

O cinema

de **TRINH T. MINH-HA**

Intervalos entre antropologia,
cinema e artes visuais

Conselho Editorial

Alex Primo – UFRGS
Álvaro Nunes Laranjeira – UTP
André Parente – UFRJ
Carla Rodrigues – PUC-RJ
Cíntia Sanmartin Fernandes – UERJ
Ciro Marcondes Filho – USP
Cristiane Freitas Gutfreind – PUCRS
Erick Felinto – UERJ
Francisco Rüdiger – PUCRS
Giovana Scareli – UFSJ
J. Roberto Whitaker Penteado – ESPM
João Freire Filho – UFRJ
Juremir Machado da Silva – PUCRS
Marcelo Rubin de Lima – UFRGS
Maria Immacolata Vassallo de Lopes – USP
Micael Herschmann – UFRJ
Michel Maffesoli – Paris V
Muniz Sodré – UFRJ
Philippe Joron – Montpellier III
Pierre le Quéau – Grenoble
Renato Janine Ribeiro – USP
Rose de Melo Rocha – ESPM
Sara Viola Rodrigues – UFRGS
Tania Mara Galli Fonseca – UFRGS
Vicente Molina Neto – UFRGS

Apoio:

MANAUSCULT
Fundação Municipal de Cultura,
Turismo e Eventos



PREFEITURA DE
MANAUS



Este texto foi vencedor do Prêmio Cosme Alves Neto,
destinado ao melhor ensaio sobre cinema,
nos prêmios literários cidade de Manaus, 2018

Gustavo Soranz

O cinema

de TRINH T. MINH-HA

Intervalos entre antropologia,
cinema e artes visuais



Editora Sulina

Copyright © Gustavo Soranz, 2019

Capa: Eduardo Miotto (Sobre imagem cedida por Trinh T. Minh-ha)

Projeto gráfico e editoração: Niura Fernanda Souza

Revisão: Vânia Möller

Editor: Luis Antônio Paim Gomes

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Bibliotecária Responsável: Denise Mari de Andrade Souza – CRB 10/960

S713c Soranz, Gustavo
O cinema de Trinh T. Minh-ha: intervalos entre antropologia, cinema e artes visuais / Gustavo Soranz. – Porto Alegre: Sulina, 2019.
279 p.; 16x23cm.

ISBN: 978-85-205-0845-9

1. Cinema. 2. Trinh T. Minh-ha – Cinema. 3. Comunicação Audiovisual – Cinema. 4. Comunicação Audiovisual. 5. Antropologia. 6. Feminismo – Cinema. 7. Artes Visuais. I Título.

CDU: 791.43

CDD:791.4

Todos os direitos desta edição são reservados para:
EDITORA MERIDIONAL LTDA.

Editora Meridional Ltda.
Rua Leopoldo Bier, 644, 4º andar – Santana
Cep: 90620-100 – Porto Alegre/RS
Fone: (0xx51) 3110.9801
www.editorasulina.com.br
e-mail: sulina@editorasulina.com.br

Agosto/2019

Para meus pais, Fernando e Vera,
sem os quais eu não teria conseguido nada.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Fernando e Vera, que me receberam de volta em casa após mais de uma década.

Ao meu orientador, Marcius Freire, pela condução no percurso, estímulo e amizade.

Aos colegas do Programa de Pós-Graduação em Múltiplos Meios da Unicamp, Sarah Rojo (*in memoriam*), Gabriel de Barcelos, Janaína Welle, Jennifer Serra, Letizia Nicoli, Teresa Noll, Rodrigo Barreto, Carla Paiva, Juliano Araújo, Felipe Bomfim, Marcella Grecco, Isabel Anderson, Gabriel Tonelo e Natalia Barrenha, pelas conversas, trocas e companheirismo no período do doutorado.

Ao professor Odenildo Sena e a professora Maria Olívia Ribeiro Simão, pela valorização da formação de recursos humanos qualificados como política pública estratégica.

Ao professor Geraldo Harb, pela oportunidade de iniciar os estudos do doutoramento sem precisar me afastar de minhas atividades institucionais.

Às colegas Tânia Brandão, Jônia Quedma e Edilene Mafra, pelo apoio durante essa jornada, o que permitiu que eu me ausentasse das funções institucionais para poder me dedicar ao doutoramento.

Ao amigo Sérgio Freire, pelas caronas para o aeroporto.

