



Cruzar fronteiras da alteridade, abrir cortinas: Trinh T. Minh-ha, o Terceiro Cinema e o cinema de fronteira

Crossing borders of alterity, opening curtains: Trinh T. Minh-há, Third Cinema and the border cinema

Marina Costin Fuser¹

Resumo

Atravessar a fronteira, física ou imaginária, para Trinh T. Minh-ha, é um ato estético e político. A travessia de fronteiras suscita deslocamentos semânticos, culturais e políticos. Este ato implica em abrir cortinas, trazendo para o campo do visível sujeitos até então apagados das telas, confabulando estratégias discursivas para desterritorializar os cânones dos discursos dos mestres pelo crivo da crítica pós-colonial. Assim ela produz textos, sons e imagens de fronteira, tanto em sua teoria, como em seu cinema, com o foco na figura da mulher forasteira. Aqui busco tatear os fios de continuidade e descontinuidade que se desdobram do Terceiro Cinema, um cinema político que tem como mote a insurgência contra o regime (neo)colonial, provocando abalos sísmicos no modo de se pensar e fazer o cinema político no dito Terceiro Mundo, abrindo caminho para os cinemas exílico, diaspórico e nômade. Procuro responder como a filosofia e a teoria fílmica abordam a representação dos invisíveis, mas inevitáveis sujeitos que estes cinemas tratam como centrais: o povo.

Palavras-chave: Terceiro Cinema, cinema nômade, diáspora.

Abstract

Crossing the border, physical or imaginary, for Trinh T. Minh-ha, is an aesthetic and political act. Crossing borders raises semantic, cultural and political shifts. This act implies opening curtains, bringing into the field of the visible subjects hitherto erased from the screens, confabulating discursive strategies to deterritorialize the canons of the masters' discourses through the sieve of postcolonial criticism. Thus, she produces border texts, sounds and images, both in her theory and in her cinema, with a focus on the figure of the outsider woman. Here I seek to tackle the threads of continuity and discontinuity that unfold from the third cinema, a political cinema whose motto is the insurgency against the (neo)colonial regime, causing seismic shocks in the way of thinking and making political cinema in the so-called third world. , paving the way for exilic, diasporic and

1. Cientista social, doutora em cinema e estudos de gênero pela University of Sussex (CAPES), com doutorado-sanduiche na University of California Berkeley. É professora da Escola de Cinema do Maranhão/IEMA. Atualmente faz pós-doutorado no Instituto de Estudos Avançados da USP e em tecnologias da inteligência na PUC-SP, leciona o curso de extensão Teorias Feministas Contemporâneas na PUC-SP. Publicou o livro *Palavras que dançam à beira de um abismo: Mulher na Dramaturgia de Hilda Hilst*, editou e colaborou com *Antropoceno e crise do antropocentrismo* e co-editou como editora-convidada *Mulheres atrás das câmeras: as cineastas brasileiras de 1930 a 2018*, colaborando com *Bruta flor, delicadas frestas: ensaio sobre o amor e a dor no cinema lésbico brasileiro*. E-mail: marinafcuser@hotmail.com. <https://orcid.org/0000-0003-0931-0673>.

nomadic cinemas. I try to answer how philosophy and film theory approach the representation of the invisible, but inevitable subjects that these cinemas treat as central: the people.

Keywords: third cinema, nomadic cinema, diáspora.

Atravessar a fronteira, para a cineasta e teórica Trinh T. Minh-ha, é um ato político, mas também um ato estético, na medida em que seus filmes transitam por categorias, assumindo abordagens nômades que não são facilmente localizáveis no mapa. Ao atravessar fronteiras, ela confronta posições hegemônicas de poder - branco, masculino, ocidental, burguês etc. Ao abrir cortinas ela traz sujeitos até então apagados das telas para o campo do visível. Em *Women, Native, Other* (1989), Trinh questiona uma voz canônica da verdade e autenticidade que produz discursos sobre mulheres do Terceiro Mundo, sem dar a essas mulheres a oportunidade de se definirem em seus próprios termos. Neste livro, ela defende uma forma de questionar esses discursos:

De transições turbulentas do analítico e poético para o perturbador, sempre mudando a fluidez de uma narrativa sem limites, o que é exposto neste texto é a inscrição e a descrição de um sujeito feminino de cor e não unitário, travando e, dessa forma, destravando um diálogo com os discursos dos mestres (TRINH, 1989, p. 43).

