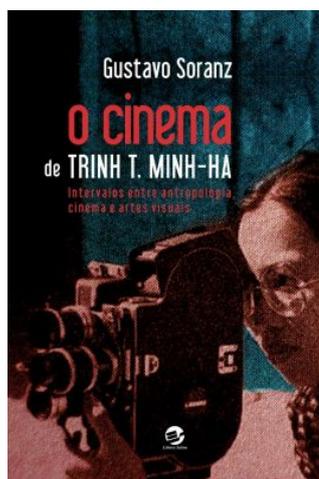


## A parcialidade do ouvir por perto

Marina Costin Fuser\*

Soranz, Gustavo. *O Cinema de Trinh T. Minh-ha: Intervalos entre Antropologia, Cinema e Artes Visuais*. Porto Alegre: Editora Sulina. 2019. ISBN: 978-85-205-0845-9.



*O Cinema de Trinh T. Minh-ha: Intervalos entre Antropologia, Cinema e Artes Visuais*, de Gustavo Soranz (2019), lança luz sobre um cinema de invenção bastante sofisticado, embora pouco explorado. Os filmes da cineasta e teórica vietnamita não circulam pelo circuito comercial, sendo mais acessado em museus do que em salas de cinema. Mas por outro lado é um cinema que causa impacto por onde passa, provocando fascinação e estranheza em diversos lugares, chamando a atenção de teóricos proeminentes do cinema. Os filmes tocaram Soranz, que os dedicou sua tese de doutoramento. O autor vive em Manaus, onde a recepção e as referências são bastante diferentes do contexto da Califórnia, onde vive Trinh, ou do continente asiático, onde os filmes ficaram bastante conhecidos. As veias abertas latino-americanas suscitam novas leituras, novas margens que desafiam o fulcro do fazer cinema e de suas narrativas. Foi nesse continente que surgiram movimentos que provocaram abalos

---

\* University of Sussex, School of Media, Film and Music, Film Studies PhD. BN1 9RH, Reino Unido. E-mail: marinacfuser@hotmail.com

sísmicos no cinema mundial, e a profusão de novos cinemas em países do então chamado “terceiro mundo”, que encontram alguma ressonância no cinema de Trinh. Quando entrevistada por Sidsel Nelund sobre se seu trabalho estava relacionado à América Latina, Trinh responde de forma vaga:

A América Latina (um selo muito contestado!) Continua sendo muito especial no meu itinerário de aprendizado. Eu viajei para o México, Colômbia, Equador e Peru logo após me formar na universidade. Foi então, literalmente, uma jornada para o desconhecido, meu primeiro contato com outro contexto do Terceiro Mundo, no qual encontrei terríveis problemas de fronteira com meus documentos de identidade e tomei consciência das intensas dificuldades de viajar como vietnamita. Também pude entrar na cultura através da noção de ‘Terceiro Cinema’ e do rico corpo de filmes e cineastas reunidos em torno dela, alguns dos quais eu viria a conhecer mais tarde em festivais e conferências de cinema. (Trinh, 2013: 85).

Se a realizadora chega a citar nominalmente sua inclinação ao cinema de manifestos argentino, como o “terceiro cinema” de Fernando Solanas e Octávio Getino (1969) e o “cinema imperfeito” de Julio Garcia Espinosa (1997), a recepção de seu cinema pelo público brasileiro foi bastante acolhedora, com duas teses de doutorado dedicadas a seu cinema (a de Soranz e a minha), muitos artigos, e convites para mostras e conferências, tais como a mostra na nona edição do Seminário Internacional Fazendo Gênero, promovido pela Universidade Federal de Santa Catarina em 2010, sua participação na 29ª Bienal de São Paulo (com o filme *Sobrenome Viet, Nome Nam* (1989) e a mostra da Caixa Cultural dedicada a ela organizada por Carla Maia e Luís Felipe Flores em 2015, cujo catálogo conta com uma contribuição de Soranz – ‘A Arte de Enquadrar o Tempo’, sobre o filme *A quarta dimensão* (2001). Com efeito, há motivos para que o cinema de Trinh tenha ressoado com tanto vigor no contexto latino-americano: seu olhar sensível sobre os povos tribais, que desafiam um olhar colonizador do cineasta etnográfico nos remete a um lugar-comum bastante espinhoso, cuja afinidade se dá em chave pós-colonial. Nos tocou bastante a radicalidade de seus estratégias experimentais que desterritorializam o lócus de poder do etnógrafo documentarista como lugar de verdade, pela voz *over* polivocal e desconexa, pelos enquadramentos não convencionais (como se a câmera espiasse a comunidade pelas frestas), pela quebra de sincronismo entre som e imagens, etc.