Ao amigo Eralan Souza, pelo estímulo, leitura e comentários de parte desta tese.

Aos professores Nuno Abreu (*in memoriam*) e Francisco Elinaldo, pelos comentários no exame de qualificação.

Aos professores Mauro Rovai, Henri Gervaiseau, Francisco Elinado e Fernando Ramos, pelos comentários na banca de avaliação.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Amazonas – FAPEAM, pela bolsa de doutorado.

A Carla Maia e Luís Felipe Flores, pelo convite para participar da Mostra O cinema de Trinh T. Minh-ha, que me colocou em contato com a cineasta.

A Trinh T. Minh-ha, pela generosidade em me oferecer acesso à sua produção artística que não está disponível no circuito de cinema.

À minha esposa, Michelle, e meus filhos, Clara e Theo, por me apoiarem incondicionalmente, suportarem minhas ausências e me permitirem concretizar esta etapa da minha jornada.

SUMÁRIO

Prefácio	13
Introdução.....	19
Capítulo 1 – Ressonâncias teóricas entre o feminismo e as vanguardas artísticas.....	29
1.1 A teoria feminista do cinema	31
1.2 O cinema independente de vanguarda	39
1.3 A voz como estratégia narrativa.....	42
1.4 A voz e o som no cinema de Trinh T. Minh-ha.....	48
1.4.1 O som e o silêncio	49
1.4.2 A voz.....	55
Capítulo 2 – Trinh T. Minh-ha entre a prática e a teoria do documentário.....	57
2.1 Cineasta-teórica.....	62
2.2 Reflexividade	71
2.3 A poética do documentário.....	81
Capítulo 3 – Sobre cinema e antropologia ou o lá fora aqui dentro.....	89
3.1 Antropologia visual	93
3.2 Virada linguística na antropologia.....	100
3.3 Virada etnográfica nas artes	104
3.4 A autorreflexividade no documentário e a montagem	109
3.5 <i>Reassemblage</i> – um filme sobre o Senegal?.....	111
3.6 Um filme sobre o Senegal. Mas, o quê no Senegal?	113

3.7	A p�etica da repeti�o.....	114
3.8	O filme e o caderno de campo.....	123
3.9	Paisagem sonora, sil�ncio e locu�o em <i>Reassemblage</i>	124
3.10	Considera�es sobre o caderno de campo.....	130
3.11	<i>Reassemblage</i> – o filme como exposi�o do caderno de campo.....	134
3.12	<i>Naked spaces</i> – os espa�os de moradia dos povos da Terra	136
3.13	Considera�es sobre o uso da voz <i>over</i> na tradi�o do document�rio	139
3.14	A voz <i>over</i> em <i>Naked spaces</i>	142
3.15	<i>Surname Viet given name Nam</i> – modos de narrar a h�stria e a na�o	147
3.16	Verdade e encena�o na entrevista	154
Cap�tulo 4 – Gestos ensa�sticos e est�tica da parcialidade		161
4.1	Cinema, antropologia e escrita etnogr�fica.....	164
4.2	Um cinema ensa�stico.....	170
4.3	A est�tica da parcialidade	182
4.4	Requisitos da est�tica da parcialidade	184
4.4.1	O “estar entre”	185
4.4.2	A abordagem indireta	187
4.4.3	A busca pelo intervalo	189
4.5	<i>Shoot for the Contents</i> – A (re)aproxima�o de Trinh T. Minh-ha com o Oriente.	191
4.5.1	Estrat�gias da via indireta: Cinema e v�deo	195
4.5.2	Encena�o e locu�o.....	198
4.5.3	Conf�cio e Mao – tradi�o e transforma�o.....	199
4.5.4	Entrevistas.....	200
4.5.5	Interven�es gr�ficas – caligrafia e drag�es	206

Capítulo 5 – A arte de enquadrar o tempo.....	211
5.1 A experiência do tempo e da temporalidade em <i>The fourth dimension</i>	215
5.2 A experiência do deslocamento e o deslocamento como experiência.....	217
5.3 Trens e tambores – percepção e consciência.....	220
5.4 Rituais tecnológicos modulando a experiência	222
5.5 Presença e subjetividade.....	223
5.6 Relembrar para esquecer – <i>Forgetting Vietnam</i>	225
5.7 Revisitar o passado, reencontrar a memória	238
Capítulo 6 – Um outro lugar dentro do aqui.....	245
6.1 O movimento <i>inside/out</i>	245
6.2 Os artifícios do cinema – <i>A tale of love</i>	246
6.3 Radicalidade e experimentação – <i>Night Passage</i>	250
Considerações finais.....	257
Referências bibliográficas.....	269