A narrativa pode, portanto, ser posta em xeque pela voz desses sujeitos pouco vistos ou ouvidos, que não são todos iguais e não podem, de forma alguma, ser representados por estereótipos impostos verticalmente através dos discursos dos mestres. Em sua teoria, Trinh fornece pistas de como ela se interessa pelas possibilidades de travar e destravar diálogos com discursos canônicos, de modo a produzir narrativas que se afastem de afirmações validadas como fatos científicos. No entanto, ela usa estratégias específicas para desterritorializar os lugares-comuns desses discursos e tenta constantemente recolocá-los em perspectiva crítica pós-colonial. Rosi Braidotti coloca uma questão importante ao afirmar que:

As margens e os centros são realocados de modo a se desestabilizarem paralelamente, ainda que de forma assimétrica. O objetivo principal é, por meio de intervenções nômade, desterritorializar estruturas excludentes de poder, dogmáticas e hegemônicas, no cerne de centros hegemônicos espalhados pelo mundo global contemporâneo. (BRAIDOTTI 2011, p. 19)

Neste artigo, examino como a representação de sujeitos femininos do terceiro mundo tem sido contestada e desterritorializada, a fim de abrir caminho para o surgimento de um cinema em que os avatares da representação da alteridade desenvolvam uma linguagem cinematográfica em chave diaspórica, exílica ou nômade. Assim, a atenção é dirigida para as fronteiras entre Nós e Eles, Eu e o Outro, o Ocidente e o resto, e como essas linhas são contestadas, diluídas ou deslocadas. Para pensar nos paradigmas de um cinema diaspórico, exílico ou nômade, penso que valha a pena voltar-nos a um envolvimento anterior com o território e com o fardo do (neo)colonialismo, que está no cerne do Manifesto do Terceiro Cinema (SOLANAS & GETINO 1969). O Terceiro Cinema é uma reconfiguração radical do processo cinematográfico, da produção à distribuição, um esforço para engajar o filme (e sua exibição) na arena política, com foco particular na ideia de resistência nacional a uma “opressão neocolonial” (Id.) Visito a história do cinema para observar o desdobramento das identidades nacionais que se

originam a partir do Terceiro Cinema, que são interrogadas nesses dois filmes em termos radicalmente políticos. O contexto geopolítico do filme que examino é posterior ao dos anos 1960, quando foi escrito o manifesto do Terceiro Cinema. Naquela época, algumas colônias ainda não haviam sido emancipadas e a América Latina havia sofrido ditaduras militares com o apoio da CIA, em plena Guerra Fria. No entanto, o colonialismo deixou seu legado e assumiu novas formas. De acordo com Trinh:

Enquanto a era da colonização foi oficialmente proclamada como tendo praticamente chegado ao fim, a invasão, a ocupação, a desorganização e o deslocamento - em outras palavras, a colonização por outros meios - continuam a preparar o terreno para a agressão e a destruição sem fim. Um estado de emergência tornou-se rotineiro (TRINH, 2005, p. 5)

Este “estado de emergência”, produzido no rescaldo do colonialismo, tornou-se mais drástico a partir de 11 de setembro de 2001, que ocorreu após o lançamento de *Tale of Love* (1995). Não me ocupo da natureza do (neo)colonialismo, mas de sua influência na produção de identidades nacionais e como elas ressoam no ato de cruzamento de fronteiras e nos espaços de encontro, que utilizo na minha leitura do filme. Trinh pondera:

Nos Estados Unidos, o 11 de setembro mudou o jogo drasticamente para aqueles que se encontram no emaranhado profundo das leis de imigração. Enquanto a reforma da imigração vacila, o foco retorna obsessivamente à militarização da fronteira e aos avanços das tecnologias civis e militares que não têm qualquer interesse na democracia, que a ridicularizam. O sucesso nas batalhas de fronteira está sendo medido em proporção ao aumento da violência... No estado quase neurótico de medo que se autoinduz, todo imigrante e viajante de cor é um terrorista em potencial (TRINH 2005, p. 5)

