavam discutindo uma produção conjunta de vinho. Um disse pro outro: "você fornecerá o arroz e eu a água". O segundo perguntou: "se todo o arroz vier de mim, como vamos repartir o produto final?" O primeiro homem respondeu: "eu serei completamente justo em tudo. Quando o vinho estiver pronto, cada um leva exatamente o que colocou – eu vou extrair o líquido com um sifão e você pode ficar com o resto".* [25]

[24] JOHNSTON, Claire. "Women's Cinema as Counter-Cinema" em NICHOLS, B. (org.). *Movies and Methods*, vol. 1. Los Angeles: University of California Press, 1976, p. 215.

[25] "Joint production". *Wit and Humor from Old Cathay*, p. 98.

Uma das áreas do documentário que permanece mais resistente à realidade do filme como filme é aquela conhecida como cinema antropológico. O material etnográfico filmado, que era tido como "reprodutor da percepção natural", já renunciou à sua autoridade no que diz respeito à reprodução, mas agora tem a pretensão de fornecer "informações" adequadas para a "amostragem" da cultura. A reivindicação de objetividade pode ter se ausentado de diversos círculos antropológicos, mas sua autoridade será provavelmente substituída pela sacrossanta noção de "científico". Dessa maneira, o registro e a compilação de informações e testemunhos de pessoas são considerados o objetivo limitado do "filme etnográfico". O que faz um filme antropológico ou científico é, de modo um tanto tautológico, seu "empenho erudito [de], respectivamente, documentar e interpretar de acordo com os padrões antropológicos".[26] Nem meramente etnográfica, nem documental, a definição acima especifica positivamente, mas de modo erudito e antropológico. A obsessão científica fundamental está presente em toda tentativa de demarcar os territórios da antropologia. Para ser cientificamente válido, um filme necessita da intervenção científica do antropólogo, pois apenas aderindo ao corpo de convenções determinadas pela comunidade de antropólogos acreditados por sua "disciplina", o filme pode esperar alçar tal classificação e configurar um "empenho erudito".

O mito da ciência nos impressiona. Mas não confunda a ciência com sua escolástica. A ciência não encontra verdades, sejam matematizadas, sejam formalizadas; ela descobre fatos desconhecidos que podem ser interpretados de mil modos.[27] Um dos argumentos correntes fornecido pelos antropólogos para validar seu prescritivo uso instrumental do cinema e das pessoas consiste em afirmar a rejeição de todos os trabalhos de cineastas que "não são antropólogos profissionais" ou "são etnógrafos amadores", sob o pretexto de que não são "antropologicamente informados" e, por isso, não têm "importância teórica de um ponto de vista antropológico". Apresentar uma lógica tão descaradamente autopromocional para instituir uma *forma de realização mortalmente rotineira* (para citar mais uma vez uma frase de Marcorelles) é também – por meio da tarefa capital da antropologia de "colher informações" para o conhecimento da humanidade – tentar evitar o que é conhecido como o paradigma do selvagem e as questões implicadas no comando "científico" da propriedade do mundo pelo Ocidente.[28] Quanto maior a insegurança da antropologia quanto ao seu próprio projeto, maior sua ambição de sustentar um modelo normativo e, aparentemente, mais serena sua disposição de se acomodar em seus próprios pontos cegos.

No terreno santificado da antropologia, toda a realização de filmes é reduzida a uma questão de metodologia. Demonstra-se que a razão pela qual filmes antropológicos vão além de filmes etnográficos é, por exemplo, o fato de não mostrarem apenas atividades sendo desempenhadas, mas também *explicarem* a "significação antropológica" dessas atividades (significação que, apesar do qualificante disciplinar "antropológica", é *de facto* identificada com o significado que os nativos dão eles mesmos às atividades). Obviamente nem toda explicação é válida no processo de fixar o significado. É aí que entra o papel do antropólogo *expert*, e que, então, metodologias precisam ser concebidas, legitimadas e executadas. Afinal, se uma explicação não profissional é descartada, isso se dá menos porque careça de discernimento ou de embasamento teórico do que porque escapa ao controle antropológico; tal explicação carece do selo de aprovação da ordem antropológica. Em nome da ciência, é feita uma distinção entre a informação confiável e a não confiável. Explicações antropológicas e não antropológicas podem compartilhar o mesmo assunto, mas divergem no modo com que produzem significado. As construções duvidosas são as que não obedecem às regras da autoridade antropológica, aquelas que um *expert* zeloso como Evans-Pritchard especifica devidamente como sendo nada mais do que "um hábito mental científico". [29] A ciência definida como a abordagem mais apropriada para o objeto de investigação serve como propaganda para toda tentativa científica de promover o papel paternalista do Ocidente como sujeito do

[26] KETELAAR, Henk. "Methodology in Anthropological Filmmaking: A Filmmaking Anthropologist's Poltergeist?", em BOGAART, N. e KETELAAR, H. (orgs.). *Methodology in Anthropological Filmmaking*. Gottingen: Hero-dot, 1983, p. 182.

[27] VEYNE, Paul. *Did the Greeks Believe in Their Myths? An Essay on the Constitutive Imagination*, trad. P. Wissing. Chicago: University of Chicago Press, 1988, p. 115.

[28] Cf. CLIFFORD, James. "Of Other Peoples: Beyond the 'Salvage Paradigm'" em FOSTER, Hal. (org.). *Discussions in Contemporary Culture*. Seattle: Bay Press, 1987, p. 121-130.

[29] Cf. EVANS-PRITCHARD, Edward E. *Theories of Primitive Religion*. Oxford: Clarendon Press, 1980.

saber e sua historicidade do Mesmo. *O Ocidente hoje concorda conosco que o caminho para a Verdade passa por diversas vias além da lógica aristotélica e tomística ou da dialética hegeliana. Mas as próprias ciências sociais e humanas têm que ser descolonizadas.*[30]

Em sua "busca para criar significado" cientificista, a antropologia reativa constantemente as relações de poder embutidas nos discursos confiantes do Senhor sobre Si Mesmo e Seu Outro, contribuindo assim tanto com o movimento *centrí*peto quanto *centrí*fugo de sua disseminação global. Com os diferentes desafios lançados hoje ao próprio processo de produzir uma interpretação "científica" da cultura, assim como de tornar o conhecimento antropológico possível, membros dessa comunidade orientados para o domínio visual inventaram uma posição epistemológica na qual a noção de reflexividade é tipicamente reduzida a uma questão de técnica e método. Igualada a uma forma de autoexposição comum no trabalho de campo, a reflexividade é algumas vezes discutida como *autorrefletividade* e, outras, condenada como um idealismo individualista, precisando ser desesperadamente controlado para que o realizador individual não ganhe mais importância do que a comunidade científica ou as pessoas observadas. Portanto, "ser reflexivo é virtualmente sinônimo de ser científico". [31]

São muitas as razões que justificam tal afirmação. Uma delas – que pode ser lida através da própria afirmação e apesar dela – é: desde que o realizador obedeça a uma série de técnicas de realização "reflexivas" concebidas com o fim de expor o "contexto" de produção e desde que as técnicas exigidas sejam metod(olog)icamente cumpridas, o realizador pode ter certeza de que a "reflexividade" será elevada ao *status* de rigor científico. Essas técnicas reflexivas incluiriam a inserção de uma narrativa verbal ou visual sobre o antropólogo, a metodologia adotada e as condições de produção – em outras palavras, todos os meios convencionais de validar um texto antropológico por meio da prática disciplinar da nota

[30] MVENG, E. "Récents développements de la théologie africaine", *Bulletin of African Theology*, vol. 5, nº 9. Citado por MUDIMBE, V. Y. *The Invention of Africa: Gnosis, Philosophy and The Order of Knowledge*. Bloomington: Indiana University Press, 1988, p. 37.

[31] RUBY, Jay. "Exposing Yourself: Reflexivity, Anthropology and Film" em *Semiotica*, vol. 30, nº 1-2, 1980, p. 165.

introdutória ou de rodapé e do conceito totalizante de apresentação da pré-produção. Aqueles que rejeitam essa lógica, o fazem por uma preocupação com a "comunidade de cientistas", pois acreditam que o julgamento coletivo da referida comunidade deveria ser a única forma verdadeira de reflexão. Afinal, a validação individual de um trabalho só pode ser suspeita, já que "ignora o desenvolvimento histórico da ciência". Nessas tentativas constantes de impor a antropologia como (uma) disciplina e de re-centralizar a representação dominante da cultura (apesar de todas as transformações nas metodologias), o que parece ser estranhamente suprimido da noção de reflexividade na realização de filmes é sua prática como uma série de processos para evitar que o significado se encerre com o que é dito e o que é mostrado (como investigações das relações de produção), contestando, deste modo, a própria representação, enquanto se enfatiza a realidade da experiência do cinema, assim como o importante papel desempenhado pela realidade nas vidas dos espectadores.

> *A não ser que uma imagem se desloque do seu estado natural, ela não adquire significância. O deslocamento causa a ressonância.*[32]

> *Depois de sua rendição voluntária, Zheng Guang, um pirata que operava na costa de Fujian, iria ganhar um posto oficial (como contrapartida por se render). Quando um superior o instruiu a escrever um poema, Zheng respondeu com um verso de pé quebrado: "Não importa se são oficiais civis ou militares, eles são todos iguais. Os oficiais assumiram seus postos antes de se tornarem ladrões, mas eu, Zheng Guang, fui um ladrão antes de me tornar um oficial".*[33]

Como um encerramento estético para um velho ardil relativizador no processo de absolutizar – ainda assim – o significado, a reflexividade se revela criticamente in/significante quando serve meramente para refinar e promover o acúmulo de saberes. Nem o ir além, nem um outro-lugar-dentro-do-aqui parecem possíveis se a reflexão sobre si mesmo não

[32] GOKHALE, Shanta em CUNHA, Uma da. (org.). *The New Generation. 1960-1980*. Nova Deli: The Directorate or Film Festivals, 1981, p. 114.

[33] "The significance of officialdom". *Wit and Humor from Old Cathay*, p. 39.

é também uma análise das formas estabelecidas do social que define os limites dessa pessoa. Portanto, conduzir o eu ao abismo não é nem uma restrição moralista contra si mesmo (para melhorias futuras), nem uma tarefa da crítica que humaniza o eu decodificador, mas nunca contesta a própria noção de eu e de decodificação. Deixado intacto em sua posição e em sua ânsia fundamental de decretar significado, o eu concebido tanto como chave quanto como mediador transparente pode muito frequentemente transformar a responsabilidade em licença – licença para *nomear*, como se o significado se apresentasse para ser decifrado sem nenhuma mediação ideológica. Como se especificar um contexto só pudesse resultar na finalização do que foi mostrado e dito. Como se a nomeação pudesse parar o processo de nomeação – o próprio abismo da relação de eu a eu.

Trazer o eu para a jogada excede necessariamente a preocupação com os erros humanos, pois só pode envolver também o problema inerente à representação e à comunicação. Radicalmente plural em seu escopo, a reflexividade não é, portanto, uma mera questão de *ret*ificar e *just*ificar. (*Subjet*ivando).[34] O que é ativado em sua práxis são os elos autogerados entre diferentes formas de reflexividade. Portanto, um sujeito que aponta para si como um sujeito-em-processo ou uma obra que exibe suas próprias propriedades formais ou sua própria constituição como obra irão incomodar os sentidos de identidade – a familiar distinção entre o Mesmo e o Outro, já que o último não é mais mantido numa relação reconhecível de dependência, derivação ou apropriação. O processo de autoconstituição também é aquele no qual o eu vacila e perde sua confiança. O paradoxo de tal processo encontra-se em sua instabilidade fundamental; uma instabilidade que provoca a desordem inerente a toda ordem. O "cerne" da representação é o intervalo reflexivo. É o lugar no qual o jogo dentro do quadro textual é um jogo com esse próprio quadro, portanto na linha limítrofe entre o textual e o extratextual, em que um posicionamento interno incorre constantemente no risco de se des-posicionar, e em que a obra, nunca livre

[34] A autora realça os prefixos dos verbos como forma de isolá-los e evocar outros termos. No original, lê-se, respectivamente: "*rect*ifying" (do latim "*rect*", radical de correto, reto) "*just*ifying" (do inglês "*just*", justo) e "*subject*ifying" (do inglês "subject", simultaneamente "assunto" e "sujeito"). (N.d.T.)

de contextos históricos e sócio-políticos e nem inteiramente sujeita a eles, apenas pode ser ela mesma correndo constantemente o risco de nada ser.

Uma obra que reflete sobre si mesma oferece-se infinitamente como nada além de uma obra... *e* um vazio. Seu olhar é, ao mesmo tempo, um impulso que faz com que a obra se desmantele (para voltar à não obra inicial) e uma dádiva máxima à sua constituição. Uma dádiva através da qual a obra é libertada da tirania do significado, assim como da onipresença de um sujeito do significado. Soltar as rédeas no exato momento em que elas estão mais atuantes é permitir que a obra viva e perdure independentemente dos elos pretendidos, comunicando-se em si mesma, como em "o eu é um texto" de Benjamin – nem mais nem menos do que "um projeto a ser construído".[35] *O olhar de Orfeu é o impulso do desejo que estilhaça o destino e a preocupação da canção, e nesta decisão inspirada e despreocupada alcança a origem e consagra a canção.*[36]

O significado não pode ser imposto ou negado. Embora todo filme seja, em si, uma forma de ordenar e encerrar, cada encerramento pode desafiar seu próprio encerramento, abrindo para outros encerramentos, enfatizando, deste modo, o intervalo entre as aberturas e criando um espaço no qual o significado permanece fascinado pelo que lhe escapa e o excede. A necessidade de abandonar a noção de intencionalidade que domina a questão do "social", assim como a questão da criatividade, não pode, portanto, ser confundida com o ideal da não intervenção, um ideal em relação ao qual o cineasta, tentando tornar-se o mais invisível possível no processo de produzir significado, promove a subjetividade empática às custas da investigação crítica, até quando a intenção é mostrar e condenar a opressão. *É uma mistificação idealista acreditar que a "verdade" pode ser capturada pela câmera ou que as condições de produção de um filme (por exemplo, um filme feito coletivamente por mulheres) podem* por si mesmas *refletir as condições de sua produção. Isso é mera utopia: novos significados devem ser* fabricados *dentro do texto do filme. O que a câmera de fato captura é o mundo "natural" da ideologia dominante.*[37]

[35] BENJAMIN, Walter. *One-Way Street and Other Writings*, p. 14.

[36] BLANCHOT, Maurice em SITNEY, P. Adams (org.). *The Gaze of Orpheus and Other Literary Essays*. Trad. L. Davis. Banytown, NY: Station Hill Press, 1981, p. 104.

[37] JOHNSTON, Claire. "Women's Cinema as Counter-Cinema", p. 214.

Na busca por um significado totalizante e em prol do conhecimento-pelo-conhecimento, o pior significado é a falta de significado. Uma freira missionária caucasiana baseada num vilarejo remoto da África qualifica sua tarefa nestes termos simples e confiantes: "Estamos aqui para ajudar as pessoas a darem um significado para suas vidas". A posse é monotonamente circular em suas demandas de toma lá dá cá. É uma visão monolítica do mundo, cuja irracionalidade se expressa no imperativo tanto de dar quanto de significar e cuja irrealidade se manifesta na necessidade de exigir que construções visuais e verbais exalem significado até o último detalhe. *O Ocidente irriga tudo com significados, como uma religião autoritária que impõe o batismo a populações inteiras*.[38] Ainda assim, essa ilusão é real; ela tem sua própria realidade, na qual o sujeito do Saber, o sujeito da Visão ou o sujeito do Significado continua a exercer relações de poder estabelecidas, assumindo-se como a reserva básica de referências na busca totalitária pelo referente – o referente verdadeiro que se encontra lá fora na natureza, no escuro, esperando pacientemente para ser desvelado e decifrado corretamente. Para ser redimido. Talvez, então, uma imaginação que vá em direção à textura da realidade seja capaz de brincar com a ilusão em questão e com o poder que ela exerce. A produção de uma irrealidade sobre outra e o jogo do *nonsense* (que não é a mera falta de significado) com o significado pode, então, ajudar a liberar o referente básico de sua ocupação, pois a situação atual da investigação crítica parece muito menos a de atacar a ilusão da realidade do que a de deslocar e esvaziar o estabelecimento de uma totalidade.

[38] BARTHES, Roland. *Empire of Signs*. Trad. R. Howard. Nova Iorque: Hill & Wang, 1982, p. 70.

QUESTÕES DE IMAGEM E POLÍTICA[1]

TRINH T. MINH-HA

Começarei pela pergunta: o que espero de um filme? O que espero encontra-se firmado em tudo aquilo que me esforço para tornar evidente em meus filmes. Em outras palavras, os filmes que faço contribuem para o corpo de obras cinematográficas de que gosto e que gostaria de ver.

Pelo modo como são feitos e se relacionam com seu assunto, assim como pela recepção dos espectadores, espero que meus filmes solicitem minhas competências críticas e agucem minha consciência acerca do funcionamento do patriarcado e da hegemonia ideológicos.