PREFÁCIO

“There is no such thing as Documentary”¹ [“Não existe esta coisa chamada documentário”, em tradução livre]. Talvez essa *boutade* seja aquilo que melhor define Trinh T. Minh-ha e a sua postura diante do cinema que faz. Com frequência citada desde que o assunto seja o filme que tem no registro das coisas do mundo o seu traço distintivo, a cineasta, escritora, professora e ensaísta americana nascida em Hanói, tem sido uma presença incontornável em praticamente todas as reflexões que procuram penetrar nos interstícios dessa... “coisa chamada documentário”. Desde o polêmico Jay Ruby, professor da *Temple University* e pesquisador no campo da antropologia visual, até Bill Nichols, professor de cinema na *San Francisco State University*, internacionalmente reconhecido como uma das maiores autoridades no campo dos estudos do documentário.

Jay Ruby, provocativamente, intitulou um de seus textos, publicado em 1992, de “Speaking for, speaking about, speaking with, or speaking alongside: an anthropological and documentary dilemma”. Conforme declara, ao dar tal título ao seu artigo o faz “... apropriando-se do filme *Reassemblage*, de Trinh T. Minh-ha”. E continua: “Eu faço isso com uma certa ironia. Considero os seus filmes como derivações pouco inspiradas dos filmes experimentais americanos dos anos 1960 e as suas ‘críticas’ ao filme documentário e à antropologia desinformadas em relação à tradição de autocrítica facilmente identificável em ambos os campos.”²

¹ “Documentary Is/Not a Name”, in: *October*, n. 52, Spring 1990.

² I do so with some irony. I regard her films as uninspired derivatives of 1960s U.S. experimental film and her ‘criticisms’ of documentary film and anthropology uninformed by the tradition of self-criticism easily located within both fields”.

RUBY, Jay, “Speaking for, speaking about, speaking with, or speaking alongside: an anthropological and documentary dilemma”, in: *Journal of Film and Video*, Spring/Summer 1992, vol. 44, n. 1 and 2, p. 61.

Já Bill Nichols publicou, em 1994, *Blurred Bounderies. Questions of Meaning in Contemporary Culture*,³ em que cita nove vezes Trinh T. Minh-ha. E isso sete anos antes de lançar o seu paradigmático *Introduction to Documentary*,⁴ traduzido no Brasil em 2005 pela Editora Papirus. Aqui, sua primeira menção à realizadora é justamente no primeiro capítulo quando aborda a questão do cineasta, das pessoas e do público. Perguntando-se “como devemos tratar as pessoas que filmamos”, ele cita esta última e o seu filme *Reassemblage* como exemplo da estratégia que pode adotar o, ou a cineasta como alternativa à clássica “voz de Deus”; estratégia essa que consiste em falar diretamente para a câmera, seja dentro ou fora do quadro.

Ora, mas é justamente aqui que vamos ao encontro das razões para a proclamada ironia de Jay Ruby. O jogo de palavras que intitula o seu artigo ele foi buscar, conforme alude, numa passagem do filme a que também se refere Nichols. Em tal passagem, transcorridos um minuto e meio de imagens desconexas intercaladas com a tela completamente negra, temos as primeiras palavras proferidas pela diretora na narração: “I do not intend to speak about. Just speak nearby”. Em sua exaustiva e minuciosa pesquisa sobre os meandros da produção de Trinh T. Minh-ha, Gustavo Soranz expõe com clareza a expressão que levou ao sarcasmo de Jay Ruby.

“Em *Reassemblage* Trinh T. Minh-ha profere seu famoso aforisma: “Não pretendo falar sobre, apenas falar próximo”, que funciona como uma espécie de declaração de intenções. (...) Ao afirmar que pretende falar próximo, Minh-ha aponta a existência de uma posição outra, que não é o típico “falar sobre”, dominante no documentário de fatura clássica, e nem mesmo o “dar a voz”, emergente a partir dos anos 1960 como forma de atribuir maior protagonismo aos sujeitos sociais retratados nos filmes. Essas posições discursivas típicas do cinema documentário são criticadas por Trinh T. Minh-ha em seu texto “*The Totalizing Quest of Meaning*” (...).