Ao lançar luz sobre os estratégias fílmicas de Trinh em seus filmes etnográficos, Soranz acerta em cheio ao falar de um cinema enquanto caderno de campo, por seus registros inacabados, descontínuos, com foco no corriqueiro, no usual, naquilo que não foi feito para exportação (o exótico, o curioso, o espetacular). Ao falar de *Reassemblage* (1982), Soranz desenvolve:

As categorias da locução produzem esse aspecto ensaístico do texto, de uma reflexão que se constrói no processo. De uma elaboração que surge de um segundo pensamento. Com a opção por uma locução ensaística para o filme, contendo características de momentos de inserção no campo, Trinh T. Minh-ha estaria também realizando uma crítica às formas convencionais de etnografia, formas estas que geralmente se apresentam apenas em suas formulações finais, já acabadas, relegando aos arquivos pessoais o processo de escrita, e o de formulação. Com essa estratégia a diretora expõe o seu caderno de campo no filme, trazendo para o primeiro plano seu processo de elaboração, contribuindo assim para a revisão das práticas de escrita etnográfica, que encontram no processo fílmico um terreno fértil para a experimentação. (Soranz, 2019:136).

Através do seu caderno, Trinh resiste à tentação de falar diretamente sobre os povoados aos quais dirige a câmera, contrapondo o falar sobre pelo falar por perto, o que configura a dimensão ética e política de sua estética cinematográfica: não interpretar cada signo, não tentar explicar ou desvendar os seus mistérios. Os ângulos fugidios e multifacetados, alternados por rápidos *jump cuts*, cujo dinamismo não nos deixa margem para atribuir um sentido às imagens. Esse embaralhamento faz com que do caos surja uma entrega mais aberta ao mundo do Outro, obrigando-nos a aceitar que não sabemos nada sobre, mas que podemos observá-los por ângulos parciais, ouvir suas conversas em vernáculo sem tradução, como se as palavras fossem notas musicais. Assim, a cineasta desestabiliza as estruturas fixas nas quais os sujeitos do filme etnográfico convencional são hierarquicamente nivelados pelo discurso do Mestre, torcendo o ângulo vertical em um “próximo”. Falo do próximo enquanto simultâneo, paralelo e complexo. O registro indireto é fundamental na política e estética de Trinh de falar nas proximidades:

A verdade nunca se rende em nada dito ou mostrado. Não se pode simplesmente apontar uma câmera para capturá-la: o próprio esforço para matá-la ... A verdade só pode ser abordada indiretamente se não se quiser perdê-la e se encontrar pendurado na pele morta e vazia. Mesmo quando o indireto precisa se refugiar nas próprias figuras do direto, continua desafiando o fechamento de uma leitura direta. (Trinh, 1999: 218).

Quanto ao direto, volto para uma das referências de Soranz, o antropólogo estadunidense George E. Marcus. Em *A sensibilidade modernista na escrita etnográfica recente e a metáfora cinematográfica da montagem*, Marcus fala de uma “curva desconstrutiva”(1994: 38) enquanto pilar de uma etnografia descritiva e orientada a descobertas. Os etnógrafos experimentais têm acesso total à “matriz completa das representações existentes” (Ibid.: 44) e são capazes de estabelecer conexões históricas entre elas e trabalhar dentro das fronteiras da “intertextualidade”. (Ibid.) Este etnógrafo moderno não é tão apegado ao texto, mas a novas leituras sensatas do texto e as conecta de maneiras críticas.