> *Os hábitos comerciais e ideológicos da nossa sociedade favorecem as narrativas com os encerramentos mais definidos possíveis; quando a narração é consumida, pode-se jogá-la fora e ir comprar outra clara linear inteiramente digerível.*

Há cada vez mais a necessidade de se fazer filmes politicamente (o que é diferente de fazer filmes políticos). Passamos, assim, da realização de um gênero de filme para uma grande variedade de gêneros em que a realização em si é política. Já que as mulheres têm trabalhado duramente por décadas na ampliação da definição de "político", já que não há assunto que seja "apolítico" ou estreito demais, mas apenas representações estreitas

[1] Traduzido do inglês por Tatiana Monassa a partir de versão publicada em TRINH, T. Minh-ha. "Questions of images and politics", *The Independent*, vol.10, no 4, maio de 1987, p. 21-23. Também publicado em *When the Moon Waxes Red. Representation, gender and cultural politics*, Londres/Nova Iorque: Routledge, 1991, p. 147-152.

e apolíticas desses assuntos, um filme não precisa, necessariamente, atacar instituições e personalidades governamentais para ser "político". Diferentes esferas e níveis de valores institucionais governam nossas vidas diárias. É, portanto, trabalhando para sacudir qualquer sistema de valores – começando pelo sistema de valores cinematográficos do qual sua política é totalmente dependente – que um filme realizado politicamente ganha sua real importância.

nunca instalado dentro da transgressão nunca reside em outro lugar

Patriarcado e hegemonia não são exatamente duas coisas diferentes, mas também não são uma coisa só. Minha história e minha história pessoal são as histórias das relações entre Primeiro Mundo e Terceiro Mundo, entre dominante e oprimido e entre homem e mulher. Quando falo do Senhor, estou sempre falando tanto d'Ele quanto do Ocidente. Patriarcado e hegemonia. Do patriarcado ortodoxo ao liberal, da colonização direta à hegemonia indireta e sutilmente penetrante, as coisas se refinaram bastante, mas a estrada ainda é longa e a luta ainda continua.

É emocionante pensar/saber que por qualquer ato meu, ganharei duas vezes mais elogios ou duas vezes mais culpa. É bastante estimulante estar no centro do palco nacional, com os espectadores sem saber se riem ou se choram.

Zora Neale Hurston

É bastante difícil lidar com a hegemonia, porque ela não poupa realmente nenhum de nós. A hegemonia encontra-se a tal ponto estabelecida que a visão de mundo dos governantes é também a visão de mundo dos governados. Assim, ela chama a atenção para as estruturas rotineiras do pensamento cotidiano, indo até o próprio senso comum. Lidando com a hegemonia, não estamos questionando apenas a dominação das culturas ocidentais, mas também suas identidades enquanto culturas unificadas. Em outras palavras, chamamos atenção para o fato de que há um Terceiro Mundo em todo Primeiro Mundo e vice-versa. O senhor é levado a reconhecer que sua cultura não é nem homogênea nem monolítica, que ele é apenas mais um entre outros.

O nosso sentido de eu é sempre mediado pela imagem que temos do outro. (Às vezes perguntava a mim mesmo se um conhecimento superficial do outro, sob a forma de algum estereótipo, não é um modo de preservar uma imagem superficial de si).

Vincent Crapanzano

Todo filme feminista realizado politicamente deve, inescapavelmente, se confrontar ao mesmo tempo com: 1) a posição da cineasta, 2) a realidade cinematográfica e 3) as leituras dos espectadores. Em outras palavras, um filme é um terreno que coloca em jogo certo número de subjetividades: a da cineasta, as dos sujeitos filmados e as dos espectadores (inclusive aqueles que têm os meios ou estão em posição para fazer os filmes circularem, para exibi-los e disseminá-los).

Os modos estereotipados do comportamento japonês – quieto, obediente e conformista – se chocavam com as expectativas dos brancos a respeito do que seria uma pensadora motivada, independente e ambiciosa. Quando estava com os brancos, tinha receio de não falar suficientemente alto; quando estava com os japoneses, tinha receio de falar alto demais.

Joanne Harumi Sechi

Eu tentei me tornar feminina-americana andando aprumada e falando numa voz inaudível. A comunicação chinesa era barulhenta, pública. Apenas as pessoas doentes tinham que sussurrar.

Maxine Hong Kingston

A presunção de que o público já existe, de que ele é um dado e de que a cineasta tem que ajustar seu trabalho às ditas necessidades desse público parece ignorar que as necessidades são fabricadas e os públicos são construídos. O que é ideológico é frequentemente confundido com o que é natural – ou biológico, como é frequentemente insinuado no contexto da mulher. O sistema midiático, em sua forma estabelecida, pode ser bastante eficiente para atingir o público desejado, mas permite pouca contribuição direta do público no processo criativo (críticos e grupos de cidadãos não são definidos como parte do público, por exemplo).

Uma obra responsável, hoje, me parece ser, acima de tudo, uma obra que demonstre, por um lado, um engajamento político e uma lucidez ideológica e que seja, por outro, interrogativa por natureza, em vez de meramente prescritiva. Em outras palavras, uma obra que envolva a história pessoal na História; uma obra que reconheça a diferença entre a experiência vivida e a representação; uma obra que seja cuidadosa para não transformar uma luta em objeto de consumo e que solicite que a responsabilidade seja assumida tanto pelo cineasta quanto pelo público, sem a participação do qual nenhuma solução emerge, pois não existe nenhuma solução pronta.

A lógica de atingir "todo mundo" encoraja frequentemente um nivelamento das diferenças – com o mínimo de elementos que possam ofender o espectador médio imaginário e uma estandardização do conteúdo e das expectativas.

> *O Apartheid impede qualquer contato com pessoas de raças diferentes que possa minar a presunção de uma diferença essencial.*
>
> Vincent Crapanzano

Trabalhar contra esse nivelamento das diferenças também é resistir à própria noção de diferença que, definida nos termos do Senhor, recorre sempre à simplicidade das essências. Dividir para conquistar tem sido sua doutrina e sua fórmula de sucesso há séculos. Mas um terreno de consciência diferente vem sendo explorado já há algum tempo, terreno esse no qual divisões nítidas e oposições dualistas – tais como contra-cinema *versus* Hollywood, ciência *versus* arte, documentário *versus* ficção, objetividade *versus* subjetividade e masculino *versus* feminino – podem servir de pontos de partida para fins analíticos, mas deixaram de ser satisfatórios, se é que não se tornaram inteiramente insustentáveis para um espírito crítico.

> *O que apresenta de fato um desafio é uma organização que consista ou numa associação íntima ou numa aliança entre negros, brancos, índios e pessoas de cor. Tal agrupamento constitui uma negação da teoria da distinção dos Africâneres, seu tribalismo medieval.*
>
> Ezekiel Mphahlele

Alguns espectadores me questionam, frequentemente, a respeito do que chamam de uma "falta de conflito" em meus filmes. O conflito psicológico é com frequência igualado a substância e profundidade. No contexto ocidental, o conflito serve frequentemente para definir identidades. Para essa dita falta, sugiro deixarem a diferença substituir o conflito. A diferença tal como compreendida em diversos contextos feministas e não ocidentais e tal como evidenciada no meu trabalho cinematográfico não é nem o oposto de similaridade nem sinônimo de distinção. Ou seja, a diferença não necessariamente ocasiona separatismo. Há tanto diferenças quanto similaridades dentro do conceito de diferença. Pode-se dizer ainda que não é a diferença que cria o conflito. Ela está além e lado a lado com o conflito. É com frequência aí que a confusão surge, e a partir daí que o desafio pode ser lançado. Muitos de nós ainda nos prendemos ao conceito de diferença não como uma ferramenta para a criatividade – para questionar as múltiplas formas de repressão e dominação –, mas como uma ferramenta de segregação – para exercer poder com base em essências raciais e sexuais. O tipo de diferença do *apartheid*.

> *diferença, sim, mas diferença*
> *dentro das fronteiras de sua terra natal, dizem eles*
> *a lei dos Brancos e a política de divisões étnicas*

Apontarei alguns exemplos de práticas de tal noção de diferença.

O posicionamento das vozes num filme. Na prática do documentário, por exemplo, estamos habituados a escutar ou uma narração *unificada* ou uma série de pontos de vista *opostos* e *conflitantes* de diferentes testemunhas, organizados de modo a demonstrar de forma objetiva os ditos dois lados do acontecimento. Portanto, são vozes em uníssono ou em oposição. Em um de meus filmes, *Espaços descobertos: viver é circular (Naked spaces: living is round, 1985)*, uso três vozes diferentes para demonstrar três modos de informação. As vozes são *diferentes*, mas *não se opõem* umas às outras, e é precisamente aí que certo número de espectadores tem problemas de leitura. Alguns de nós tendem a assimilar os três modos como um só, porque somos condicionados a não ouvir o posicionamento das vozes e a não ter que lidar com a diferença a não ser como oposição.

O uso do silêncio. Por um lado, se rejeitarmos a importância do ato de enunciação, enfrentamos o perigo de inscrever a feminilidade como ausência, como intervalo e vazio. Por outro lado, entendemos a necessidade de colocar as mulheres do lado da negatividade (Kristeva) e de trabalhar com "meios-tons" (Irigaray) em nossas tentativas de minar o sistema de valores patriarcal. O silêncio é tão comumente disposto em oposição à fala que quase não foi explorado como vontade de não falar ou de desdizer, como uma linguagem em si.

O véu. Como afirmei em outro texto, se o ato de desvelar tem um potencial libertador, o de velar também o tem. Tudo depende do contexto no qual tal ato é levado a cabo ou, mais precisamente, de como e onde as mulheres enxergam a dominação. A diferença não deve ser definida nem pelo sexo dominante nem pela cultura dominante. De forma que, quando as mulheres decidirem tirar o véu, possa-se dizer que elas o fazem para contestar o direito opressor que seus maridos exercem sobre seus corpos; mas quando decidem mantê-lo, ou recolocá-lo quando o tiverem tirado, elas podem fazê-lo para se apropriarem novamente de seu espaço ou reivindicarem uma diferença renovada, contestando a estandardização hegemônica de um gênero neutro. (Essa metáfora do véu pode ser facilmente aplicada à realização de filmes).

Fazer filmes a partir de uma postura diferente supõe: 1) uma reestruturação da experiência e um possível rompimento com os códigos e convenções cinematográficas patriarcais; 2) uma diferença em termos de denominação: usar palavras, imagens e técnicas familiares em contextos cujo efeito é deslocar, expandir ou mudar seus sentidos preconcebidos e hegemonicamente aceitos; 3) uma diferença na concepção de "profundidade", "desenvolvimento" ou até "processo" (processos dentro de processos não são, por exemplo, exatamente iguais a um processo ou vários processos lineares); 4) uma diferença na compreensão dos ritmos e repetições – repetições que nunca reproduzem nem conduzem ao mesmo ("um outro entre outros", como mencionado acima); 5) uma diferença nos cortes, pausas, compasso e silêncio; 6) uma diferença, enfim, na definição do que é "cinematográfico" e do que não é.

A relação entre imagens e palavras deveria tornar visíveis e audíveis as "rachaduras" (que sempre estiveram aí, não há nada novo...) de uma linguagem cinematográfica que normalmente contribui para colar as coisas do modo mais fluido possível, banindo assim qualquer reflexão, defendendo uma ideologia que mantém as engrenagens de sua própria linguagem o mais invisíveis possível, o que leva a mistificar a realização de filmes, sufocando a crítica e gerando complacência tanto entre realizadores quanto entre espectadores.

Trabalhar com as diferenças demanda o enfrentamento de seus próprios limites para evitar ceder a eles (considerando-os como os limites dos outros) e para assumir suas capacidades e responsabilidades enquanto sujeito que contribui para modificar esses limites. A concepção patriarcal da diferença, como vimos, depende fortemente da noção de essência biológica. Ao recusar tal contextualização da diferença, temos que permanecer conscientes da necessária dialética do encerramento e da abertura. Se, ao romper com os encerramentos impostos pelo patriarcado, o feminismo nos conduz a uma série de obrigações e proibições, então isso só pode conduzir a outros encerramentos. E esses encerramentos terão então que ser novamente reabertos para que possamos continuar a crescer e modificar os limites dentro nos quais tendemos a nos acomodar.

Diferença não é alteridade. Enquanto a alteridade tem suas leis e interditos, a diferença sempre implica a interdependência destes gestos feministas de duas faces: o de afirmar "eu sou como você", ao mesmo tempo em que se aponta insistentemente a diferença, e o de lembrar "eu sou diferente", enquanto perturba-se toda definição de alteridade atingida.

REMONTAGEM

TATIANA MONASSA

Primeiro filme realizado por Trinh T. Minh-ha, *Remontagem* (*Reassemblage*, 1982) ocupa um lugar singular em meio às tradições cinematográficas. Entre documentário etnográfico e filme-ensaio experimental, ele se apresenta como uma reflexão poética – incisiva a ponto de adquirir quase a aura de um manifesto – sobre a realização de um filme enquanto expressão inexoravelmente discursiva, pois articuladora de um olhar ancorado em um determinado lugar de fala. Rodado no Senegal rural, ele forma com *Espaços descobertos: viver é circular* (*Naked spaces: living is round*, 1985) – filme seguinte da cineasta, também situado na África ocidental – uma espécie de díptico que busca desarmar a tradicional concepção do filme etnográfico como um "verbete audiovisual" destinado a tratar, sob o viés do cientificismo, de povos vistos como exóticos ou primitivos.

Na medida em que o lugar a partir do qual se fala é o ponto de partida e de inflexão de qualquer proposição, *Remontagem* suscita de saída um primeiro possível estranhamento: trata-se de um filme que aborda comunidades "distantes" realizado por alguém não originário da esfera de poder que funda e autoriza a construção de saber científico sobre os povos "outros". Ou seja, do ponto de vista da metrópole colonizadora, Trinh T. Minh-ha também é um *outro*. Na qualidade de artista e pensadora vietnamita expatriada nos Estados Unidos, ela personifica, pois, um deslocamento primeiro: da margem para o centro. Tal deslocamento – ou infiltração – apresenta-se especialmente produtivo por abrir ao "dominado" – dotado de uma sensibilidade própria à sua condição – a

possibilidade de melhor distinguir e decifrar as ferramentas de codificação do dominador. Assim, podemos considerar que o pensamento e a prática desconstrutivistas de Trinh desenvolvem-se a partir de uma posição de análise privilegiada.

Partindo dessa fissura prévia na "ordem das coisas", é na descontinuidade constitutiva do material fílmico que *Remontagem* busca um ponto de apoio para questionar as convenções tanto etnográficas quanto cinematográficas. Como o próprio título indica, trata-se de uma obra que se dedica a re-unir, re-combinar e re-montar elementos, e cujo diferencial se encontra na renúncia a costurar essas peças visuais e sonoras em uma unidade de sentido consistente e coerente em si mesmo. Deste modo, a recusa da explicação do outro equivale à recusa do filme como objeto fechado e homogêneo.

Trinh conecta planos sem obedecer a regras de escala, ângulo de filmagem ou duração, alternando-os com telas pretas e criando uma estrutura em que o som, composto por ruídos ambientes, músicas locais, falas, narração e silêncios absolutos, opera em contraponto. Sua *grafia* é, portanto, uma construção que rejeita os mecanismos de significação estabelecidos para inventar uma trajetória própria, calcada – paradoxalmente ou não – no valor indicial da imagem fotográfica; na capacidade do aparato cinematográfico de evocar uma vivência situada em outro tempo-espaço. A dinâmica lúdica entre proximidade e distanciamento que experimentamos ao longo do filme reside, pois, tanto numa crença primeira na "autenticidade" dessas imagens captadas *in loco* (seu valor de testemunho de uma dada realidade) quanto na percepção de que estamos diante de uma restituição que pensa constantemente sua relação com o alvo de seu olhar, recusando-se a objetificá-lo.

Logo, a postura de "gravação" etnográfica – que se quer sem mediação, como se pudesse ser um registro neutro do mundo – é desarmada simultaneamente pela exaltação lírica do ver como atividade contemplativa e pelo elogio da montagem como ato criador. Trinh desmantela, assim, os princípios da linguagem cinematográfica que almejam uma restituição (imaginária) da continuidade sensível e pregam, no caso do documentário, uma homotetia entre o filme e a realidade. Podemos então dizer que essa aposta no lastro de "real" das imagens é precisamente o que faz do filme uma obra etnográfica. E, por outro lado, a valorização das qualidades ditas

próprias ao meio cinematográfico, como a montagem e o trabalho com o tempo e o movimento para produzir ritmo, é o que sela a subversão do modelo consagrado do filme etnográfico como discurso do "cientista" sobre os "primitivos".

Esse último aspecto é exatamente o que aproxima *Remontagem* da tradição do cinema experimental e de vanguarda. Deste ponto de vista, o filme mostra-se como precursor de uma tendência contemporânea que busca justamente reconciliar os polos do documentário e do cinema "artístico", que pareciam destinados a se encontrar desde os anos 1920, logo da emergência das primeiras vanguardas cinematográficas – de um lado, o chamado impressionismo francês e, de outro, o *cine-olho* vertoviano e os filmes de Robert Flaherty –, mas foram subsequentemente alocados em campos opostos. Se Trinh T. Minh-ha precisou teorizar ostensivamente sua abordagem livre e criativa do "cinema do real", hoje artistas como Ben Rivers e Ben Russel, que trabalham na fronteira entre a videoarte e a etnografia, ou ainda Philippe Côte, com seus travelogues experimentais, realizam filmes que parecem ter suplantado com tranquilidade qualquer tipo de contradição entre um desejo documental de natureza antropo-etnográfica e uma liberdade de criação baseada na manipulação do material audiovisual "bruto".