³ NICHOLS, Bill, *Blurred Bounderies. Questions of Meaning in Contemporary Culture*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1994.

⁴ NICHOLS, Bill, *Introduction to Documentary*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2001.

Há um segundo aspecto que merece ser glosado na diatribe de Jay Ruby, já que ele nos leva a outro viés candente da obra de Trinh T. Minh-ha: a relação que faz de sua obra fílmica com o cinema experimental americano dos anos 60. Com efeito, os seus filmes, notadamente os dois primeiros, *Reassemblage* e *Naked Spaces: Living is Round*, ambos de caráter etnográfico e rodados na África, possuem uma não dissimulada identificação com esse terceiro domínio do cinema que muitos, dentre outras denominações, chamam de experimental. Essas relações são óbvias. No entanto, se passarmos em revista os filmes experimentais de maior visibilidade dos anos 60, aquele com o qual os dois citados têm mais afinidades estéticas é, sem sombra de dúvida, *Unsere Afrikareise* (1966) [“Nossa viagem à África”, em tradução livre] do austríaco Peter Kubelka.

Contratado para filmar um safari de ricos austríacos buscando aplacar seu tédio fuzilando grandes animais na África, Kubelka reverte a intenção inicial e realiza um libelo de repúdio a essa odiosa prática. Levou cinco anos para montar três horas de película e transformá-las em um filme de pouco mais de treze minutos, sonoro, sem legendas. Nele encontram-se muitos dos ingredientes que identificamos em *Reassemblage*. Em termos imagéticos, pois que não há qualquer presença do diretor na banda sonora; ele não fala para o espectador, no quadro ou fora dele; tampouco usa o estratagema da voz de Deus. Os sons que ouvimos são uma mixagem daqueles registrados durante o safari, ruídos, músicas que vão do tango ao clássico. Tomemos como exemplo a queda de uma girafa abatida que é acompanhada de sons que são um misto de gargalhadas e gritos.

Sobre a relação entre os dois elementos o realizador declara: “O som e a imagem deveriam estar em relação a cada fração de segundo. E assim, nesse filme eu nunca criei ou interpretei numa direção. O filme chega, ele é compacto, e todas as emoções são possíveis ao mesmo tempo: enquanto a banda sonora faz rir, a imagem, a imagem pode fazer você chorar”.⁵

⁵ Peter Kubelka, in “Peter Kubelka: Working for the Next 1000 Years” interview avec Mike Wallington, Tony Rayns et John Du Cane, *Cinema*, n° 9, Cinema Rising Ltd., 1971, London.

A duração média dos planos de *Unsere Afrikareise* é de quatro segundos. Não existem planos-sequências. Cada plano se choca com o seguinte e a partir desse choque vai produzir sentido. Dentre esses planos, muitos são compostos por elementos que também encontramos em *Re-assemblage*. O fogo que queima a floresta está lá; a piladora e o seu pilão estão lá e, também, voltam algumas vezes a pontuar imagens de animais morrendo, tiros, o fogo e o som do seu crepitar; uma zebra já ferida, no chão, é novamente atingida por um disparo. Sua agonia é intercalada com imagens do que parece ser uma voluntária do *Peace Corps*. Uma verdadeira montagem das atrações.

Ambos os filmes fazem uma crítica explícita ao colonialismo em suas mais diversas manifestações, das mais tradicionais às mais sub-reptícias. Se Trinh T. Minh-ha nomeia categoricamente o turismo, por exemplo, em seu comentário, Peter Kubelka o faz ao sublinhar em grandes planos as suas compatriotas bronzeando-se languidamente a bordo de um barco enquanto animais estrebucham graças à ação dos seus companheiros. A matança parece ser um ato próprio ao sexo masculino. Se Minh-ha trabalha a banda sonora e insere sons destoantes e cacofônicos sobre as imagens de carcaças de animais, Kubelka sobrepõe às cenas de grandes mamíferos em agonia as gargalhadas e os bramidos de algo semelhante a seres humanos.