Para desconstruir as convenções de representação, é preciso primeiro acessar e ler as críticas. Ele entende que:

A cultura é cada vez mais desterritorializada e é o produto de mundos diversos e simultâneos que operam consciente e cegamente um com o outro. O que 'relacionamento' está na configuração se torna uma questão de interesse focal para a etnografia, que se apresenta inicialmente como um problema de forma, de representação ... A compreensão etnográfica de muitos fenômenos e processos culturais não pode mais ser contida pelas convenções que fixam lugar como a dimensão mais distinta da cultura - conectando a comunidade da vila a uma narração histórica específica - ou descrevendo a profundidade e a riqueza da tradição, não consegue capturar o lado da cultura que viaja, sua produção em mundos múltiplos, paralelos e simultâneos de conexão variante. (Marcus, 1994: 50).

A “curva desconstrutiva” no cinema de Trinh T. Minh-ha funciona através de uma abordagem indireta, uma sutil torção de ângulos que assume uma nova posicionalidade de representação, como uma linha que se desdobra para o lado. Essas linhas turvas em princípio desconexas constituem elementos de um sofisticado mosaico de imagens, ângulos, sons, ruídos e trepidações, aos quais Soranz chama de estética da parcialidade. Isso cria um quebra-cabeça nos estratos entre culturas. A indireta é um elemento-chave da “estética da parcialidade” de Gustavo Soranz. Com atenção para essas guinadas, ora sutis, ora mais radicais, Soranz se engaja na defesa do indireto:

A via indireta propõe modos de representação mais complexos do que os modos de endereçamento direto que são típicos das formas convencionais de documentário. De modo geral, podemos considerar que a curiosidade do público em relação a um filme documentário parte de um interesse pela informação, pelo conhecimento, pelo assunto do filme e de seu desejo de que as suas expectativas sejam correspondidas, tanto em relação ao o quê do filme, quanto ao porquê. (...) As estratégias de via indireta enfatizam o como, mais do que o porquê ou o quê. Ou seja, o como relativo à forma do filme, à inovação das operações de relacionamento entre sujeito/cineasta e objeto/tema, que se traduzem em formas e maneiras de realizar o *mise-en-scène*. Este como é passível de subverter as expectativas habituais em relação a um determinado gênero, propondo ao espectador uma experiência fílmica desafiadora, em que sua frustração pode se traduzir por uma alteração em sua percepção de realidade. (Soranz, 2019:187).

Dito de outro modo, ao frustrar as expectativas de uma plateia engajada com experiências de documentário convencional, o cinema de Trinh procura deslocar as assertivas prévias, destituir de seus significados categoricamente concebidos para que o espectador faça suas próprias associações, em chave aberta. A semântica desta linguagem se desdobra ao infinito, já que o filme trai seu público em sua recusa de dar o significado. Lê-se nas entrelinhas um chamado: Pense por si próprio, espectador preguiçoso! Ao se afastar das

assertivas universalistas, que atribuem a cada signo um significado de acordo com as convenções do cinema etnográfico canônico, a estética da parcialidade que Soranz assinala no cinema de Trinh traça um caminho contrário:

...A parcialidade como o reconhecimento da força das diferenças expressas nas diversas estéticas e retóricas que não podem ser abarcadas por modelos totalizantes, generalizantes, pois são múltiplas e complexas. A estética da parcialidade é própria aos filmes inventivos e inovadores, que se contrapõem a modelos e modos predeterminados de narração e retórica cinematográfica para afirmar sua diferença como valor essencial. Sintoniza-se com a subjetividade ensaística que dá a ver modos especulativos, experimentais de ser, de perceber e de estar no mundo. (Soranz, 2019:183).

O cinema de Trinh ensaia a possibilidade de ver de outro modo, de subverter o ângulo, o ponto de vista. O parcial em Trinh é vivenciado como uma experiência de descobertas, em conteúdo e forma. Soranz entende que os filmes de Trinh funcionam como um processo de pensamento, mostrando, inclusive, as engrenagens do filme enquanto filme, ou do pensamento em curso de se pensar a si mesmo.

Está em voga na parcialidade de Soranz o lugar do entre, dos interstícios, substituindo as vozes do interlocutor com as múltiplas vozes dos intercessores, que já não tratam de informar, mas de compor a narrativa. O entre é o espaço não determinado, o espaço relacional, onde se dão os encontros. Nas palavras do autor:

O ‘estar entre’ pretendido por Trinh T. Minh-ha opõe-se aos modos tradicionais de discurso, que reforçam lugares de poder e confirmam e reproduzem relações de dominação e submissão. Busca nuances mais complexas, tentando explorar os diferentes níveis existentes nas relações e que geralmente são sublimados pelos binarismos normativos das relações convencionais. (Soranz, 2019:186).