Por outro lado, é importante lembrar que Trinh T. Minh-ha se diferencia de seus colegas contemporâneos em um ponto fundamental: a politização e a problematização explícitas, por meio da crítica discursiva, da dominação ocidento-patriarcal do planeta. Assim, as imagens das comunidades rurais africanas que vemos em *Remontagem* e *Espaços descobertos* não são apenas matéria para uma contemplação estética desprovida de ponderações; elas são, ao contrário, o trampolim para uma reflexão sobre seu próprio estatuto de alteridade e sua dita situação de atraso. A primeira frase que ouvimos em *Remontagem*, e que perpassa o filme como um mote, é: "Apenas vinte anos foram suficientes para fazer dois bilhões de pessoas se definirem como subdesenvolvidas". Colocando a autopercepção das comunidades em perspectiva histórica e fazendo-a emergir como resultado de uma relação de poder, Trinh busca justamente desmontar o dispositivo do "filme sobre", abrindo suas imagens à plenitude da vida social local tal como esta se apresenta em sua imanência. (Nesse aspecto, seu trabalho pode evocar um outro grande

"filósofo" da África, Raymond Depardon, e seu opus *Afriques, comment ça va avec la douleur?*, 1996).

O foco de interesse da câmera da cineasta vietnamita é, portanto, sobretudo as atividades de manufatura e de lazer em sua banalidade cotidiana, com especial atenção para as mulheres. Constatamos, então, que apreciar os afazeres das comunidades em suas características singulares, enquanto ações humanas, não apenas permite afastá-las de um viés comparativo e/ou explicativo, como se reveste de qualidades heurísticas, afugentando todo tipo de julgamento e evacuando, com isso, também o exotismo. Tal postura não impede, no entanto, que Trinh invoque o potencial narrativo do cinema, seja através de brevíssimas e inconclusas narrações em terceira pessoa (uma casa colocada à disposição de turistas estrangeiros, um enviado de paz que ensina o plantio caseiro a mulheres ou um mito segundo o qual as mulheres são a origem do fogo), seja pela articulação de planos dissociados entre si, criando fugidias trocas de olhares ou séries de planos ponto de vista.

O questionamento verbal prossegue com observações como "sinto cada vez menos a necessidade de me expressar", "a realidade é delicada" ou, ainda, seu famoso lema "não pretendo falar *sobre*, apenas falar *próximo*" – todas denotando a vontade de minimizar tanto quanto possível o papel de um outro "senhor do sentido", o *eu do artista*, para ceder lugar à presença irredutível do mundo em sua *insignificância*. O olhar da cineasta, tal como ele se apresenta no filme, é, portanto, um olhar que capta o real de forma a deixá-lo "escapar" – mesmo nos momentos em que fixa obsessivamente certos detalhes, cria rimas visuais a partir de motivos ou exerce seu voyeurismo de forma descomplexada (como com a reiteração de planos fechados em seios à mostra ou as imagens de animais em putrefação). A perfeita visibilidade e lisibilidade das imagens também é contestada por uma técnica por vezes voluntariamente "precária", com problemas de foco ou subexposição. Não seria exagero dizer que esse conjunto de estratégias consiste em um esforço sistemático para não converter automaticamente a imagem em signo, ou seja, para evitar que ela signifique, para não aprisioná-la pela linguagem (cinematográfica ou falada).

Mas é, por fim, no exercício livre da montagem – o qual concretiza, como já sugerimos, a ideia de um não-encerramento da obra – que esse desejo de ausência de controle se manifesta com maior vigor. Em outros termos, podemos dizer igualmente que *Remontagem* é um exercício do olhar como atenção concedida à existência do outro, mas apresentado como uma celebração musical. Pois, fazendo jus à sua formação em etnomusicologia, Trinh T. Minh-ha realiza um impressionante trabalho rítmico, que faz as cadências da vida rural retratada vibrarem na tela, visual e sonoramente – seja em gestos, na palpitação dos planos, nas vozes remixadas e transformadas em puro prazer auditivo, ou, é claro, nas músicas e cantos típicos. E é nessa métrica feita para os sentidos que o filme persegue seu equilíbrio utópico entre construção artística e apagamento do autor, a quimera de uma obra "verdadeira" e plenamente desprovida de amarras ideológicas. Rumo a uma reinvenção dos lugares instituídos de construção dos sentidos.

HABITAR, CANTAR, FILMAR

CÉSAR GUIMARÃES

A realidade é mais fabulosa, mais enlouquecedora,
mais estranhamente manipuladora do que a ficção.
Trinh T. Minh-ha

1.

Se – como escreveu Jean-Louis Comolli – "o cinema é uma máquina de reduzir a alteridade sem expulsá-la", como a *mise en scène* documentária poderia preservar a singularidade do mundo dos sujeitos filmados (com seus atributos peculiares), sem aprisioná-lo nos limites tanto dos procedimentos expressivos que o filme elabora (necessariamente) quanto das categorias (de conhecimento e de sensibilidade) daquele que filma, vindo de outra cultura e de outra sociedade?[1] Como proceder, senão fabricando algo de próximo com o longínquo, de homogêneo com o heterogêneo, algo de "todos juntos" com o "cada um por si"? (complementa Comolli).

As notas que se seguem são aforismos que tentam indicar de que modo o filme *Espaços descobertos: viver é circular* (*Naked Spaces: Living is Round,* 1985) *se* aproximou dos espaços habitados pelos *povos da terra* que vivem em diferentes países africanos (Senegal, Mauritânia, Togo, Mali, Burkina Faso e Benin). Talvez o melhor modo de apreender a escritura do filme seja à maneira daquele poema-telegrama que Henri Michaux

[1] COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder.* A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 209.

escreveu de Dakar, no qual se fala de uma paisagem tomada pelos baobás, com seus braços elefantinos, imensas cabeças cortadas no meio da noite, a assombrar o olhar do viajante ocidental, perdido no país longínquo:

Baobá Baobá
Problema sempre ali, plantado.
Petrificado – exacerbado
planta-báu com ramos densos
elefantíasicos braços, que não sabem
vergar.

Oh distantes
Oh sombras distantes guardadas por outras
Baobás
Baobás, baobás, baobás
Oh baobás que eu não verei jamais
vertidos no infinito. Baobás.[2]

Porém, ao contrário dessa paisagem que opõe sua espessa opacidade aos olhos do poeta que procura penetrá-la e decifrá-la, o filme de Trinh T. Minh-ha oferece ao espectador uma realidade variadíssima e finamente modulada pelos recursos visuais e sonoros do cinema, que intensificam o nosso olhar e a nossa escuta, ambos afetados pela matéria sensível e pelos eventos que se inscrevem no registro que o filme compõe. Além disso, ele monta um dispositivo de vozes que nos põe em constante alerta diante dos pré-julgamentos que a nossa episteme eurocêntrica projeta sobre os povos africanos.

[2] Traduzido por Luís Felipe Flores. No original: *Baobab Baobab / Problème toujours là, planté. / Pétrifié – exarcebé / arbre-caisson aux rameaux lourds / aux bras éléphantiasiques, qui ne sait / fléchir. / Oh lontains / Oh sombres lointains couvés par d'autres / Baobabs / Baobabs, Baobabs, Baobabs / Baobabs que je ne verrai jamais / Répandus à l'infini. Baobabs.* MICHAUX, Henri. *Plume*. Paris: Gallimard, 1963, p. 96.

2.

Estas notas telegráficas, entretanto, não podem se contentar simplesmente em observar, de longe, os espaços apanhados pelo filme e nem em apenas escutar – sem se inquietar – a diversidade dos sons que ele registra e distribui (a começar pelos muitos cantos, seguidamente intercalados com pausas e suspensões, a compor o sinuoso fio que interliga povos e realidades distintas). Ao acompanhar o filme, é preciso percorrer as muitas e sutis passagens entre o interior e o exterior, a luz e a sombra, variando delicadamente o ponto de vista entre o dentro e o fora, até encontrar um ponto de escuta móvel, para que aquele que escreve – tal como o espectador – torne-se um lugar de ressonância, alcançado pela vibração sonora que preenche o campo cinematográfico.

3.

Um trio de vozes femininas, muito bem ensaiado, lança suas frases em meio às imagens e aos sons, minuciosamente inseridos – segundo um fino senso rítmico e musical – entre as aparições dos corpos filmados, os cantos e as pausas silenciosas. As vozes se diferenciam pelo seu timbre, pela sua altura e pela natureza do que é dito, como quer a cineasta: uma voz, assertiva, mais grave, cita os ditados dos habitantes das aldeias e também afirmações de escritores africanos; outra, menos grave, recorre a afirmações de filósofos ocidentais (mas sem que sejam identificados); e uma terceira, mais suave, guiada por uma sintaxe mais livre, descontínua, emite observações e impressões derivadas da experiência de habitar os espaços, seja no interior das casas ou nos pátios das aldeias, diante dos corpos e dos olhares que se dirigem à câmera (coisa feita sobretudo pelas crianças; os adultos, em geral, em poucas situações, olham de soslaio). Trata-se de um dispositivo ao mesmo tempo reflexivo (ao criar uma distância crítica quanto ao que a cineasta pode afirmar sobre todos esses povos, filmados em condições específicas e particulares) e também poético, pois explora combinações variadas das qualidades sensíveis das coisas que são dadas ao espectador sentir.

Não raro, o espectador se encontra desorientado diante dos desvãos entre os enunciados que as três vozes proferem e aquilo que ele vê e escuta: a não-coincidência entre o que se olha e o que se ouve, a incerteza quanto aos universos filmados, com suas denominações fugidias, as passagens dos mitos citados elipticamente, os planos breves e a velocidade da montagem: tudo isso embaralha, propositadamente, tanto as estratégias da ciência ocidental que toma os africanos como "objetos de estudo" quanto as verdades tácitas do senso comum (com seus estereótipos disseminados por toda parte).

4.

Entremeadas, e às vezes emendadas pela continuidade das frases, as vozes criam uma nova função para o comentário: não informam nem descrevem. Mas também não inauguram uma polifonia nem, tampouco, contam com as vozes das mulheres e homens que são mostrados. A exploração da matéria plástica e sonora, oferecida à experiência sensorial do espectador, parece ser um modo de compensar o mutismo dos que são filmados. Aquela que filma se mantém afastada, mas não está na posição de quem meramente observa. Uma das vozes é encarregada de expressar justamente o que repercute no corpo de quem, não sendo vista na cena, sofre (padece) o efeito dos componentes que surgem no quadro. Não poucas vezes, quando os sujeitos filmados devolvem o olhar, estão mergulhados no silêncio, em meio às atividades cotidianas, apanhados em tempos fracos (se comparados àqueles dos rituais ou dos cânticos de trabalho).

5.

Os *povos da terra* não formam uma espécie: eles são únicos e plurais, são múltiplos e não se acomodam em classes ou categorias (criadas pelos cientistas sociais ou impostas pelos homens de Estado). Muitas vezes, eles habitam mais de um país. Não pertencem ao Estado-nação. Melhor então conhecê-los pelos espaços que habitam, pelos materiais que utilizam para construírem suas casas, pelos cantos que entoam e pelas fábulas que inventam. Melhor conhecer – sensorialmente – o espaço pela

luz que nele penetra ou pela sombra que o envolve. Melhor se postar no interior de uma casa para reenquadrar a porta da casa do vizinho.

A despeito das afirmações gerais sobre os modos de vida dos povos filmados (e sobretudo as ilações com seus princípios cosmológicos), as imagens e os sons fazem valer sua hecceidade, ainda que as aparições sejam fugazes: *esta* criança que brinca no pátio ou *aquela* mulher que soca o pilão. Apesar dos comentários, que fazem questão, frequentemente, de apenas passar rente aos eventos ou às situações em que são mostrados (irredutíveis a um fato consumado ou a uma verdade abstrata). As três vozes femininas não se sentem em casa. Estão na casa do outro. Dos outros. Elas sabem disso. Daí a complexidade do seu jogo.

6.

Para não avançar demais na inscrição controlada do outro filmado, julgando já explicá-lo ou compreendê-lo imediatamente graças ao registro visível e sonoro, as asserções sobre os modos de vida dos povos africanos convivem com a proximidade sensorial fornecida pela ênfase na plasticidade das formas gestuais, a vibração dos cantos e da música, e também com aquela voz que traduz algo da experiência pessoal de quem vê e escuta, de perto (ainda que não esteja visível no quadro). Assim, se uma voz (mais grave e mais forte) assevera que "um sábio Dogon costumava dizer: estar nu é estar sem fala", a outra, mais suave, afirma: "verdade ou fato". Com isso, abre-se uma pequena distância entre a validade da asserção genérica (nunca "comprovada" pelo que é visto no quadro) e a impressão fornecida pela voz que fala do que sente ou percebe no seu entorno. Há um balanceamento entre a proximidade sensorial oferecida ao espectador pelos registros da câmera e dos sons (sem se guiar predominantemente pela sincronia), as asserções genéricas (provenientes seja das abordagens dos pensadores ocidentais, seja dos saberes tradicionais de cada povo) e as impressões mais sutis e peculiares da voz que expressa um contato mais próximo e menos generalizante com o universo filmado.

7.

Logo no início, na apresentação dos créditos, em letras verdes sobre fundo negro, quando se lê "Directed, photographed, written, music recorded by Trinh T. Minh-ha", o primeiro termo surge marcado com um x estilizado. Sim, não se dirige o real, nem os povos da terra. A diretora declina dessa pretensiosa missão. Mas ambos podem ser colocados em cena, enquadrados, reenquadrados (de perto ou de longe), associados a palavras, sons e músicas. Só não podem ser roteirizados. Nem um nem outro é guiado por regras estritas, sua aparição não pode ser prevista; não de todo, pelo menos.

Os Joola, do Senegal, são os primeiros a surgir, logo após a primeira voz anunciar: "Povos da terra". (Eles retornarão no final do filme, para fechá-lo). Os rapazes com seus trajes de palmeira verde clara, ao som dos tambores, dançam e cantam. A primeira coisa que nos vem à mente é que se trata de um ritual, mas, quando o canto e a percussão são retirados pela montagem, uma segunda voz diz outra coisa, como que barrando o prosseguimento das nossas deduções: "Não descritivo, não informativo, desinteressante". Em seguida, as imagens da dança dão lugar a dois planos silenciosos: o primeiro, feito de dentro da casa, apanha o pátio pela abertura da porta. (Planos como esse, que mostram o exterior pelas aberturas da casa, reaparecerão seguidamente). O segundo, mais aberto, mostra uma mulher que caminha pelo espaço em torno do qual as cabanas são dispostas em círculo (há uma fogueira no centro, algumas pedras, um caldeirão). Quando surge o terceiro plano, focalizando mais de perto esse espaço, com a presença de outras pessoas, a mesma voz enuncia: "Sons são bolhas na superfície do silêncio". Logo após, surge outra dança, acompanhada do mesmo canto, mas agora são crianças que portam uma saia de palha seca, balançada vigorosamente pelo movimento dos quadris e dos pés. Ficamos sem saber se se trata ainda do mesmo ritual, em uma nova sequência. Estamos em outro espaço, a ação é descontinuada, a escala variada dos planos recorta e fragmenta a dança e os sons, livremente. Apenas mais à frente ficaremos sabendo que se trata do ritual de circuncisão dos meninos.

8.

"O espaço tem sempre me reduzido ao silêncio", nos diz a certa altura a voz mais suave. Mas, mesmo assim, ainda há signos em demasia. Se há um saber em jogo, ele deve então conter a força que o faz avançar sobre o outro filmado, lançando, como uma rede, suas asserções sobre ele. Melhor se recolher dentro de uma casa, ao abrigo do sol. Mas a imagem, ela mesma, nada a protege, nem mesmo o astucioso dispositivo das vozes femininas, tão bem repartidas em suas funções. E os sons, por sua vez, estão a céu aberto – nunca cabem nas bordas do quadro que os situa – e saem dos corpos com uma energia que faz o plano vibrar, como se a película se tornasse a pele de um tambor. Os enunciados recuam.

Os efeitos de sentido criados pelas vozes femininas funcionam, no mais das vezes, de maneira alusiva e colateral. O que se diz não se vê, quase sempre. O sentido foi desgarrado, liberado do referente. Cinema indireto, oblíquo, entre a crítica de certa antropologia (cujo método não levava em conta a intersubjetividade e o dialogismo) e a poesia visual.[3] Esse procedimento, com certas variações, atravessará todo o filme.

9.

Seria injusto e, sobretudo, contrário aos propósitos do filme, tentar resumir os principais aspectos que ele extrai do mundo de cada um dos *povos da terra* que visita: os Joola, Serer, Mandingo, Jaxanke, Bassari, Soninke, Moba, Tamberma, Kabye, Konkomba, Dogon, Bisa, Peuls... A cada povo visitado, oferece-se um ensaio, feito com os meios do cinema. Melhor seguir, com liberdade, alguns dos motivos transversais que o filme privilegia – as casas e seus habitantes, o canto e a dança – dando destaque sobretudo às mulheres e às crianças, pois são elas que devolvem o olhar à cineasta que as procura.

[3] Embora critiquem – com os meios expressivos do cinema – o modelo de conhecimento que se valia da autoridade etnográfica firmada na experiência do pesquisador, os filmes de Trinh T. Minh-ha foram precedidos por trabalhos no campo da antropologia que já se serviam – desde meados da década de 1970 – de processos discursivos baseados no dialogismo e na polifonia. Cf. CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica*. Antropologia e literatura no século XX. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1998, p. 45-62.

Prudentemente, o filme se afasta da tentação de rebater sobre todas as coisas a validade de um princípio cosmológico retirado deste ou daquele povo. As formas circulares são o *leitmotiv* principal do filme. As analogias se multiplicam: da cabaça ao ventre da mulher. Da abóbada do céu às portas das casas. A vida, arredondada, se desenvolve próxima às redondezas. Das pedras dispostas em círculo ao jarro para a água. Um abrigo tem a forma uterina; a luz entra pelos buracos da casa: ela tem olhos, respira por seus orifícios, se comunica com o mais próximo e com o longínquo, com o cosmos. Ela guarda os vivos e os mortos, ainda presentes, em seu sono imperturbável, na sua câmara visitada pela luz. Não, não estão mortos, pois se convive com eles, ainda hoje.