Há inúmeros pontos em comum entre os filmes acima mencionados. Curiosamente, são muito raros os trabalhos que tenham feito essa associação em termos de homologias e, sobretudo, de verificar no segundo os ecos do primeiro. Mesmo numa obra do final dos anos 90 em que sua autora se propôs a fazer o inventário daquilo que chamou de “Etnografia experimental” e onde, por óbvio, Trinh T. Minh-ha se faz presente. Tendo começado o seu percurso nos primórdios do registro das imagens em movimento, no final do século XIX, levando-o até às vésperas da publicação do livro, Catherine Russell, sua autora, explora com autoridade as relações entre o cinema experimental e a etnografia, assim como sugere o título. No entanto, conforme pontua Gustavo Soranz com justeza “Apesar de destacar Trinh T. Minh-ha como sendo uma cineasta que pratica uma relação importante entre a teoria social e a experimentação formal, curiosamente, Russell não se debruça especificamente sobre nenhum filme da diretora para desenvolver suas análises

filmicas e sustentar sua argumentação relativa ao conceito de etnografia experimental no cinema. Ao invés disso, opta por abordar filmes diversos mais diretamente associados à noção de cinema experimental em suas diversas facetas, desde Eadweard Muybridge até Bill Viola, passando por filmes de Luís Buñuel, Chantal Akerman, Jonas Mekas, Maya Deren e Peter Kubelka, entre outros”.

Somos, no entanto, forçados a constatar que ambos os filmes são citados no mesmo capítulo, aquele sintomaticamente intitulado “Zoology, Pornography, Ethnography”. E, aqui, Catherine Russell afirma que “*Reassemblage* não ‘subverte’ o olhar. Ele é também aberto à mais lúbrica mirada do *voyeur* da *National Geographic*; ele não oferece real proteção contra o olhar escopofílico”.⁶

Uma explicação a essa afirmação desairosa talvez se encontre na citação que a precede. A autora afirma que Trinh T. Minh-ha não quer ser inserida na tradição do “filme experimental”. Compreensível! Uma cineasta que afirma não existir esta coisa chamada documentário não se sentirá confortável sendo levada a se associar ao clube dos realizadores experimentais. Esse, decididamente, não é o caso de Peter Kubelka, que, imediatamente em seguida, merece onze páginas para o seu *Unsere Afrikareise*.⁷

O fato de ser avessa às etiquetas não impede que Trinh T. Minh-ha esteja sempre... experimentando. É o que ela faz em *Surname Viet Given Name Nam*. Constituído de entrevistas com vietnamitas, durante boa parte do filme o espectador não é informado sobre a identidade daquelas mulheres. Apenas a partir de determinado momento lhe é revelado que elas vivem nos Estados Unidos e estão ensaiando os textos que, em princípio, são as suas respostas às entrevistas a que estão sendo submetidas. E, como observa Gustavo Soranz, esse dispositivo é engendrado mais de vinte anos antes de Eduardo Coutinho ter se

⁶ RUSSELL, Catherine, *Experimental Ethnography. The Work of Film in the Age of Video*. Durham: Duke University Press, 1999, p. 124.

⁷ Uma crítica bastante ácida a ambos os filmes pode ser encontrada no texto de N. Frank Ukadike, “The Others Voices of Documentary: Allah Tantou and *Afrique, je te plumerais*”, in: PFAFF, Françoise, *Focus on African Films*. Indiana and Bloomington: Indiana University Press, 2004, p. 160.

servido de um procedimento semelhante para construir o seu “Jogo de Cena” (2007).

“O cinema de Trinh T. Minh-ha: intervalos entre antropologia, cinema e artes visuais” é a história de um percurso, não o da cineasta, mesmo o sendo também, mas o do autor desta obra. Desde as primeiras linhas da sua introdução, uma cortina como que começa a se abrir. Estamos no ano 2000. Pouco a pouco a realizadora vai chegando ao Brasil, apresentando-se ao Gustavo e ao leitor. A partir de então, percebe-se, sem muita dificuldade, que um roteiro vai sendo escrito. Seu criador, o jovem universitário estudioso do documentário, e o seu personagem principal, a plurifacetada cineasta, vão interagindo ao longo das páginas que compulsamos. Nestas, para além dos tantos referenciais teóricos que embasam reflexões consequentes sobre o campo do documentário e as análises fílmicas reveladoras, nos deparamos com uma grade dose de afeto a permear toda a exposição que compõe este livro.

Durante o seu caminhar em companhia de Trinh T. Minh-ha, Gustavo se deu conta de que “Falta ainda um trabalho que se debruce sobre sua filmografia e sobre sua produção intelectual de modo mais verticalizado e aprofundado”. Ele se propôs a fazer isso. O seu desafio foi consumado e o seu desenlace em forma de livro uma contribuição ineludível ao campo dos estudos de cinema, notadamente do documentário.

Marcus Freire
Decine-Unicamp