O parcial incide sobre “o entre” da própria narrativa: um respiro, uma tomada de fôlego, uma interrupção Brechtiana, que corta a harmonia do fluxo contínuo do filme. Entra em vigor o intervalo, que fragmenta, despedaça os sentidos e introduz novas possibilidades de percepção do filme como um todo. Em *Cinema Interval*, Trinh nos transmite o que aprendera com o cinema de Dziga Vertov:

Salientar as lacunas entre as imagens dos filmes constitui a fundação de um modo de filmar que é decisivamente não narrativo, ‘improvisado’ e engajado na arte da vida: um estudo visual de eventos, simultaneamente uma escrita-fílmica de processos vivos, ou, como Vertov também chamou, “fragmentos de energia real” (como contrária à energia teatral). Em sua ‘sala de intervalos’, onde ‘frames da verdade’ são minuciosamente editados, tudo é questão de relações: temporais, espaciais, rítmicas; relações, como ele especificou

de planos, de velocidade registrada, de luz e sombra, ou de movimento interno ao quadro. (Trinh, 1999:xii).

Soranz entende o intervalo como um espaço que se abre entre os elementos fílmicos, como poros por onde se infiltram (ou vazam) questionamentos, descentralizações e linhas de fuga frente ao protocolo tradicional do cinema documentário. O intervalo pode ser a invasão da tela por recursos eletrônicos no transcurso de uma viagem de trem em *A Quarta Dimensão* (2001), as telas pretas de *Passagem Noturna* (2004), entre alegorias performáticas e cenas de dança neste último, que fazem do filme uma sequência de intervalos, a ponto de o espectador perder de vista o eixo central da narrativa, que é a viagem de Kyra, Nabi e seu irmão pela noite escura.

Concluo ressaltando que a estética da parcialidade de Gustavo Soranz não só nos possibilita a entender os deslocamentos fílmicos que Trinh T. Minh-ha traz à baila, como também nos fornece escopo analítico para prestarmos atenção nas linhas de fuga, nos espaços desregrados, nos circuitos abertos, traçando elementos chave para pensarmos a complexidade no cinema. Para além de se chegar a uma leitura sensível desses elementos no cinema de Trinh, podemos seguir as pistas de Soranz no âmbito da teoria fílmica, voltando nossa atenção para o espaço do entre, passa os intervalos que atravessam diferentes narrativas fílmicas e com funções distintas, e com a diversificação dos ângulos, que proporcionam ângulos e vozes indiretas, com as nuances das frestas, do olhar vizinho, de um atento ouvir por perto.

### Referências Bibliográficas

- Espinosa, J (1997). For An Imperfect Cinema. In M. Martin (ed.), *New Latin American Cinema Vol.1: Theory, practices and transcontinental articulations*. Detroit: Wayne State University Press.
- Getino, O. & Solanas, F. (1969). Toward a Third Cinema. *Tricontinental*, (14): 107-132.
- Marcus, G. (2009). The modernist sensibility in recent ethnographic writing and the cinematic metaphor of montage. In L. Taylor, *Visualizing Theory: Selected Essays from V.A.R. 1990-1994*. New York: Routledge.
- Marcus, G. (2015). A arte de enquadrar o tempo. In C. Maia & L. Flores, L., *O cinema de Trinh T. Minh-ha*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural.
- Soranz G. (2019). *O cinema de Trinh T. Minh-ha: intervalos como Antropologia, Cinema e Artes Visuais*. Porto Alegre: Editora Sulina.
- Trinh, T. (2013). *D-Passage: the digital way*. London: Duke University Press.

Trinh, T. (2011). *Elsewhere, within here: immigration, refugeeism and the boundary event*. New York: Routledge.

Trinh, T. (1999). *Cinema interval*. London: Routledge.

### **Filmografia**

*Night Passage* (2004), de Trinh T. Minh-ha.

*The fourth dimension* (2001), de Trinh T. Minh-ha.

*Surname Viet, given name Nam* (1989), de Trinh T. Minh-ha.

*Reassemblage* (1982), de Trinh T. Minh-ha.