10.

Entre os Mandingo, filma-se as mulheres que trabalham a terra e cantam. Varia-se a escala dos planos, privilegia-se mais os gestos, ritmados, do que a continuidade espaço-temporal da ação. Retira-se o som, e os rostos e corpos femininos ganham um breve destaque. Mas as vozes afirmam outra coisa: "Viver é circular. Isto não é um fato. Nem uma coleta de dados". Uma mulher com sua criança. Únicas, singularizadas, momentaneamente retiradas do conjunto a que pertencem. Uma das vozes remete ao mito da criança nascida do buraco, assoprado por uma mulher (ou uma divindade?). Em seguida, a câmera percorre, de perto e silenciosamente, um conjunto de desenhos na parede; depois, enquadra o texto e os objetos pendurados no teto.

Já estamos entre outro povo, os Jaxanke, quase imperceptivelmente (não fosse o nome que aparece na parte inferior do quadro, à direita, poderíamos achar que ainda se tratava dos Mandingo). Uma das vozes anuncia, docemente, o que a imagem oferece à vista, em plano aproximado: "O sol, a cabaça, a corte, a abóbada do céu. Tudo ao redor convida ao toque e à carícia". Mas a imagem seguinte, ao mudar a escala do plano, mostra as cabaças sobre um jirau, e, próximas dele, duas mulheres com os filhos no colo, além de outro menino. Uma parcela do mundo dos africanos ressurge em sua opacidade, e não podemos simplesmente mergulhar nele. A distância que a câmera pode vencer, ao se aproximar dos objetos e dos corpos, é continuamente reposta, recolocada.

Até mesmo o ponto de vista descobre sua não soberania; aquela que olha descobre-se olhada, e não detém uma posição privilegiada. Ainda que os sujeitos filmados tenham poucas chances de devolver o olhar, confrontados pela câmera, aquela que filma sabe-se olhada, como acontece entre os Moba: "Eu estava prestes a descobrir que as paredes cegas tinham olhos". Jamais adivinharemos o que se elaborava do lado daqueles olhares que espreitavam o trabalho da cineasta.

11.

Por mais que o filme explore as sensações despertadas pelos cantos, danças, pela luz (nunca a mesma!) que cai sobre os espaços, nunca ficamos inteiramente imersos no mundo do outro, abismados diante da sua diferença, simplesmente oferecida à nossa fruição e contemplação, sob o risco dela nos surgir unicamente como algo exótico, produto da nossa cegueira e da nossa surdez (para os sons que existem em outras escalas). Mesmo que, entre os Soninke, uma das vozes denomine um espaço "que fala a suavidade da vida interior", ainda assim, a máquina do cinema nos deixa no exterior. Como era de se esperar, em um filme tão consciente do emprego dos seus procedimentos expressivos, a serpente morde a própria cauda mais de uma vez. Talvez valha para o filme como um todo aquela passagem em que uma das vozes afirma: "espaço: mesmo quando próxima sinto distância".

Em uma atitude de constante autovigilância crítica, o filme não nos permite comungar com as propriedades do mundo filmado, ainda que as cores impressas na película – singularíssimas em sua qualidade sensível – siderem os nossos sentidos. Não estamos colados ao que vemos ou escutamos: o objeto do nosso desejo de ver foge para o invisível das palavras de que dispomos para denominá-lo. Esta é uma maneira de nos fazer experimentar que, ainda que o filme lance de mão de inúmeros simbolismos associados aos espaços habitados e às práticas materiais dos povos africanos, os lugares visitados – com suas marcas sociais e arquiteturais próprias – permanecem desnudos. Mesmo filmados, eles não se deixam cobrir inteiramente pelas nossas interpretações ou explicações, que continuarão aproximativas, tateantes, incertas.

Entre os Dogon, diante da impressionante casa dos ancestrais, com seus oitenta nichos escavados na rocha, também chamada de "abrigo da mãe" ou "casa das palavras", a voz de médio alcance afirma: "Realidade e verdade: nem relativa nem absoluta. Não posso agarrá-la nem perdê-la. Quando estou em silêncio, ela se projeta. Quando eu me projeto, ela silencia". Quem dera se os documentaristas, assim como os estudiosos do documentário, ambos interessados pelos índices que a realidade imprime na película, pudessem aceder a uma ciência tão sutil como a dos adivinhos Dogon, que sabem ler as marcas que a raposa – outrora um deus, que hoje só pode falar pelas suas patas – inscreve na areia lisa, enquanto a terra gira da noite para o dia. À tábua de adivinhação dos Dogon, fragilmente riscada na areia, corresponde a escritura do filme: uma e outra são traçados feitos para colher e ler acontecimentos e aparições em uma superfície.

SOBRENOME VIET NOME PRÓPRIO NAM: HISTÓRIAS "CONTRA-HERÓIS"

CLÁUDIA MESQUITA

"A própria ideia de heroísmo é horrível!"
Thu Van, 35 anos (Vietnam, 1982)

Vejo *Sobrenome Viet nome próprio Nam* (*Surname Viet given name Nam*, 1989) em uma espécie de encruzilhada; nela se encontram e se tensionam mutuamente dois gestos cinematográficos. De um lado, a proposta de apresentar e afirmar a história recente do Vietnã de uma perspectiva feminina, compondo uma espécie de contra-história em tom menor; de outro, a vontade de fustigar qualquer expectativa de compreensão e domínio dessa temática prévia pelas formas de abordagem usuais no documentário. Encruzilhada, então, da urgente afirmação e da vigilante desconstrução; do peso dos testemunhos e da posta em crise da entrevista como procedimento; da aposta na eficácia das formas documentais (para acesso à experiência e para sua transmissão) e de seu questionamento manifesto. Se o filme ainda nos impacta, eu apostaria no que ele abriga de concretude e vivência, no que resiste, enfim, ao seu rigor desconstrutivo: notadamente, a coragem, a clareza e o vigor dos relatos femininos, colhidos no Vietnã e na diáspora norte-americana, durante a década de 1980.

Começando desse modo, talvez se sugira uma forma dual e estanque. Não é bem assim. O movimento dialético entre construção e desconstrução marca o filme todo. Em sua primeira parte, atrizes vietnamitas residentes nos Estados Unidos reencenam depoimentos

de mulheres que permaneceram no Vietnã depois da queda de Saigon, do fim da guerra e da reunificação sob o regime comunista. O filme concede bastante tempo a cada um dos cinco relatos, e a palavra assume aqui um peso fundamental. Embora não se revele explicitamente, nesta primeira parte, o caráter encenado dos testemunhos, a *mise en scène* já se mostra "artificiosa", sobretudo pelo trabalho preciso de iluminação e cenografia, e também pelos enquadramentos pouco usuais. Esse manejo nada "espontâneo" dos recursos cinematográficos vai de par com o uso dos letreiros: alguns trechos dos testemunhos são recortados e apresentados sobre tela escura; outros fazem vezes de legendas parciais, mas ampliadas, cobrindo de palavras as imagens de quem fala. São formas pelas quais o filme sublinha, mesmo com a importância concedida à fala das mulheres, o seu próprio trabalho de selecionar, recortar, reduzir, traduzir e colocar em cena a matéria vivida e narrada.

Uma opção anterior já contrariava nossa expectativa de acesso desimpedido à experiência dessas mulheres, tal como por elas contada: a escolha do idioma e a aposta em uma legendagem limitada, na qual o texto perde o caráter funcional, para que se destaque a sua própria materialidade. Falados em um inglês carregado de sotaque, os testemunhos das mulheres vietnamitas estão sujeitos à incompreensão ou ao entendimento apenas parcial. Truncada então pelas escolhas de encenação, entre elas a do idioma, a "palavra verdadeira" (segundo a expressão de Jacques Rancière[1]) não nos é oferecida sem obstáculos, e algo parece sempre nos escapar. À medida que o filme avança, esse bloqueio programado se intensifica: fragmentos de textos sobre as imagens tornam-se mais frequentes, e outras vozes são sobrepostas àquelas das mulheres em cena. Uma delas testemunha de costas

[1] Caberia muito bem para *Sobrenome Viet nome próprio Nam* a defesa que faz Rancière de que a literatura testemunhal (no caso, o cinema) não permite o acesso não mediado à "palavra verdadeira", mas opera justamente a sua encenação. "O que a literatura faz é pôr em causa a lógica do testemunho. Há literatura, no sentido mais lato do termo, quando é ficcionada a pessoa da testemunha. (...) A literatura é este intervalo, este desvio entre um material de experiência e uma voz deste material (...) A literatura é a recusa da palavra autoevidente, carregando as marcas da sua verdade. Isto não quer dizer que ela ignore esse fantasma da palavra verdadeira. Ela é trabalhada por ele, mas a sua obra é, precisamente, a luta com este fantasma, a sua encenação". Cf. RANCIÈRE, Jacques. "Figuras do testemunho e democracia", entrevista publicada na revista *Intervalo*, número 2, maio de 2006, p. 180-181.

para a câmera; outra entra e sai de quadro enquanto fala, contrariando as prescrições correntes sobre a *mise en scène* da entrevista. A forma se torna assim lugar de bloqueio, de encenar o malogro, como que sabotando o esforço do próprio filme em transmitir a experiência – sofrida e não raramente traumática – das mulheres vietnamitas que viveram a guerra e permaneceram no país após 1975.

Contudo, algo resiste aos obstáculos autoimpostos. O tempo concedido aos testemunhos e a concretude, limpidez e contundência das narrativas femininas, mesmo que encenadas, nos oferecem alguma coisa da experiência vivida. O suficiente para que as representações da realidade feminina pelo regime comunista no pós-guerra sejam duramente confrontadas pelas falas das mulheres, cujas vivências obliteram qualquer idealização. "A libertação das mulheres aqui é entendida como uma dupla exploração", nos diz a narrativa de Thu Van, 35 anos, técnica do quadro de saúde. "A imagem da mulher é ampliada, como a de um santo! Nós somos apenas seres humanos. Por que não queremos admitir que as mulheres estão cansadas de ver seus filhos expostos à guerra, a privações, epidemias e doenças? A própria ideia de heroísmo é horrível! A mulher está sozinha, ela vive sozinha, ela educa os filhos sozinha, ela dá à luz sozinha. É um mar de solidão!".

Outras sequências se encarregam de projetar – sempre de modo lacunar, mais sugestivo do que demonstrativo – a opressão vivida pelas mulheres em um Vietnã historicamente machista e patriarcal: não exclusiva, portanto, ao comunismo. Trabalhadas em paralelo aos testemunhos (mas comunicando-se com eles), sequências de montagem vêm tecer incontáveis camadas de imagens e sons. Fragmentos de arquivos de variadas procedências, não identificados, são postos em relação e em perspectiva através do jogo com muitas vozes: duas narradoras (a própria Trinh T. Minh-ha e Lan Trinh, jovem pertencente à segunda geração de vietnamitas na diáspora norte-americana) se alternam entre abordagens reflexivas, históricas, informativas (sobretudo pela cineasta) e fragmentos de cartas, contos, ditos tradicionais e poemas em primeira pessoa (por Lan Trinh); a essas vozes somam-se ainda canções tradicionais entoadas por Ngoc Tli. Recusando a univocidade, a forma ensaísta das sequências de montagem, que aposta na apropriação, no deslocamento dos fragmentos de seus contextos originais e na posta em relação, parece reivindicar que o

sentido habita "entre" suas múltiplas camadas. Contos tradicionais podem ser associados a poemas feministas; imagens de guerra, a fotografias de família. Apropriar-se, aqui, é apostar em uma contra-história feminina que rasure as formas como as mulheres vietnamitas foram interpeladas pela tradição, pela nação, pelos discursos heteronormativos e mesmo pelas formas de conhecimento ocidentais, incluídos os registros imagéticos.[2]

Entre os relatos de Cat Tien, médica sulista de 50 anos de idade, e Thu Van, de 35 anos, já mencionada, o filme trabalha, por exemplo, uma sequência em que as duas vozes narradoras se alternam, apresentando fragmentos e informações sobre *O conto de Kieu*. O poema épico nacional narra as desventuras de uma heroína, cuja experiência trágica foi seguidamente incorporada – tanto pelos governos como pelos movimentos que lhes opuseram resistência – como metáfora do destino vietnamita.[3] Relacionando o conto, na montagem, a imagens de arquivo, o filme promove mais um deslocamento: a história de Kieu – que, em seu sacrifício pelos homens, torna-se prostituta – tem não apenas suas apropriações pelos discursos radicalmente "historicizadas", mas é novamente apropriada – desta vez, para ser associada às vivências precárias das mulheres vietnamitas no Vietnã pós-guerra (algumas, inclusive, forçadas à prostituição em função da deportação de seus maridos para campos de reeducação, ainda vigentes em 1982, como ouvimos em um relato).

Se Kieu é também reapropriada por Trinh, não se trata de transformar as personagens do filme em heroínas nacionais. Ao contrário. Seus relatos sobre a experiência cotidiana, comumente silenciados, oferecem uma radical possibilidade de abordagem da vida no país a contrapelo das representações oficiais. Longe dos discursos masculinos sobre heroísmo e

[2] Entre os arquivos mobilizados, cabe notar, são recorrentes as imagens de mulheres vietnamitas dançando coreografias coletivas, os corpos disciplinados em benefício da harmonia e precisão do conjunto.

[3] Segundo a narração de Trinh T. Minh-ha no filme, "a heroína, um modelo perfeito de fidelidade feminina confucionista e de devoção, foi forçada pelas circunstâncias a sacrificar sua vida para salvar seu pai e irmão de vergonha e humilhação, e a vender-se, tornar-se uma prostituta, então uma concubina, uma criada e uma freira, antes de poder voltar a seu primeiro amante. Kin Van Kier foi escrito no início do século 19 na linguagem do povo Nom. Apesar de suas 3.254 linhas, tornou-se tão popular que fez sucesso com todos os estratos sociais".

sacrifício na guerra; longe das exigências de defesa da pátria-nação contra os invasores estrangeiros de toda sorte; longe ainda dos slogans pró-capitalistas ou pró-comunistas, as mulheres nos falam sobre permanecer, trabalhar, criar os filhos, viver e contar. As narrativas *delas*, *que ficam* – quando *eles* fazem a guerra ou são enviados para longe –, permitem que *Sobrenome Viet nome próprio Nam* teça uma história sem heróis. Ou, para lembrar da expressão lapidar de Eduardo Coutinho, uma história "contra-heróis".[4] Ou, ainda, múltiplas histórias não subsumidas a uma narrativa sintética, acontecimental, triunfalista. Anti-espetaculares, aquém (ou além) das célebres imagens da Guerra do Vietnã (também apropriadas e deslocadas pelo filme em sua montagem), elas transmitem o sofrimento indizível e anônimo de quem sobreviveu e permaneceu, configurando, nas palavras de Jeanne-Marie Gagnebin (2006), "narrativas, simultaneamente impossíveis e necessárias, nas quais a memória traumática, apesar de tudo, tenta se dizer" (p. 49).[5]

A segunda parte do filme redobra a sua complexidade, em um lance (a um só tempo) reflexivo e temático: ao nos apresentar às atrizes que encenam os testemunhos das mulheres vietnamitas na primeira parte, *Sobrenome Viet nome próprio Nam* revela o seu artifício central (trata-se de depoimentos encenados) e enriquece a sua abordagem da experiência, incluindo mulheres que partiram do Vietnã no pós-guerra, vivendo na diáspora norte-americana. Em uma abordagem mais tradicionalmente "documentária", as atrizes contam à equipe vivências da guerra, da partida e da difícil adaptação ao novo mundo; deixam-se filmar no trabalho, em eventos sociais e em casa, participando das escolhas de *mise en scène*, assim como revelando suas inquietações e pensamentos sobre a filmagem que se faz. A jovem Lan Trinh, uma das narradoras do filme, é também apresentada em imagens, numa série de diálogos com uma amiga norte-americana. São sequências que apontam, como escreveu Lan Duong (2012), para uma expansão da problemática feminina no filme, e em direção à

[4] Em "Coutinho: um filme 'contra heróis'". Entrevista a F. Molica, O Estado de S. Paulo, 02/12/1984.

[5] Cf. "Memória, história, testemunho" em GAGNEBIN, J.M. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

possibilidade de aliança feminista entre mulheres no Vietnã e na diáspora.[6] Imagens de um concurso de misses, por exemplo, sugerem a reificação do corpo feminino e a continuidade, ainda que sob novas formas, da opressão no contexto norte-americano.

A presença de todas essas mulheres endereça-nos uma ausência: a das vietnamitas que permaneceram no país, cujos relatos são encenados na primeira parte do filme.[7] Para além de um jogo auto-reflexivo e desconstrutivo, então, a encenação de testemunhos revela-se uma estratégia fílmica para romper a distância e a dificuldade de acesso, conectando as experiências de mulheres separadas por mares, continentes, regimes políticos. Mais do que isso, a encenação prova a vitalidade de suas narrativas, que nos transmitem – contra as opressões, os poderes, os discursos dominantes – sinais de vida.

[6] Cf. "Traitors and Translators: reframing Trinh Minh-ha's *Surname Viet Given Name Nam* and *A tale of love*". Em DUONG, Lan P. *Treacherous subjects - gender, culture, and tran-Vietnamese feminism* (Temple University Press, 2012).

[7] Os testemunhos selecionados, traduzidos para o inglês e encenados por Trinh T. Minh-ha foram extraídos do livro *Vietnam:un peuple, des voix* (1983), etnografia realizada em 1982, no Vietnã, pela francesa-vietnamita Mai Thu Vân.

MIRE NA FORMA, ATIRE NO CONTEÚDO

AMARANTA CESAR

Dois anos depois do massacre da Praça da Paz Celestial, cujas vítimas permanecem incontáveis e anônimas, Trinh T. Minh-ha lança *Mire o conteúdo* (*Shoot for the contents*, 1991), seu quarto filme, assumindo e propondo um novo desafio à sua trajetória cinematográfica: mirar e (não) decifrar a China. "Qualquer olhar para a China está destinado a carregar muitas questões", nos alerta uma voz de mulher, nos primeiros momentos do filme. "Sua face visível é minúscula comparada ao seu mistério", completa outra voz feminina, enquanto vemos o rosto redondo de uma criança recortado e espremido em *close* numa pequena janela sobre a tela preta. O desafio ao olhar e ao sentido anunciado logo no início do filme assume a forma de um jogo ensaístico, em que a linguagem desliza entre a política e a poesia. *Mire o conteúdo* é o nome de um jogo, um tradicional brinquedo de adivinhação chinês, e também uma metáfora para a empreitada cinematográfica assumida pela realizadora, empreitada essa que se desdobra em um labirinto alegórico e polifônico.

"A linguagem é ao mesmo tempo lugar do empoderamento e da escravidão", afirma Trinh T. Minh-ha.[1] Sua imersão na China, bem como nos eventos traumáticos do regime comunista chinês, cujo impacto no momento de lançamento do filme era ainda muito recente, é antes de tudo uma incursão pela linguagem, em sua relação com a política e o poder.

[1] TRINH, T. Minh-ha; CHEN, Nancy. "Speaking nearby". Em TAYLOR, Lucien (ed.). *Visualizing theory.* Selected essays from V.A.R 1990-1994. Nova Iorque: Routledge, 1994, p. 442.

Nessa contenda, Minh-ha entra para erigir a *forma* como abertura ao descontrole e ao contraditório e, portanto, à experiência essencialmente política, em contraponto à sanha controladora dos regimes autoritários sobre os *conteúdos*. Se o massacre da Praça da Paz Celestial é exemplar no modo como explicita a dimensão violenta da atuação do poder sobre o pensamento e a linguagem, essa é uma história que se repete e que remonta à perversa derivação do *slogan* elaborado por Mao: "Que cem flores desabrochem! Que cem escolas de pensamento rivalizem!". Criada para convocar um debate público e aberto, a máxima maoísta teve um efeito histórico que contradisse a energia libertária das palavras em jogo, e terminou por promover a identificação e a subsequente perseguição dos intelectuais críticos ao partido comunista que ousaram entrar na disputa supostamente instigada pelo poder. Em *Mire o conteúdo*, Trinh T. Minh-ha compõe um ensaio fílmico de forte verve poética, por meio do qual os sentidos se abrem ao transitório e ao mutante, como um modo de enfrentar a disputa violenta pela contenção da linguagem e de sua potência contraditória.

A complexa rede de contos, poesias, citações e interpretações tecida em *Mire o conteúdo* parte da constatação da impossibilidade de estagnação da rede de significações aberta por um discurso sobre a China, bem como do risco que se impõe à cineasta ao enfrentar essa geografia de largas proporções e cultura milenar. "Existem mil trilhões de Chinas, como diria o contador de histórias: as Chinas da imaginação do povo". Longe do território do desconhecido, a África de suas duas primeiras obras, e mais perto da terra natal, o Vietnã, terreno do terceiro filme, o que a China oferece a Minh-ha não é exatamente o enigma, como signo do exótico ou da alteridade irreconciliável, mas a conjugação de potência e transformação, encarnada na metáfora do dragão, exposta pela narração do filme:

> Na arte de ler as montanhas, é dito que 'para encontrar o dragão, é preciso primeiro encontrar seus ancestrais'. Interpretar a orientação e a forma não é algo sem risco, porque nos livros antigos a besta existe em mil formas; tem dez mil aspectos; fica de pé ou se agacha; é miúda ou imensa, teimosa ou obediente, reservada ou extravagante. Infinitamente mutante, ela mergulha fundo, levanta alto, vaga, se enrosca, salta e alça voo.

Se nem os ancestrais oferecem o segredo para capturar a besta infinitamente mutante, a Minh-ha cabe a tarefa de abrir as porteiras do fluxo de sentidos, assumindo a inconstância e o desenraizamento de seu olhar e do discurso que oferece sobre a China. Sua câmera vasculha ruas, perscruta moradias, observa rostos, corpos, movimentos cotidianos, danças, escrituras e *performances* tradicionais, com *zooms* e tremulações que fazem as imagens oscilarem entre a curiosidade estrangeira e a intensidade de quem busca a justa distância – nunca capturar o objeto: cotejá-lo sempre. A essas imagens que percorrem diversas paisagens e arquiteturas, rurais e urbanas, humanas e não humanas, em sutis, quase imperceptíveis, e sensuais diferenciações culturais, sobrepõe-se um dueto de vozes femininas, que ouvimos desde as primeiras sequências do filme. Essas duas mulheres desdobram em diálogo o texto narrado em voz *over* que, por sua vez, atravessará toda a duração de *Mire o conteúdo*. Trata-se de uma narração dialógica que se afasta da primeira pessoa comum aos filmes-ensaios, para revisitar, em duo, sábios, filósofos, imperadores, governantes - de Confúcio a Mao Tse-Tung - por meio de uma linguagem indireta. Se o texto do filme confunde, ironicamente, Mao e Confúcio, no mesmo papel de Grande Homem, para enfatizar a heterogeneidade da sociedade chinesa, a linguagem indireta das mulheres constitui-se como um desafio às classificações e aos encerramentos e pode ser entendida como um modo de *falar com*, definido nas palavras de Trinh T. Minh-ha como

> um falar que não objetifica, não aponta para um objeto como se ele estivesse distante do sujeito da fala ou ausente do lugar de fala. Um discurso que reflete a si mesmo e pode chegar muito próximo de um sujeito sem, no entanto, capturá-lo, nomeá-lo. Um discurso, em resumo, cujos encerramentos são unicamente os momentos de transição abrindo-se para outros momentos de transição.[2]

Para Minh-ha, falar *junto*, *ao lado de*, *com*, e não *sobre*, não é uma técnica ou uma declaração, mas uma atitude de vida, um posicionamento diante do mundo que deve se materializar nos aspectos formais do filme. É

[2] TRINH, T. Minh-ha; CHEN, Nancy. "Speaking nearby", p. 443.

esse, segundo ela, o grande desafio que se renova a cada trabalho.[3] Em *Mire o conteúdo*, a duplicação das vozes narradoras apresenta-se como uma estratégia dialógica fundamental, o espaço no qual a linguagem indireta explicita o descentramento e o desdobramento do sujeito enunciador diante do referente e do enunciado, em absoluta oposição ao manejo centralizador da linguagem pelo poder. "Mao rege através do poder das rimas e dos provérbios", nos diz uma das narradoras. Contrapor a ação direta dos homens ao discurso indireto e partilhado *com* as mulheres é, como diria Carla Maia, primar pela dimensão relacional e necessariamente ética e política do cinema, que não implica "numa relação apaziguada ou apaziguadora das diferenças".[4]

Nesse sentido, tão importante quanto o fato de serem duas as mulheres que partilham a narração do filme, mediante a encenação de um diálogo, é a revelação de seus lugares de fala. Quando vemos as atrizes, Dewi Yee e Ying Lee, pela primeira vez, em um espaço teatral, com luzes focais e muitas sombras, as duas estão manuseando grandes objetos brancos de papel - onde se esconderiam os sentidos no jogo de adivinhação? Entendemos, nesse momento, que são delas as vozes que ouvíamos desde o início do filme. E são elas que seguiremos ouvindo, em *off*, dando vida ao jogo-ensaio arquitetado por Trinh T. Minh-ha.

Quando o final do filme se aproxima, a *performance*, materializada na narração encenada e um tanto impessoal, deriva-se em uma conversa. Face a face, as duas atrizes interrogam-se mutuamente: "Quem é você na vida real?". Dewi, sino-americana, nascida nos Estados Unidos e chinesa de quarta geração, diz-se situada em uma "posição frágil", mas, ao mesmo tempo, "muito interessante para entender a China": com os braços esticados em direções opostas e os pés molhados, fincados. Ying, imigrante chinesa nos Estados Unidos, considera-se uma ativista política e concorda com seus parentes que permanecem na China: "Mao foi um grande revolucionário, apesar dos erros da Revolução Cultural". Mao é um

[3] TRINH, T. Minh-ha; CHEN, Nancy. "Speaking nearby", p.443.

[4] MAIA, Carla. *Sob o risco do gênero: clausuras, rasuras e afetos de um cinema com mulheres*. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015. p, 28.

de seus "grandes heróis". Ela se lembra da Praça da Paz Celestial, do avanço dos tanques e das tropas sobre o povo, visto pela televisão americana. "Eu não me importo que mil pessoas tenham sido mortas. Você tem que pensar nas dezenas de milhares, nas centenas de milhares de mortos antes da revolução, da liberação, e eles não morreram heroicamente como o povo da Praça da Paz Celestial. Eles morreram a morte dos miseráveis".

Em princípio, Ying parece sinalizar para a dimensão histórica da experiência pessoal, ressignificando o que sua voz sem identidade dizia de modo indireto até aquele momento. No entanto, essa corporificação da(s) voz(es) que marca uma passagem da narração para o testemunho não pode ser entendida como um gesto de cesura, através do qual se encerraria o movimento errante de significação e de interpretação da história posto em ação por Trinh T. Minh-ha por meio de sua trama poética de citações. Se Ying Lee evoca, em imagens da memória e do imaginário, as pilhas de mortos de fome, as mulheres prostituídas da China de Confúcio, para erigir seu grande herói, Mao, seu testemunho situa-se em um fluxo de narrativas tão errantes quanto as próprias testemunhas – as poucas testemunhas presentes no filme.

Não é por acaso que uma rápida entrevista com um velho calígrafo antecede o diálogo entre as duas atrizes. Em um típico ateliê, rapidamente localizado pelo imaginário como um ateliê chinês, o calígrafo, com seu pincel em punho, reponde às questões que lhe são endereçadas do fora-de-campo, em inglês: "você veio de Shangai?". "Sim", ele responde também em inglês. "Por que o senhor imigrou para os Estados Unidos?". A resposta, desta vez, é em chinês, e permanecerá sem tradução. A possibilidade de contrariar o silêncio da censura apresenta-se, assim, não como uma operação de revelação de conteúdos velados, mas como a vibração de uma opacidade incontornável, que talvez sinalize para a impossibilidade, sem o domínio de uma certa língua, de reconhecer uma experiência comum que seja capaz de parar o fluxo de interpretação da história, de domar seus estilhaços.

Nesse sentido, é interessante notar que as testemunhas que ouvimos no filme, quando não estão submetidas à censura, ocupam a posição do imigrante, do sujeito entre-lugares, da "classe residual", especular ao próprio lugar de fala de Trinh T. Minh-ha, que parece sempre interessada em problematizar as autoridades naturalizadas dos discursos e as fronteiras entre o endógeno e o exógeno.

A estranha presença de Clairmonte Moore, homem africano, cujo depoimento sobre a política do partido comunista chinês possui considerável duração, é, nesse aspecto, reveladora. Além de ser estrangeiro, nenhum sinal, título ou classificação localiza o seu discurso em instituições e estruturas sociais. Não há iniciativa de apresentá-lo como alguém que fala de algum posto de saber legitimado, pelo contrário: trata-se de contrariar a expectativa de que "a voz do saber", em um documentário, seja sempre outorgada ao nativo ou à autoridade instituída. O depoimento de Clairmonte sobre a situação política na China colabora, assim, antes de tudo, para situar o próprio lugar de fala do filme. E refere-se, finalmente, à própria situação de Trinh T. Minh-ha, cujas obras posicionam-se em espaços híbridos e implicam a revisão das noções de pertencimento. Mas, se, por um lado, a própria presença de Clairmonte perturba a ideia de um discurso endógeno como lugar da autenticidade, do esclarecimento e da verdade, por outro lado, ao questionar a interpretação da mídia americana sobre as manifestações na Praça da Paz Celestial, ele diz: "Só o povo que fala a linguagem da China entende o problema – sabem contra o que eles estavam protestando e se manifestando". A esse, que é o último depoimento do filme, Trinh T. Minh-ha responde com poesia, em ode às flores da contradição:

It's not that I love these flowers more than life
Only when they're gone, life too may flee" (Tu Fu).

E, assim, finalmente, Trinh T. Minh-ha nos sussurra: ela não domina, e seu filme não dominará, a "linguagem da China", mas ela filma, monta, escreve e compõe com uma língua de dragão - esse ser inconstante e múltiplo, que só uma forma também mutante e transformadora pode cotejar.

UM QUARTO SÓ SEU

FÁBIO ANDRADE

Um conto de amor (*A Tale of Love,* 1995), de Trinh T. Minh-ha e Jean-Paul Bourdier abre com um plano geral de uma montanha sob o céu azul, coberta por um capim seco que balança ao vento. No limite da visão, surge uma mulher vestida de vermelho que, aos tropeços de uma corrida, desce por toda aquela paisagem ancestral.

Corte para um rosto, ornado por um tradicional chapéu de palha vietnamita (*non la*) e um véu vermelho que reafirma as bordas de um *close up*. A imagem natural da montanha, mesmo que um tanto alegórica, se choca com a artificialíssima luz vermelha, azulada e amarela que recorta, em tiras, o rosto de Kieu (Juliette Chen), em uma estilização posada que remete a *Cinzas do passado* (1994), de Wong Kar-wai. Da mesma maneira, a câmera passa de um grande plano geral para o minucioso *close up* de um rosto, indo de um extremo a outro da escala. O plano se abre lentamente, projetando o rosto da atriz contra um fundo neutro, infinito, intransponível.

Novo corte, desta vez para um interior diurno de tons dormentes: um despertador se perde em primeiro plano desfocado, enquanto a atenção se esvai para a topografia de um corpo deitado sob um pano branco como uma montanha a receber o inverno, uma pequena gaiola de bambu pendurada no teto e árvores verdes, ao fundo. A imagem, porém, chega filtrada por um véu de mosquiteiro, bruma branca que não se preocupa em esconder suas dobras. Sob o lençol, coberta até a cabeça, dorme alguém. Uma voz fora de quadro grita palavras indistintas, e Kieu – a mesma do chapéu com o tecido vermelho; a mesma que corria pela montanha do

princípio de tudo; a *mesma*, pois mais à frente se descobre que *Um conto de amor* é uma adaptação difratada de "O conto de Kieu" (1820), poema épico de Nguyen Du que prefigura a identidade do país, espelhando-a na vida de uma mulher que compartilha o nome com a protagonista do filme – acorda de súbito e descortina o véu... ou estaria ela puxando a tela do cinema, como a convidar o espectador a tomar parte do lado de lá, instalando-se em algum canto daquele quarto? Do despertar na cama ao momento prosaico de um café ao quintal, uma fala da tia, em tom de repreensão, ensaia trazer a todos aqueles múltiplos registros um cílio de contexto: "Você parece sempre ter acabado de acordar de um sonho".

Ah, era um sonho... Mas o que, exatamente, era sonho? E o que não era? Sonho de quem? Sonho de quando? Alguns *flashes* – antevisão? Projeção? Cochilo? – antecipam a realidade seguinte: a cena de Kieu posando com o *non la* se faz realidade em uma sessão de fotos. "Sou uma escritora e uma trabalhadora do sexo", diz ela, mais tarde, à sua editora, fazendo referência a seu trabalho paralelo como modelo fotográfico, que toma carne no filme antes mesmo de sua escrita, como se a afirmar que o corpo é o princípio do verbo. A língua salta do vietnamita, do café da manhã com a tia, para o inglês do fotógrafo de traços ocidentais, que pede, esconde, cobre o corpo de Kieu, incitando um voyeurismo de mão dupla. Mas não era um sonho? Ou será que ainda é?

A rememoração de planos como artifício crítico pode ser exercício entediante. Normalmente, melhor seria congelar a imagem e apontar com o indicador ao plano frisado: cá está o mistério de que quero falar. Mas, em *Um conto de amor*, a transposição da imagem para o discurso verbal é parte da absorção de sua própria experiência, pois é no enfileiramento livre, mas nunca desordenado, dos planos e sequências que o filme se constrói e se revela. Enfileiramento, porque o filme não se dá no plano, mas no movimento mental *entre* os planos: todo "o quê vejo?" é rapidamente sucedido por "o que isso me diz sobre o que vi anteriormente?", e "como isso é determinante para o que verei a seguir?".

Desses três movimentos do olhar, o primeiro é o mais simples: se o cinema de Trinh T. Minh-ha não é exatamente transparente, sua translucidez (tantos véus; tantas cortinas) é límpida – daí a possibilidade de recontar plano a plano (algo mais difícil e menos fértil de se fazer com os filmes do já citado Wong Kar-wai, por exemplo). O desafio da experiência,

porém, começa após o "ver": embora muito claramente definidas, essas esferas narrativas ou sensórias encontram pleno sentido justamente nos intervalos deixados em seu entrecruzamento. Sei o que vi agora e o que havia antes acabado de ver, mas o mistério permanece no piscar de olhos que trava o *travelling* entre um ponto e outro – de um ateliê cheio de bichos falsos a bater cabeça sobre a mesa até um jardim que se abre com a expansividade caseira de uma varanda.

"Intervalo" é palavra tão cara a Trinh T. Minh-ha que um de seus livros sobre cinema foi batizado *Cinema Interval*. Lançado em 1999, ele reúne entrevistas com a artista ("diretora" é termo insuficiente para descrever alguém que é também poeta, compositora, etnógrafa, acadêmica, professora, teórica e escritora), além de trazer a íntegra do roteiro – tão meticuloso quanto pouco convencional – de *Um conto de amor*. A começar pelo próprio formato: é nas entrevistas que os intervalos entre as diferentes relações com o filme mais claramente se materializam em uma dialética que nada exclui, e tudo negocia. Como guia às entrevistas, porém, ela escreve uma solicitação por um pacto: "Para manter aberta a relação da linguagem com a visão, é necessário tomar a diferença entre ambas como a linha de partida para o discurso e a escrita, e não percebê-la como um inconveniente obstáculo a ser superado. O intervalo, se mantido criativamente, permite que as palavras despertem energias dormentes e ofereçam, com o impasse, a passagem de um espaço (visual, musical, verbal, mental, físico) a outro".[1]

Experimentar *Um conto de amor* – o primeiro longa-metragem roteirizado (ela prefere o termo à *ficção*) dirigido por Trinh T. Minh-ha, co-assinado por seu frequente colaborador Jean-Paul Bourdier – é se permitir habitar esses intervalos, esses traços que conectam, ao mesmo tempo que distinguem: corpo-paisagem; sonho-realidade; passado-presente; individual-coletivo; dentro-fora. Esse tensionamento do sensível, que Jacques Rancière vê como a verdadeira possibilidade de uma arte política,[2]

[1] TRINH, T. Minh-ha. *Cinema Interval*. Routledge, New York, 1999, p. xi.

[2] "(…) a arte não é política antes de tudo pelas mensagens que ela transmite nem pela maneira como representa as estruturas sociais, os conflitos políticos ou as identidades sociais, étnicas ou sexuais. Ela é política antes de mais nada pela maneira como configura um *sensorium* espaço-temporal que determina maneiras do estar junto ou separado, fora

aqui ganha outros espaços, anunciados logo na primeira conversa entre Kieu e sua tia: "para ganhar a vida escrevendo, é preciso ter um quarto só seu", ela diz, referindo ao clássico ensaio feminista de Virginia Woolf, *Um quarto só para si*, no momento em que sente a privacidade de seu quarto em risco. O "dentro" é esse quarto, esse seu, esse recanto íntimo do sujeito que cita a narração paralela (pois *over* ou *off* parecem termos inadequados) de *Remontagem* (*Reassemblage*, 1982): "o que vejo é a vida olhando pra mim. (...) Estou olhando em um círculo, em um círculo de olhares". Como Kieu, a protagonista de *Um conto de amor*, olha para essa outra Kieu, imagem fundadora do país onde ela nasceu e não mais vive? Como o Vietnã olha para ela? E como nós, partes integrantes desse círculo de olhares, recontamos esse acidentado conto?

Um conto de amor é meticulosamente composto para permitir esse círculo de olhares. Nada é aleatório, ao mesmo tempo em que nenhuma ponta se fecha, como se o longa estivesse permanentemente a afirmar: no cinema, é preciso ser rigoroso para que os filmes não sejam rígidos. A montagem, aqui, inverte quem olha e o que é olhado, troca as polaridades das relações, se deixa levar tanto pela passada narrativa quanto pelos movimentos das cores, dos sons, das formas e dos corpos no espaço.

Em entrevista a Gwendolyn Foster, Trinh T. Minh-ha fala de uma cena específica entre Kieu e o fotógrafo que, embora filmadas em sequência, terminaram em extremos distantes na montagem final. Essa separação literal é justamente o que permite, ao espectador, o intervalo de apreensão:

> Tantas coisas já aconteceram no filme neste ínterim que uma infinidade de questões pode ser levantada em relação à natureza da cena noturna (é um pesadelo? Uma fantasia? Uma lembrança?) e à natureza dos eventos que a antecederam (ela estava o tempo todo contando histórias a si mesma? Ou seu sonho-acordado a sonhava?). Não há uma explicação linear única que possa dar conta dessas interfaces narrativas nas quais o ator e a performance, o sonhador e o sonho, são como duas faces de uma mesma moeda. Não é possível dizer que ela está simplesmente entrando e saindo na fantasia, retornando à realidade; em vez disso, pode-se dizer que nós estamos experimentando uma outra dimensão.[3]

O que é possível dizer é que *Um conto de amor* propõe elaboradíssimas distensões formais para investigar grandes inquietações filosóficas e, com isso, quem sabe, poder reconciliar palavra e corpo. Afinal, se o escritor é aquele que ama como profissão, o cineasta é aquele que promove o reencontro entre a aparência e o espírito, sob os escombros de um mundo de imagens carcomidas pela vulgaridade da pornografia e da publicidade, transformadas em vestidos armados, mas sem corpo, como os vertiginosos *travellings* subjetivos que perdem o sujeito no meio do caminho, e vagam pelas grandes cidades estrangeiras feito almas penadas, à espera do convite da primeira mulher à porta de um *strip club*.

Se a autoconsciência das operações coloca o filme no seio do cinema moderno – em caminhos tão distantes quanto os de *Remontagem* e *Passagem noturna* (*Night Passage*, 2004), os filmes de Trinh T. Minh-ha parecem sobretudo preocupados em redefinir apreensões do tempo e do espaço no cinema, em camadas infinitas de auto-reflexividade – os procedimentos são o ladrilho que leva à natureza do quarto, aquele que é só seu. "Não confunda o natural com a natureza", aconselha a editora, em um dos vários diálogos do filme capazes de abrir portas e mais portas na percepção do mundo e do próprio cinema. *Um conto de amor* tensiona essas relações, construindo-se em palavras que estão sempre prestes ao canto, em movimentos sempre prestes à dança, em paixões sempre prestes à história, em naturezas sempre prestes ao artifício. Nesse feixe de intervalos, o filme de Trinh T. Minh-ha e Jean-Paul Bourdier permanece como um dos mais fascinantes e desestabilizadores elos perdidos do cinema contemporâneo.

ou dentro, face a ou no meio de… Ela é política enquanto recorta um determinado espaço ou um determinado tempo, enquanto os objetos com os quais ela povoa este espaço ou o ritmo que ela confere a esse tempo determinam uma forma de experiência específica, em conformidade ou em ruptura com outras: uma forma específica de visibilidade, uma modificação das relações entre formas sensíveis e regimes de significação, velocidades específicas, mas também e antes de mais nada formas de reunião ou de solidão." Jacques Rancière, *A política da arte*.

[3] Em HAMAMOTO, Darrell Y.; LYU, Sandra. *Countervisions: Asian American Film Criticism*. Filadélfia: Temple University Press, 2000, p. 208.

A ARTE DE ENQUADRAR O TEMPO

GUSTAVO SORANZ

Trinh T. Minh-ha filmou *A quarta dimensão* (*The fourth dimension*, 2001) durante o período em que atuou como professora visitante no Instituto de Estudos de Gênero, na *Ochanomizu University*, localizada em Tóquio, Japão. Não foi sua primeira visita ao país, embora tenha sido a mais duradoura. No filme, acompanhamos a cineasta em suas perambulações por território japonês, reunindo impressões e reflexões sobre os tempos distintos que marcam o país em suas configurações complexas, forjadas na imbricação entre a tradição milenar e a velocidade acelerada da vida contemporânea. Temos, por um lado, o tempo de um Japão pulsante, apreendido em sua modernidade urbana e, por outro, o de um Japão contemplativo, ancestral e rural.

Na coexistência entre essas duas dimensões e temporalidades, há uma cultura dinâmica, cuja significação não se deixa apreender pela mera aparência, mas exige um olhar atento às marcas dos tempos na cultura contemporânea, assim como requer atenção para os diálogos entre seus rituais, tanto os da contemporaneidade quanto os da tradição – por vezes, preservada no tempo e na história, por outras, alterada e reencenada. A cineasta tem esse olhar atencioso e interessado. Por meio do filme, ela se dedica às sutilezas que explicitam os deslocamentos entre as tradições e suas reinvenções no Japão atual. As marcas do tempo evidenciam um processo civilizatório que perpassa essa sociedade. O tempo do humano e o tempo da máquina.

Há, ainda, um terceiro estrato de tempo em *A quarta dimensão*: o tempo fílmico. Percorrendo o Japão por caminhos que levam aos

signos de sua cultura milenar – tanto em sua configuração interiorana, em suas representações e reconstruções na vida urbana, como nos signos da modernidade, pulsantes na velocidade da luz e dos rituais cotidianos observados na cidade –, o filme se configura como um diário de viagem, um caderno de anotações pessoais marcado pela singularidade do olhar e da reflexão de Trinh T. Minh-ha. Tal caderno fílmico não é mera compilação de *insights* ou agrupamento de pensamentos fragmentados e imagens justapostas, mas uma articulação fílmica sofisticada que nos entrega uma experiência estética singular, na qual forma e conteúdo estão conjugados de modo inextrincável para apresentar não um filme sobre um tema específico, seja ele o Japão ou a cultura japonesa explicitamente, mas um filme sobre a imagem do Japão, tal como percebida nas relações entre tradição e modernidade por uma viajante que vive uma experiência a um só tempo de interpretação e de descoberta, elaborada esteticamente na articulação das dimensões expressivas da luz, do ritmo e da voz.

Sobre trens e tambores – velocidade e ritmo

No filme, é marcante a presença do trem como modulador da experiência do deslocamento e do tempo no Japão contemporâneo, demarcando o ritmo em diversas etapas do filme. Há o tempo da viagem, marcado pela imobilidade dos corpos em relação à velocidade constante da máquina, em movimento inequívoco, programado, em direção certeira. Tal situação cotidiana marca a vivência de uma recorrência, cuja dimensão de experiência ordinária pode ser percebida nas imagens das garotas que dormem no vagão durante a viagem. Tempo passageiro e movimento constante. Por outro lado, há o tempo do olhar da cineasta viajante, marcado pela contemplação das paisagens através das janelas dos trens. O tempo de uma subjetividade marcada pela experiência da alteridade, expressa por imagens que buscam subverter o ordinário, por entre os recortes das janelas e portas, para além das aparências. O extraordinário percebido no cotidiano.

Tambores também são elementos recorrentes em *A quarta dimensão* e, assim como os trens, têm papel importante para demarcar o ritmo do filme. Diretamente ligados a diversos rituais que são enfocados pelas lentes de Trinh T. Minh-ha, eles expressam passagens entre tradição e modernidade que marcam o processo civilizatório da cultura milenar japonesa e sua modernização acelerada em tempos relativamente recentes. Eles estão presentes nas manifestações diversas e nos desfiles que são acompanhados pelas ruas, desde em um quase-samba batucado espontaneamente por um grupo de jovens que se diverte no espaço público, expressando uma influência ocidental que marca a experiência cultural do Japão contemporâneo, até em desfiles ensaiados que tomam as ruas da cidade para apresentar espetáculos grandiosos de reencenação dos signos da tradição cultural oriental.

Rituais tecnológicos

Assim como em seus filmes anteriores, em *A quarta dimensão*, a cineasta concentra praticamente todas as atividades da produção, afirmando sua dimensão autoral. Ela dirige, fotografa, escreve, narra e edita. A novidade aqui é que este é o primeiro filme de Trinh T. Minh-ha realizado inteiramente em equipamento digital. A utilização de tal aparato não apenas definiu plenamente o modo de filmar, mas levou a cineasta a assumir esteticamente as possibilidades expressivas desse tipo de equipamento, possibilitando um arranjo narrativo pessoal bastante original. O resultado é uma fatura fílmica que atravessa e reinventa diferentes tipos de filmes, como os *travelogues* e os *road movies*, oferecendo um trabalho original para o campo do cinema de não-ficção e contribuindo para a renovação da estilística cinematográfica.

As características tecnológicas da câmera, que permitem agilidade, mobilidade e portabilidade, são utilizadas para potencializar o olhar da cineasta, que divaga a observar situações e personagens em seu itinerário pelo país. Os movimentos de lente são praticamente incessantes no filme. De forma recorrente, a cineasta utiliza-se do *zoom-in* e do *zoom-out* como recurso narrativo e estratégia de abordagem do objeto. Tal dinâmica de movimento, que atravessa o filme de forma transversal, nos leva a pensar em uma estética do digital. Uma estética pós-fotográfica, em que não estamos lidando mais com uma sucessão de imagens individuais animadas pelo aparato cinematográfico, restituindo o movimento dos corpos e das

coisas no mundo, mas sim com um tipo de imagem em que tudo é puro movimento, fluxo em que não existe unidade estática. Um cinema do tempo, e não do movimento.

A utilização da câmera na mão confere ao filme uma dinâmica visual muito interessante, alinhada à experiência da viagem solitária e próxima ao aspecto de uma escrita pessoal. Uma escrita marcada por fragmentos visuais, como se fossem pequenas anotações recolhidas durante a viagem, as quais são potencializadas pela montagem e pela articulação com a locução e com a trilha sonora, que se somam ao som direto registrado pela câmera. Um cinema que trabalha com a concepção do tempo da reflexão, do pensamento.

O caderno de viagem como uma etnografia experimental no cinema

A diretora não se ocupa meramente das oposições polarizadas que poderiam ser suscitadas na relação mais evidente entre modernidade e tradição no Japão. Ao contrário, como em toda sua obra, há uma sofisticada reflexão sobre as relações e as passagens entre esses pólos, entre forma e conteúdo, entre *insiders* e *outsiders*, entre arte e tecnologia. É nessa tessitura sofisticada entre reflexão e experiência que Trinh T. Minh-ha elabora sua produção, tanto teórica quanto cinematográfica. No caso do filme aqui em questão, a produção acontece operando os meios expressivos da imagem e do som para construir um potente ensaio sobre a arte de enquadrar o tempo no cinema.

Em *A quarta dimensão*, acompanhamos a observação que a cineasta faz dos rituais coletivos – tradicionais e modernos –, seus encontros, continuidades e reinvenções. É impressionante como seu cinema elabora perfeita sintonia entre a dimensão sonora e a dimensão visual, as quais nunca mantêm entre si uma relação ilustrativa ou de subordinação, mas que estão interligadas de forma íntima, de modo que sua escrita fílmica tem a potência ensaística possível apenas no cinema. Trata-se de um cinema que pensa o processo cultural que observa, enfatizando a construção de sentido pela dimensão simbólica possível pelos meios cinematográficos – construção esta, operada na montagem, que faz a passagem entre tempos e espaços distintos para elaborar uma reflexão pessoal sobre um processo cultural específico, mas também sobre as formas do discurso e os modos de representação. Uma poética cinematográfica atenta às áreas cinzentas e nebulosas, que se abre para a revelação de novas formas e interpretações, para além dos objetos imediatamente observáveis.

A cineasta que empunha a câmera é também a que escreve o texto da locução, a que fala na voz *over* e a que opera a montagem, exercendo um cinema de escrita pessoal, em que estão inter-relacionadas a experiência da viagem e a reflexão teórica. *A quarta dimensão* pode ser visto como a apresentação das anotações – visuais e escritas – de uma viagem, que resultam na elaboração de um caderno de viagem ou então de um caderno de campo fílmico, a um só tempo parte do processo e seu produto. Tal caderno se apropria do método etnográfico de investigação para construir uma etnografia experimental no cinema, aliando seu potencial de experimentação de linguagem aos contornos etnográficos e desenvolvendo no cinema a possibilidade de uma etnografia experimental construída com outras expressividades que não apenas a descrição escrita elaborada, de cunho científico, mas que incorpore outras dimensões sensoriais, potencializadas pela estética cinematográfica. Nesse sentido, a produção de Trinh T. Minh-ha expande as possibilidades da etnografia para além dos seus domínios tradicionais, apresentando o caderno de campo como possibilidade de elaboração e de exposição de outras formas de conhecimento que assumam um sentido de parcialidade e a poética da narrativa pessoal. Um caderno de campo fílmico que apresenta uma visão singular sobre a arte de enquadrar o tempo.

PASSAGEM NOTURNA

LUIZ CARLOS OLIVEIRA JR.

Passagem noturna (Night Passage, 2004*)*, o mais recente dos filmes realizados por Trinh T. Minh-ha foge completamente do repertório de seus primeiros trabalhos, em especial *Remontagem* (*Reassemblage*, 1982) e *Espaços descobertos: viver é circular* (*Naked Spaces: Living is Round*, 1985), que colocaram a cineasta nas principais rotas dos estudos antropológicos e das pesquisas acerca da relação entre cinema e etnografia. O que vemos em *Passagem noturna* é uma narrativa experimental, um dispositivo estético híbrido que combina a gestão temporal da experiência cinematográfica convencional (uma ação dramática retilínea apresentada num fluxo narrativo contínuo, cujo ritmo é modulado por uma montagem que estabelece começo, meio e fim) com os regimes de imersão das artes de instalação e ambiência contemporâneas (espaços de intensificação da percepção sensória, sem compromisso obrigatório com a narratividade). Não que os interesses antropológicos de Trinh T. Minh-ha tenham sumido em *Passagem noturna*: eles apenas se deixam carrear por uma experimentação plástica e dramatúrgica que definitivamente não era o centro da maioria de seus filmes anteriores, menos focados na fabulação ficcional do que na busca de um olhar justo sobre a história e a cultura do outro.

O primeiro plano dessa obra é uma tomada geral de um trem em movimento, filmado do exterior. Todo o ambiente externo está escuro, de modo que só se enxerga, através das janelas, o interior do trem iluminado. Por conta de uma trucagem, as figuras que ocupam o trem são duplicadas, aparecendo em mais de uma janela ao mesmo tempo. O trem atravessa

a tela. O efeito obtido é o de uma película de cinema desfilando na horizontal: cada imagem enquadrada pelas janelas do trem é como um fotograma. *Passagem noturna*, contudo, é um filme realizado em vídeo, o que instaura, nessa imagem de abertura, um conflito de suportes. Com essa metarreflexão de início, Trinh apresenta as ambições plástico-conceituais que acompanharão, nesse filme, suas outras preocupações mais costumeiras.

Realizado em parceira com Jean-Paul Bourdier, colaborador permanente de Trinh, *Passagem noturna* é um objeto misterioso, um espécimen único, um monstro anfíbio ainda não catalogado pelas eternamente incompletas taxonomias do cinema. Ele habita alguma gruta secreta escondida entre a videoarte contemporânea (incluindo variantes como a videodança e a videoperformance), o cinema místico e sensual de Apichatpong Weerasethakul e a mescla de documentário e ficção-científica memorialista e política do Chris Marker de *Sans Soleil* (1982) e *Level 5* (1997).

Apesar de seu caráter fragmentário e digressivo, podemos dizer que o filme, mal ou bem, conta uma história: uma jovem oriental, em companhia de sua melhor amiga e de um menino, embarca num trem noturno que a transporta para uma viagem de descoberta espiritual. No vagão em que viajam, dois homens adultos conversam com as moças e falam de lendas, mitos e histórias que povoam o mundo imaginário que estão a atravessar. A cada vez que o trem faz uma parada, a protagonista desce e descobre universos e personagens novos. Ela percorre espaços encantados, assiste a performances as mais diversas, topa com figuras excêntricas, conhece artistas e cientistas visionários. Tais espaços podem tanto configurar o universo onírico da personagem principal quanto representar a imagem de um ciberespaço ocupado por diversas "tribos" interconectadas pela rede virtual. A atmosfera de sonho se reveza com um futurismo retrô, *naïf*, em que gambiarras e parafernálias tecnológicas são manipuladas por indivíduos obcecados com a descoberta de uma nova forma de comunicação, ulterior à linguagem.

Trinh sempre demonstrou certa desconfiança em relação à linguagem. Em *Mire o conteúdo* (*Shoot for the Contents*, 1991), ela cita o filósofo chinês Chuang Tzu, que indaga: "Onde posso encontrar um homem que tenha esquecido as palavras, para que eu possa conversar com ele?". Em *Remontagem*, a constatação de que a linguagem (da fala, da escrita, do cinema) circunscreve um mecanismo de poder etnocêntrico está onipresente na narração em *off* de Trinh, a qual reage a isso por meio de um discurso sempre hesitante, tateante, assumindo um lugar de enunciação intencionalmente precário, parcial, não conclusivo (ela busca o oposto da narração do documentário científico tradicional, ou seja, nega-se a assumir a posição do sujeito que, ao falar em nome do outro, julga-se em posse – mesmo que ilusória – do conhecimento e da verdade). Seu postulado ético-estético, naquele filme, poderia ser resumido da seguinte maneira: a linguagem e a técnica, já que produzidas por uma determinada cultura, não nos ensinam a ver o outro, apenas fornecem ferramentas para a representação de nós mesmos – daí ser inútil recorrer a elas quando se trata de um registro etnológico endereçado ao que está fora de nosso alcance cultural e epistêmico. Tencionar filmar a alteridade já é se colocar um problema de *mise en* scène que não pode ser resolvido senão recusando de entrada a própria ideia de *mise en scène*, quer a entendamos como um estilo autoral de dramatização e filmagem, quer a consideremos não mais que um conjunto de técnicas de focalização e decupagem aprendidas pelo realizador em alguma etapa de sua formação. Em ambos os casos, Trinh a encara como uma estratégia insuficiente. Onde há linguagem, para ela, não há compreensão. Se, em *Passagem noturna*, ela recorre sistematicamente ao plano-sequência com *travelling* lateral, praticamente uma "instituição formal" do cinema moderno europeu (de Godard a Antonioni, de Rivette a Tarkovsky, passando por Jean-Daniel Pollet e Alain Resnais), Trinh não o faz com o intuito de obter qualquer efeito pré-formatado: ela procura a forma adequada para fazer sua câmera deslizar por dentro de um universo de limites imprecisos, nublados, talvez inexistentes – um espaço imaginário sem as constrições físicas do mundo real. As técnicas de encenação que Trinh emprega nesse filme são tudo menos convencionais ou estilisticamente reconhecíveis como pertencentes a essa ou aquela escola estética. *Passagem noturna* parece um filme feito fora do "mundo do cinema". Um óvni.

No momento em que Trinh começou a se aventurar no cinema, observava-se uma mudança de paradigma no contexto geral das ciências humanas e das disciplinas estéticas. Depois de duas décadas dominadas pelos estudos linguísticos e semiológicos, as investigações

sobre imagem e narrativa visual trataram de incluir, de forma mais detida que antes, a consideração sobre a consistência sensível das imagens, sua materialidade singular, sua força intrínseca, ou seja, independente de uma "gramática icônica" ou de um sistema de formas visuais que transmitiria o universo textual inspirador da imagem (o conteúdo narrativo exterior a ela, mas nela veiculado). A imagem, a partir de então, também seria procurada em sua "vida" própria, na qual se mostra empenhada menos em gerar sentido e discurso do que em agir diretamente sobre o desejo e as pulsões do espectador.

Um dos eventos irrecusáveis dessa mudança de paradigma seria a emersão a primeiro plano da dimensão antropológica das imagens, a partir de então situadas no centro das preocupações de muitos dos principais historiadores da arte. O que a iconologia e a *Kulturwissenschaft* de Aby Warburg (cujos escritos vêm sendo bastante revisitados ultimamente) e a *Bild-Anthropologie* de Hans Belting nos ensinaram, para ficar só em dois dos autores fundamentais dessa área, é que os objetos a que hoje chamamos "obras de arte" possuem uma história anterior à arte: antes que a modernidade as secularizasse, as imagens eram objetos de culto e adoração religiosa, meios de acesso ao sagrado, quando não instrumentos ritualísticos ou efígies às quais se atribuíam propriedades mágicas ou sobrenaturais. Essa evidenciação da função pré-moderna da imagem retorna com força nos estudos de antropologia visual. O contato com culturas que ainda fazem uso da imagem com esses fins serviu, entre outras coisas, para lembrar ao Ocidente das antigas práticas imagísticas que ele próprio recalcou.

Radicada nos Estados Unidos, mas egressa de uma tradição asiática que aporta outras nuanças para o seu olhar, Trinh não descredita esses poderes mágicos cujo papel crucial na história das imagens vem merecendo destaque nas análises realizadas de uma perspectiva antropológica. Se, nos ensaios documentais, isso pode ser atribuído a uma ética etnológica que pressupõe o respeito às crenças alheias, a diferença, em *Passagem noturna*, é que Trinh inscreve as imagens que ela mesma concebe numa *démarche* de diálogo e contaminação com um lado místico e ritualístico que os modos de representação ocidental só conseguem invocar na chave do exótico ou, em registro mais "sério", do ponto de vista da história cultural, que definitivamente não é o adotado em *Passagem noturna*: aqui, um ritual de máscara ou uma dança erótica têm a energia e a sensualidade que lhes são próprias, justamente porque são encenados como acontecimentos estéticos, performances corporais potencializadas por acessórios cênicos, e não patrimônios culturais em exposição num museu etnográfico.

FILMES

MÉDIAS E LONGAS-METRAGENS

REMONTAGEM • *REASSEMBLAGE*

EUA, 1982, 40'

CLASSIFICAÇÃO 14 ANOS

DIREÇÃO, ROTEIRO E MONTAGEM Trinh T. Minh-ha
PRODUÇÃO Jean-Paul Bourdier

Remontagem é um mosaico temporal composto por imagens e sons cotidianos capturados em aldeias do Senegal. Ao mostrar os habitantes desses espaços, a cineasta problematiza a necessidade da etnologia ocidental de explicar o "outro" por meio de atribuições explícitas ou redutoras. Os substratos sensíveis convocados na escritura fílmica – corpos, vozes, objetos, paisagens, palavras – mantêm entre si uma contínua inadequação, impedindo que o quadro ou a montagem se feche por completo sobre os sujeitos com base em conceitos previamente estabelecidos. A obra propõe, assim, uma dupla ruptura em relação ao documentário etnográfico tradicional: por um lado, a posição da cineasta é constantemente questionada com procedimentos auto-reflexivos; por outro, assume-se a impossibilidade de encontrar um discurso neutro na relação com outros povos e culturas.

24 OUT • 15H
28 OUT • 19H

ESPAÇOS DESCOBERTOS: VIVER É CIRCULAR
NAKED SPACES: LIVING IS ROUND
EUA, 1985, 135'
CLASSIFICAÇÃO 14 ANOS

DIREÇÃO, ROTEIRO E MONTAGEM Trinh T. Minh-ha
PRODUÇÃO Jean-Paul Bourdier

Espaços descobertos é uma meditação fragmentária sobre os povos e seus espaços de vivência – paisagens, casas, pátios, trajetos – em seis países do Oeste Africano. Por meio da combinação de múltiplos fragmentos sonoros, visuais e textuais, Trinh T. Minh-ha articula relações sempre abertas – ou descobertas – entre a riqueza sensível das comunidades filmadas e os sentidos possíveis de seus mundos e gestos. Composta por reflexões aforísticas cuidadosamente entretecidas às imagens, a narração em *off* opera em camadas, a fim de expressar pelo menos três pontos de vista distintos: dos povos filmados, do saber ocidental e das observações pessoais da cineasta. Dando continuidade ao seu projeto de renovar esteticamente as relações com outras culturas, a cineasta compõe uma estrutura poética na qual os elementos presentes nos espaços circundam os indivíduos observados e se prolongam ao seu redor. Assim, alcança-se uma consciência única do som, da música e dos ruídos do ambiente, permitindo ao público o contato com outras culturas pelo estímulo constante dos sentidos, em detrimento do racionalismo.

24 OUT • 18H30 • SESSÃO APRESENTADA PELA DIRETORA TRINH T. MINH-HA
1 NOV • 17H • SESSÃO COMENTADA PELO PESQUISADOR PEDRO VERAS

SOBRENOME VIET NOME PRÓPRIO NAM
SURNAME VIET GIVEN NAME NAM

EUA, 1989, 108'

CLASSIFICAÇÃO 14 ANOS

DIREÇÃO, ROTEIRO E MONTAGEM Trinh T. Minh-ha
PRODUÇÃO E DESENHO DE LUZ Jean-Paul Bourdier
FOTOGRAFIA Kathleen Beeler
ELENCO Khien Lai, Ngo Kim Nhuy, Tran Thi Bich Yen, Tran Thi Hien, Lan Trinh

O filme percorre as múltiplas camadas dos mitos e da história que atravessam as existências das mulheres vietnamitas contemporâneas. O dispositivo se baseia em uma série de entrevistas com figuras femininas realizadas por Mai Thu Vân pouco após a reunificação do Vietnã. Publicados em francês no livro *Vietnam: Un peuple, des voix*, de 1983, os textos foram traduzidos para o inglês e reencenados por mulheres vietnamitas-americanas na obra de Minh-ha. Articulados por meio de danças, textos impressos, poemas populares e atos performativos, os testemunhos das mulheres refugiadas desafiam a imagem da cultura oficial, apontando os diversos níveis de tradução (e traição) envolvidos na sua construção. Assim, *Sobrenome Viet nome próprio Nam* aborda temas como deslocamento e exílio, história e memória, política e alienação, construindo uma crítica da sociedade tradicional desde a guerra do Vietnã.

23 OUT • 18H30 • SESSÃO COMENTADA PELOS CURADORES
31 OUT • 15H

MIRE O CONTEÚDO • *SHOOT FOR THE CONTENTS*

EUA, 1991, 102'
CLASSIFICAÇÃO 14 ANOS

DIREÇÃO, ROTEIRO E MONTAGEM Trinh T. Minh-ha
PRODUÇÃO E DESENHO DE LUZ Jean-Paul Bourdier
FOTOGRAFIA Kathleen Beeler e Trinh T. Minh-ha
ELENCO Ying Lee, Dewi Yee, Wu Tian Ming, Clairmonte Moore

Para se aproximar da cultura chinesa, Trinh T. Minh-ha caminha por uma complexa estrutura de alegorias, figuras e contos nacionais. Nesse movimento, emergem questões como tradição e mudança, poesia e política, linguagem e poder, associadas a acontecimentos como a repressão do movimento pró-democracia na Praça Tiananmen em 1989. Ao mesmo tempo, a cineasta indaga sobre o processo criativo do próprio cinema, sobrepondo canções populares, música clássica, citações de Mao Tse-Tung e Confúcio, vozes de mulheres, artistas, filósofos e outras manifestações culturais. Imagens de vídeo simulam o ato da escrita e contrastam com as paisagens da China rural ou com as entrevistas estilizadas. Como na tradicional ópera chinesa, o filme se desenrola a partir de omissões ousadas e representações fugazes para revelar o real no ilusório e o ilusório no real. Por meio da cor, do ritmo, da palavra, e da contínua oscilação entre olhar e ouvir, *Mire o conteúdo* consiste num poderoso ensaio visual sobre a representação da China e seus deslocamentos – culturais, políticos, poéticos – no mundo contemporâneo.

27 OUT • 18H30 • SESSÃO COMENTADA PELO PESQUISADOR GUSTAVO SORANZ
1 NOV • 15H

UM CONTO DE AMOR • *A TALE OF LOVE*

EUA, 1995, 108'
CLASSIFICAÇÃO 14 ANOS

DIREÇÃO E PRODUÇÃO Trinh T. Minh-ha e Jean-Paul Bourdier
ROTEIRO E MONTAGEM Trinh T. Minh-ha
PRODUÇÃO E DESENHO DE LUZ Jean-Paul Bourdier
COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO Erica Marcus
FOTOGRAFIA Kathleen Beeler
TRILHA SONORA The construction of ruins (Greg Goodman, J.A. Deane)
ELENCO Mai Huynh, Juliette Chen, Dominic Overstreet, Mai Le Ho, Kieu Loan

Tendo como pano de fundo a vida americana contemporânea, *Um conto de amor* acompanha as buscas de uma mulher apaixonada pelo amor. O filme foi livremente inspirado em "O conto de Kieu", poema vietnamita do século 19 sobre o destino de um mártir e que, desde então, tornou-se uma metáfora e descrição mítica para o destino do Vietnã. Marcado pelo voyeurismo, o enredo propõe intervalos e distanciamentos que promovem reflexão, ao mesmo tempo em que se funde no espaço compacto formado pelas várias camadas de sons, cores e palavras.

25 OUT • 18H30
29 OUT • 19H

A QUARTA DIMENSÃO • *THE FOURTH DIMENSION*

EUA/JAPÃO, 2001, 87'
CLASSIFICAÇÃO 14 ANOS

DIREÇÃO, ROTEIRO E MONTAGEM Trinh T. Minh-ha
PRODUÇÃO Jean-Paul Bourdier
TRILHA SONORA The construction of ruins (Greg Goodman, Shoko Hikage)

Primeiro trabalho da cineasta filmado inteiramente com tecnologia digital, *A quarta dimensão* é um exame incisivo e revelador do Japão por meio de sua arte, sua cultura e seus ritos sociais. As meditações visuais, marcadas pelos enquadramentos móveis e por certa liberdade formal, colocam questões potentes sobre a experiência do tempo, a impossibilidade de ver realmente e o impacto do vídeo na fabricação das imagens.

21 OUT • 19H
31 OUT • 19H30

PASSAGEM NOTURNA • *NIGHT PASSAGE*

EUA, 2004, 98'

CLASSIFICAÇÃO 14 ANOS

DIREÇÃO E PRODUÇÃO Trinh T. Minh-ha e Jean-Paul Bourdier
ROTEIRO E MONTAGEM Trinh T. Minh-ha
PRODUÇÃO E DESENHO DE LUZ Jean-Paul Bourdier
FOTOGRAFIA Kathleen Beeler
COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO Erica Marcus e Rony Gerzberg
DIREÇÃO DE ARTE Brent Kanbayashi
TRILHA SONORA The construction of ruins (Greg Goodman, George Cremaschi e Dave Slusser)
ELENCO Yuan Li-Chi, Denice Lee, Joshua Miller, Vernon Bush, Howard Dillon, Luis Saguar

Homenagem ao clássico romance *Viagem noturna no trem da Via Láctea*, de Kenji Miyazawa, *Passagem noturna* é um provocativo conto digital sobre duas jovens amigas que viajam, na companhia de um garoto, em um solitário trem noturno. Juntos, eles experimentam uma espécie de jornada espiritual às divisas da vida e da morte. A viagem cinematográfica por um mundo fronteiriço é traduzida, pelo inconsciente, em imagens pujantes, capazes de criar acesso a novos mundos – paisagens oníricas sensuais, acompanhadas por melodias igualmente fantasiosas.

20 OUT • 19H
30 OUT • 18H30 • SESSÃO COMENTADA PELO CRÍTICO EWERTON BELICO

CURTAS-METRAGENS

VÍDEOS FEITOS ORIGINALMENTE PARA COMPOR INSTALAÇÕES

O DESERTO A ASSISTIR • *DESERT IS WATCHING*

EUA, 2003, 11'

CLASSIFICAÇÃO 14 ANOS

As imagens instáveis, mutáveis, compostas de lentas panorâmicas ininterruptas, todas na mesma direção, oferecem um panorama do deserto nas suas aparições sazonais.

CORPOS DO DESERTO • *BODIES OF DESERT*

EUA, 2005, 19'

CLASSIFICAÇÃO 14 ANOS

Sobre a arte das paisagens e dos corpos.

VELHA TERRA NOVAS ÁGUAS | PARTE 1 [TERRA, 7'] • PARTE 2 [ÁGUA, 11']

OLD LAND NEW WATERS | PART 1 [LAND, 7'] • *PART 2* [WATER, 11']

EUA, 2007, 18'

CLASSIFICAÇÃO 14 ANOS

Os dois elementos que constituem o trabalho compõem também a palavra país (*dât nuoc*, ou "terra água") em vietnamita, evocando o antigo espírito do povo do céu e da terra em plena época da globalização.

22 OUT • 19H

28 OUT • 20H

ENCONTROS

MASTERCLASS, MESA REDONDA E SESSÕES COMENTADAS

A *masterclass* e a mesa redonda têm entrada gratuita e estão sujeitas à lotação do espaço. Os ingressos serão distribuídos 1h antes das sessões, na bilheteria da CAIXA Cultural. Com duas presenças, é possível requerer um certificado de participação na *masterclass*.

MASTERCLASS

Com a diretora Trinh T. Minh-ha

Ao longo de dois dias, a diretora irá apresentar e debater com o público os principais aspectos de seu trabalho, tanto em termos temáticos quanto estéticos, com o objetivo de refletir sobre a prática cinematográfica e suas relações com outras áreas de conhecimento e produção artística. Serão exibidos trechos de filmes para amparar as discussões.

Duração: 2 horas

24 OUT • SÁBADO • 16H • CINEMA 2
25 OUT • DOMINGO • 16H • CINEMA 2

MESA REDONDA
O CINEMA DE TRINH T. MINH-HA

Com as pesquisadoras Ilana Feldman e Rose Satiko
e os curadores Carla Maia e Luís Felipe Flores

Os pesquisadores convidados discutirão, junto aos curadores da mostra, aspectos formais e históricos do cinema de Trinh T. Minh-ha. A trajetória da cineasta será abordada a partir de aproximações ou distanciamentos em relação a práticas cinematográficas como o documentário, a narrativa etnográfica e o cinema experimental, de modo a refletir sobre os sentidos possíveis dos deslocamentos e reinvenções operados pela diretora.

Duração: 2 horas

31 OUT • SÁBADO • 17H • CINEMA 2

SESSÕES COMENTADAS

SOBRENOME VIET NOME PRÓPRIO NAM
SURNAME VIET GIVEN NAME NAM

1989, 108 MIN, 16MM

Pelos curadores Carla Maia e Luís Felipe Flores
Sessão especial de lançamento do catálogo

23 OUT • SEXTA-FEIRA • 18H30 • CINEMA 1

ESPAÇOS DESCOBERTOS: VIVER É CIRCULAR
NAKED SPACES: LIVING IS ROUND

1985, 135 MIN, 16MM

Pela diretora Trinh T. Minh-ha

24 OUT • SÁBADO • 18H30 • CINEMA 1

MIRE O CONTEÚDO • *SHOOT FOR THE CONTENTS*

1991, 102 MIN, 16MM

Pelo pesquisador Gustavo Soranz

27 OUT • TERÇA-FEIRA • 18H30 • CINEMA 1

PASSAGEM NOTURNA • *NIGHT PASSAGE*

2004, 98 MIN, DVD

Pelo crítico Ewerton Belico

30 OUT • SEXTA-FEIRA • 18H30 • CINEMA 1

ESPAÇOS DESCOBERTOS: VIVER É CIRCULAR
NAKED SPACES: LIVING IS ROUND

1985, 135 MIN, 16MM

Pelo pesquisador Pedro Veras

1 NOV • DOMINGO • 17H • CINEMA 1

CURADORES E CONVIDADOS

TRINH T. MINH-HA é cineasta, escritora, compositora e professora do departamento de Gender & Women's Studies da Universidade da Califórnia, Berkeley. Ao longo de 30 anos de carreira, recebeu inúmeros prêmios, incluindo o American Film Institute's National Independent Filmmaker Maya Deren Award e bolsas da Fundação John Simon Guggenheim, do National Endowment for the Arts e do California Arts Council. Foi professora em Harvard, Smith, Cornell, San Francisco State University, Universidade de Illinois, Universidade Ochanomizu no Japão e no Conservatório Nacional de Música no Senegal. Leciona cursos focados em políticas de gênero, pós-colonialismo, teoría crítica contemporânea e artes. Seus seminários focam em políticas culturais, teoria feminista, na teoria e estética do cinema, na voz em contextos sociais e criativos e na autobiografia.

CARLA MAIA é doutora em Comunicação Social pela FAFICH/UFMG, com período sanduíche na Tulane University, em New Orleans/EUA. É professora do Instituto de Comunicação e Artes e do curso de pós-graduação em Produção Audiovisual - Documentário, ambos do Centro Universitário UNA. Já organizou diversas mostras de filmes e debates, como curadora e/ou produtora, entre elas, retrospectivas de Chantal Akerman, Naomi Kawase, Pedro Costa e Rithy Panh. Co-diretora do documentário *Roda* (2011). Integra o coletivo Filmes de Quintal, que realiza o *forumdoc.bh: Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte*.

LUÍS FELIPE FLORES é mestre em Cinema pelo Programa de Pós-graduação em Artes da UFMG, com pesquisa intitulada "Max Ophuls, mestre de cerimônias: *mise en scène* reflexiva em *La ronde e Lola Montès*". Ensaísta, curador e pesquisador de cinema, atua também como tradutor. Professor do curso de pós-graduação em Produção Audiovisual: Documentário, do Centro Universitário UNA. Professor da Escola Livre de Cinema. Organizador da retrospectiva de Rithy Panh no Brasil. Curador do Festival Internacional de Curtas e do forumdoc.bh.2015. Membro da *Camira – Cinema and Moving Image Research Assembly.*

GUSTAVO SORANZ é doutorando em Multimeios pela Unicamp. Professor do curso de Comunicação Social da Uninorte e do curso de Tecnologia em Audiovisual da Universidade do Estado do Amazonas. Graduado em Rádio e TV e mestre em Sociedade e Cultura na Amazônia. Publicou artigos sobre cinema na Amazônia, documentário e o verbete Brazil, na *Encyclopedia of Documentary Film*, editada em 2006. É membro do Núcleo de Antropologia Visual da Universidade Federal do Amazonas (NAVI/UFAM) e do Centro de Pesquisas em Cinema Documentário da Unicamp (CEPECIDOC). Recentemente, dirigiu os documentários *A Amazônia segundo Evangelista* (2012) e *Cine Metro* (2015).

PEDRO VERAS é pesquisador de cinema e mestrando em Comunicação Social na UFMG. Integra o grupo de pesquisa Poéticas da Experiência.

EWERTON BELICO integra a Associação Filmes de Quintal e é um dos organizadores do *forumdoc.bh*. É curador do II *Fronteira – Festival Internacional de Cinema Documentário e Experimental de Goiânia* (2015). É ainda curador do *Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte*. Foi professor da Escola Livre de Cinema de Belo Horizonte e jurado da *Mostra de Cinema de Tiradentes* (2015). Está em processo de pré-produção de seu primeiro longa-metragem, *Baixo Centro*, aprovado no 7° Filme em Minas – Programa de Fomento ao audiovisual (edição 2014).

ILANA FELDMAN é pesquisadora, crítica e professora. É doutora em Cinema pela Escola de Comunicações e Artes da USP, com passagem pelo Departamento de Filosofia, Artes e Estética da Universidade Paris VIII, tendo desenvolvido a tese *Jogos de cena: ensaios sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Em 2011, foi curadora da mostra *David Perlov: epifanias do cotidiano*, realizada na Cinemateca Brasileira em São Paulo e no Instituto Moreira Salles no Rio de Janeiro, a qual deu origem a uma publicação de mesmo nome editada pelo Centro da Cultura Judaica de São Paulo. Atualmente, realiza pós-doutorado em Teoria Literária no Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP, com pesquisa sobre cinema, testemunho e autobiografia a partir da obra do cineasta brasileiro-israelense David Perlov.

ROSE SATIKO GITIRANA HIKIJI é professora do Departamento de Antropologia da Universidade de São Paulo. É autora dos livros *Imagem-violência - Etnografia de um cinema provocador* (Terceiro Nome, 2013) e *A música e o risco* (Edusp/Fapesp, 2006), co-autora de *Lá do Leste* (Humanitas, 2013), e e co-organizadora de *Bixiga em Artes e Ofícios* (Edusp, 2014), *Antropologia e Performance* (Terceiro Nome, 2013), *Escrituras da Imagem* (Edusp, 2004) e *Imagem-Conhecimento* (Papirus, 2009). Realizou diversos filmes etnográficos, entre eles *Fabrik Funk* (2015) *A Arte e a Rua* (2011), *Lá do Leste* (2010), *Cinema de Quebrada* (2008), *Catarina Alves Costa* (2007) e *Pulso, um vídeo com Alessandra* (2006) e os webdocumentários *Lá do Leste* (ladoleste.org), Bixiga em Artes e ofícios (www.yayabixiga.com.br). É coordenadora do LISA (Laboratório de Imagem e Som em Antropologia da USP) e do PAM (Pesquisas em Antropologia Musical) e vice-coordenadora do GRAVI (Grupo de Antropologia Visual da USP).

PROGRAMAÇÃO

CAIXA Cultural Rio de Janeiro
20 de outubro a 1 de novembro de 2015

Os ingressos serão distribuídos 1h antes das sessões, na bilheteria da CAIXA Cultural.
Av. Almirante Barroso, 25 – Centro
R$ 4 (inteira) e R$ 2 (meia)

Os catálogos serão distribuídos gratuitamente,
mediante apresentação de 2 ingressos da mostra.

20 OUT • TERÇA-FEIRA

19H
PASSAGEM NOTURNA • *NIGHT PASSAGE*
2004, 98 MIN, DVD
CINEMA 1

21 OUT • QUARTA-FEIRA

19H
A QUARTA DIMENSÃO • *THE FOURTH DIMENSION*
2001, 87 MIN, DVD
CINEMA 1

22 OUT • QUINTA-FEIRA

19H
SESSÃO DE CURTAS/VIDEOINSTALAÇÕES
49 MIN, DVD

O DESERTO A ASSISTIR • *DESERT IS WATCHING*
2003, 11 MIN
CORPOS DO DESERTO • *BODIES OF DESERT*
2005, 19 MIN
VELHA TERRA NOVAS ÁGUAS – PARTES 1 E 2
OLD LAND NEW WATERS
2007, 18 MIN
CINEMA 1

23 OUT • SEXTA-FEIRA

18H30
SESSÃO ESPECIAL DE LANÇAMENTO DO CATÁLOGO
SOBRENOME VIET NOME PRÓPRIO NAM
SURNAME VIET GIVEN NAME NAM
1989, 108 MIN, 16MM
• SESSÃO COMENTADA PELOS CURADORES
CARLA MAIA E LUÍS FELIPE FLORES
CINEMA 1

24 OUT • SÁBADO

15H
REMONTAGEM • *REASSEMBLAGE*
1982, 40 MIN, 16MM
CINEMA 1

16H
MASTERCLASS COM A DIRETORA TRINH T. MINH-HA
CINEMA 2

18H30
ESPAÇOS DESCOBERTOS: VIVER É CIRCULAR
NAKED SPACES: LIVING IS ROUND
1985, 135 MIN, 16MM
• SESSÃO APRESENTADA PELA DIRETORA
TRINH T. MINH-HA
CINEMA 1

25 OUT • DOMINGO

16H
MASTERCLASS COM A DIRETORA TRINH T. MINH-HA
CINEMA 2

18H30
UM CONTO DE AMOR • *A TALE OF LOVE*
1995, 108 MIN, 35MM
CINEMA 1

27 OUT • TERÇA-FEIRA

18H30
MIRE O CONTEÚDO • *SHOOT FOR THE CONTENTS*
1991, 102 MIN, 16MM
• SESSÃO COMENTADA PELO PESQUISADOR GUSTAVO SORANZ
CINEMA 1

28 OUT • QUARTA-FEIRA

19H

REMONTAGEM • *REASSEMBLAGE*

1982, 40 MIN, 16MM

CINEMA 1

20H

SESSÃO DE CURTAS/VIDEOINSTALAÇÕES

49 MIN, DVD

O DESERTO A ASSISTIR • *DESERT IS WATCHING*

2003, 11 MIN

CORPOS DO DESERTO • *BODIES OF DESERT*

2005, 19 MIN

VELHA TERRA NOVAS ÁGUAS – PARTES 1 E 2
OLD LAND NEW WATERS

2007, 18 MIN

CINEMA 1

29 OUT • QUINTA-FEIRA

19H

UM CONTO DE AMOR • *A TALE OF LOVE*

1995, 108 MIN, 35MM

CINEMA 1

30 OUT • SEXTA-FEIRA

18H30

PASSAGEM NOTURNA • *NIGHT PASSAGE*

2004, 98 MIN, DVD

• SESSÃO COMENTADA PELO CRÍTICO EWERTON BELICO

CINEMA 1

31 OUT • SÁBADO

15H

SOBRENOME VIET NOME PRÓPRIO NAM
SURNAME VIET GIVEN NAME NAM

1989, 108 MIN, 16MM

CINEMA 1

17H

MESA REDONDA
O CINEMA DE TRINH T. MINH-HA

• COM AS PESQUISADORAS ILANA FELDMAN E ROSE SATIKO E OS CURADORES CARLA MAIA E LUÍS FELIPE FLORES

CINEMA 2

19H30

A QUARTA DIMENSÃO • *THE FOURTH DIMENSION*

2001, 87 MIN, DVD

CINEMA 1

1 NOV • DOMINGO

15H

MIRE O CONTEÚDO • *SHOOT FOR THE CONTENTS*

1991, 102 MIN, 16MM

CINEMA 1

17H

ESPAÇOS DESCOBERTOS: VIVER É CIRCULAR
NAKED SPACES: LIVING IS ROUND

1985, 135 MIN, 16MM

• SESSÃO COMENTADA PELO PESQUISADOR PEDRO VERAS

CINEMA 1

CRÉDITOS

PRESIDENTA DA REPÚBLICA
Dilma Vana Rousseff

MINISTRO DA FAZENDA
Joaquim Levy

PRESIDENTA DA CAIXA
Miriam Belchior

REALIZAÇÃO Amarillo Produções Audiovisuais

CURADORIA E ORGANIZAÇÃO DO CATÁLOGO
Carla Maia e Luís Felipe Flores

COORDENAÇÃO GERAL E PRODUÇÃO DE CÓPIAS Lygia Santos

PRODUÇÃO EXECUTIVA Tatiana Mitre

PRODUÇÃO LOCAL Emanuela Pinheiro

PROJETO GRÁFICO Luísa Rabello

TRADUÇÃO DE TEXTOS PARA CATÁLOGO Tatiana Monassa

REVISÃO DE TEXTOS PARA CATÁLOGO Textecer

AUTORAÇÃO DE CÓPIAS E LEGENDAGEM ELETRÔNICA Frames

TRADUÇÃO DE LEGENDAS LISA/USP, Marie Paes

REVISÃO DE LEGENDAS Luís Felipe Flores

REVISÃO DE CÓPIAS Cristina Mendonça

ASSESSORIA DE IMPRENSA Cláudia Oliveira

MÍDIAS SOCIAIS Mariana Garcia

REGISTRO FOTOGRÁFICO Luisa Macedo

REGISTRO VIDEOGRÁFICO Álvaro Andrade

VINHETA Raquel Junqueira

TRADUÇÃO JURAMENTADA Luisa Lima

AGRADECIMENTOS

TRINH T. MINH-HA

ARSENAL – INSTITUTE
FOR FILM AND VIDEO ART
Angelika Ramlow
Cornelis Los

GOETHE INSTITUT
Arndt Röskens
Luiz Rangel
Sandra Lyra

CINEMATECA DO MAM
Cadu Pereira
Hernani Heffner
Fábio Veloso

WS VIAGENS
Vicente De Marco
Bruno Bastos
Flávia Lamounier

HOTEL REGINA
Simone Simões
Silvia Rangel

O GLOBO
Gustavo Cavalcanti

REVISTA PIAUÍ
Edson Ramão

PLUREX
Jessika Santos

DIVULGART
Tânia Alves

BIGRÁFICA
Cristina Faria
Alvimar Emidio

ROUTLEDGE
Simon Jacobs

O LUTADOR GRÁFICA
Paulo Marques

FILMES DE QUINTAL

LISA – USP

WOMEN MAKES MOVIES

ANCINE - REGISTRO DE
MOSTRAS E FESTIVAIS

Adriana Mitre

Alessandra Duarte

Amaranta César

Ana Alice de Morais

Antônio Martins Flores

César Guimarães

Clarissa Campolina

Claudia Mesquita

Dimas Flores

Ewerton Belico

Fábio Andrade

Fernanda Teixeira

Gustavo Soranz

Ilana Feldman

Jamil Mitre

Júlio Martins

Luiz Carlos Oliveira Jr.

Maria Chiaretti

Marília Flores

Mateus Araújo Silva

Patrícia Mourão

Paula Morgado

Pedro Flores

Pedro Veras

Renato Sztutman

Rose Satiko

Silvana Martins

Sylvia Cayubi Novaes

Tatiana Monassa

Thiago Flores

Yuhe

ANOTAÇÕES

Este catálogo, com tiragem de 600 cópias, foi composto nas fontes
Nobel e Minion Pro e impresso pela Gráfica O Lutador (Belo Horizonte),
em papél Pólen Soft 80g/m^2, no mês de outubro de 2015.

realização

apoio

patrocínio

DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. VENDA PROIBIDA.

patrocínio

CAIXA

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
PÁTRIA EDUCADORA