Me interesse pela complexa questão de pertencimento à terra, a relação entre o estrangeiro, o recém-chegado e a população local, assim como as fronteiras que podem surgir entre eles - de forma tanto física quanto intercultural. Em quais deslocamentos podem ocorrer entre o familiar e o não familiar, o estrangeiro numa terra estranha e o estrangeiro dentro de si, com identidades que se dividem infinitamente. Esses conflitos de identidade estão ancorados num contexto geopolítico específico, no qual estão em jogo relações de poder específicas. Fronteiras e divisas são politicamente dirigidos e trazem de volta os fantasmas dos conflitos coloniais representados em filmes do Terceiro Cinema como *La Hora de los Hornos: Notas y Testimonios sobre el Neocolonialismo, la Violencia y la Libertación* (1968), *Memorias del Subdesarrollo* (1968), *La Sangre del Cóndor* (1969). Trinh defende:

Numa época em que a retórica das fronteiras diluídas e do acesso irrestrito desabrocha da forma mais impressionante, os muros mais retrógrados de separação e discriminação, de ódio e medo, de humilhação e impotência continuam a ser erguidos ao redor do mundo para dividir e conquistar, exacerbando os conflitos existentes à medida que um mundo, uma nação, uma comunidade, um grupo continuam a se levantar drasticamente uns contra os outros. (I TRINH, 2005, p.5)

A aparente flexibilidade contemporânea de fronteiras e divisas que produz a ilusão de uma mobilidade transnacional de fluxo livre não leva em consideração a exclusão e a segregação de vários povos marginalizados, principalmente os não brancos. O ato de cruzar fronteiras continua a ser um desafio para quem não possui os passaportes que permitam sua entrada livre. Como coloca Braidotti:

Numa... inversão paradoxal, ... a desterritorialização induzida pela hiper mobilidade do capitalismo e as formas de migração e mobilidade humana que implicam, ao invés de por em cheque a hegemonia dos Estados-nação, reforçam o seu domínio não só sobre o território e o espaço social, mas também sobre a identidade e memória cultural... As reterritorializações redutivas fazem parte do ressurgimento do nacionalismo como reação automática contra a mobilidade globalizada. Sem um centro, mas altamente controlado em seu sistema de vigilância global onipresente, o capitalismo avançado instala uma economia política de medo e suspeita, não apenas entre os novos blocos geopolíticos que surgiram no final da guerra fria, mas também dentro deles. (BRAIDOTTI, 2011, p. 18)

Os processos de diferenciação e hierarquização vão além das fronteiras físicas. Ao contrário, eles operam dentro das fronteiras, deslocando a última que determina o centro e a periferia, pois há periferias que habitam o centro. Conforme afirma Braidotti: “No contexto político contemporâneo, a diferença funciona como um termo negativo indexado em uma hierarquia de valores orientada por oposições binárias: ela transmite relações de poder e padrões estruturais de exclusão em nível nacional, regional, provinciano ou até o mais local” (2001, p. 17). A fronteira é um elemento que se inscreve nos corpos daqueles marcados por processos de diferenciação, as fronteiras invisíveis que constroem muros entre corpos desigualmente situados no poder. São estrangeiros por dentro.

O movimento transnacional, presente no manifesto em que Fernando Solanas e Octavio Getino cunham o termo “Terceiro Cinema” (SOLANAS, GETINO, 1997), abre-se a um amplo rizoma de novos cinemas que levam o referido transnacional mais longe, articulando deslocamentos tanto de conteúdo como de forma. O Terceiro Cinema é um marco para se pensar o cinema político do Terceiro Mundo, sobretudo nas décadas de 1970 e 1980, na medida em que se baseia no anticolonialismo, na estética revolucionária/transformadora, e no que diz respeito às questões territoriais relativas às noções de lar, pátria, exílio e diáspora. Em *The Ghostlife of Third Cinema, Asian American Film and Video* (2009), Glen M. Mimura destaca a importância do Terceiro Cinema na prática e no discurso do cinema asiático-americano:

[Na] era pós 1970... o discurso cinematográfico asiático-americano torna-se política, estética e institucionalmente consciente de si enquanto asiático-americano e da diferença que o Terceiro Cinema faz no processo dialético: primeiro como discurso da mídia asiático-americana, depois como articulação tardia do Terceiro Cinema, mas também como sua crítica e como um rompimento com ela. (MIMURA, 2009, p. 26)

Mimura vê o Terceiro Cinema como uma referência que abre caminho para uma cena experimental independente posterior, que não está completamente desligada dele. A afinidade de Trinh com o Terceiro Cinema inclui uma oposição ao (neo)colonialismo, bem como um desvio estético da estrutura de poder do cinema convencional. Uma estratégia que está presente nesses dois cinemas é o uso de discursos metacríticos. Por meio da voz do narrador, ela questiona explicitamente o que significa fazer um filme sobre o Senegal em *Reassemblage* (1982). Além disso tudo, esses filmes se encontram numa perspectiva de recusa dos discursos dos mestres. Essa recusa, entretanto, pode deslocar radicalmente este discurso, em termos de forma. Considero isso um recurso poderoso para se refletir sobre os filmes de Trinh, pois concordo com Mimura quando ela afirma que:

A questão do Terceiro Cinema, de seu status existencial e histórico, é de vital relevância... porque muito do que concebemos como o cinema e vídeo asiático-americano e a forma como entendemos sua política cultural foi inspirado e possibilitado por seu desenvolvimento histórico. (MIMURA, 2009, p. 28)

Começo com um movimento político oriundo da América Latina, que se transnacionaliza com o uso do cinema - “a ferramenta do mestre” - na tentativa de questionar os discursos dos mestres dos sujeitos do Terceiro Mundo. Uma cena em *Hora de Los Hornos*, 1968, mostra um menino descalço correndo ao longo de uma ferrovia e pedindo dinheiro. Há uma garota fazendo bolas de chiclete dentro do trem, completamente alheia ao desespero do garoto. O chiclete pode ser uma alusão à americanização da cultura latino-americana: a interferência imperialista por meio dos bens de consumo na América Latina. A câmera fica parada, o menino corre rápido, enquanto o trem parte lentamente, deixando-o para trás à medida que ganha velocidade. Quem embarca no trem? Evidentemente, aquele menino não. O filme é sobre pessoas que não têm assento no trem. É também sobre esses lugares vazios. Aqueles que faltam, os terceiro-mundistas, centelha de um manifesto ávido por descolonizar o cinema, servem de referência para novas reflexões sobre os cinemas pós-coloniais.

La Hora de los Hornos é um filme escrito e dirigido por Octavio Getino e Fernando Solanas, que personificou o manifesto ‘Rumo a um Terceiro Cinema’, escrito um ano após a realização do filme (1969). O manifesto defende um cinema que dê conta das lutas antiimperialistas em todo o Terceiro Mundo, engajado em um processo de “descolonização” cultural dos povos que faltam pelas narrativas do cinema convencional (SOLANAS, GETINO, 1997, p. 33). É um cinema que articula a “desconstrução da imagem criada pelo neocolonialismo” e a “construção de uma realidade pulsante e viva que resgate a verdade em qualquer uma de suas expressões” (1997, p. 46). De acordo com Solanas e Getino, um segundo cinema oferecia uma alternativa ao primeiro (comercial, convencional). O segundo cinema apresenta um cinema criativo de vanguarda que põe em xeque a linguagem padronizada do cinema convencional - tais como a *Nouvelle Vague* francesa, o *Expression Cinema* e o Cinema Novo brasileiro (1997, pp. 40-42).

Esses “novos cinemas” operam dentro dos limites do sistema. O alto preço da produção e distribuição de filmes de acordo com o mercado é um grande desafio para os cineastas independentes. O sistema determina a “duração padrão do filme, estruturas herméticas que nascem e morrem na tela” (Ibid., p. 42), obedecendo a fórmulas pré-definidas pelo mercado. Solanas e Getino definem o Terceiro Cinema como “um cinema fora e contra o sistema... um cinema de libertação” (1997, p. 43). Essas estratégias do cineasta de guerrilha estão empenhadas na “democratização” do processo de produção cinematográfica, deslocando e rearticulando “o papel do produtor, o trabalho em equipe, as ferramentas, os detalhes etc.” (1997, p. 50). O cineasta de guerrilha segura a câmera e o projetor como Che Guevara segura uma arma em *Sierra Maestra*: “A câmera é a expropriadora inesgotável das armas-imagem; o projetor, uma pistola capaz de disparar 24 quadros por segundo” (SOLANAS, GETINO, 1997., p. 50)

Os povos do Terceiro Mundo que faltam tentam encontrar uma voz e tomar as rédeas de suas próprias narrativas. Múltiplas vozes falam a partir de diferentes posições de sujeito. Várias camadas de exclusão complicam a imagem, como raça, etnia, classe,

gênero etc. Por mais limitadas que essas contra-narrativas possam ser, elas desestabilizam a voz da verdade e da autenticidade presente no discurso dos mestres sobre os Outros nativos. Em entrevista à Sidsel Nelund, Trinh foi muito vaga ao responder se seu trabalho estaria conectado à América Latina:

A América Latina (rótulo muito questionado!) continua muito especial no meu itinerário de aprendizagem. Viajei pelo o México, Colômbia, Equador e Peru logo após me formar na universidade. Foi na época, literalmente, uma viagem ao desconhecido, meu primeiro contato com outro contexto de Terceiro Mundo, no qual enfrentei terríveis problemas de fronteira com meus documentos de identidade e fui informada das intensas dificuldades de se viajar como vietnamita. Também tive a oportunidade de entrar na cultura através da ideia de 'Terceiro Cinema' e do rico leque de filmes e cineastas reunidos em torno dele, alguns dos quais eu viria a conhecer mais tarde, em festivais de cinema e conferências (TRINH 2013, p. 85)

Enquanto o manifesto do Terceiro Cinema aborda o *quem* e o *quê* da produção cinematográfica, outro manifesto de 1969, também na Argentina, assinado por Julio García Espinosa, aborda o como do fazer cinematográfico, assumindo a forma como preocupação primordial. *Por um Cine Imperfecto* (Espinosa, 1997, pp. 71-82), preconiza um cinema de enraizamento popular que questione os meios necessários para se viabilizar um filme, mas não dá respostas sobre o que seria. Em vez disso, defende que os filmes devem deixar espaço para que os espectadores os interpretem de acordo com suas próprias condições subjetivas e objetivas. O “cinema imperfeito” de Espinosa é um contraponto a um cinema tecnicamente perfeito cujo poder de “qualidade e técnica” (1997, p. 82) se subordina a fins comerciais, cujo domínio é atribuído às grandes cinematografias ocidentais. Ele propõe uma “nova poética para o cinema” (1997, p. 79) que se “comprometa” e inclua “o povo” no processo de realização do filme. Assim como Solanas e Getino, ele se preocupa com a ausência do povo em todas as etapas da produção, tratando as massas como consumidores passivos. A poética de um cinema tecnicamente imperfeito, porém, nos leva a pensar no uso dado por Trinh aos erros, às mudanças sutis de escala, à introdução de telas dentro de uma tela, tais como os vistos em *Fourth Dimension* (2001), por exemplo, quando as legendas *Machine Time* aparecem e a tela desliza e encolhe. A tela dentro da tela escura flutua, chamando atenção para o artifício da montagem do filme. É um discurso bastante metacrítico, que dá ao espectador a impressão de material inacabado e, de certa forma, imperfeito. O cinema imperfeito defende, em oposição ao cinema que exige o último aparato de alta tecnologia e o domínio técnico dos equipamentos, um cinema menos profissional, mas mais inclusivo: comprometido com as pessoas do Terceiro Mundo e produzido por elas com recursos limitados. Esse compromisso com as pessoas, presente em ambos os manifestos, busca o elo perdido no cinema convencional, ao passo que Deleuze questionaria posteriormente se “povos estão faltando” (DELEUZE, 2013, p. 216), ou parecem estar ausentes, ainda que sua presença oprimida seja inegável. Essa busca do elo perdido se refere principalmente aos cinemas políticos do Terceiro Mundo das décadas de 1960 e 1970. Deleuze aborda esses cinemas no que se refere à ausência de um povo:

Essa constatação de um povo que falta não é a renúncia ao cinema político, mas, ao contrário, a nova base sobre a qual ele tem de se fundar, no Terceiro Mundo e nas minorias. É preciso que a arte, particularmente a arte cinematográfica, participe dessa tarefa: não dirigir-se a um povo suposto, já presente, mas contribuir para a invenção

de um povo. No momento em que o colonizador afirma que “nunca houve povo aqui”, o povo que falta é um devir, ele se inventa, nas favelas e nos campos, ou nos guetos, com novas condições de luta, para as quais uma arte necessariamente política tem de contribuir (DELEUZE, 2013, p. 217)

Para Deleuze, os povos devem se inventar por todos os meios criativos. O cinema tem o potencial de articular o processo de devir, de preencher essa ausência subjetiva que é atribuída a um povo. O que falta não é uma representação cinematográfica de um povo, mas sim a possibilidade de as pessoas se representarem. Nesse sentido, os manifestos de Deleuze e Espinosa estão intimamente conectados, pois esse cinema imperfeito aborda especificamente esse elo que faltava: integrar as pessoas no processo de filmagem. Esta tentativa de preencher a lacuna deixada pelo elemento ausente de “um povo”, presente em ambos os manifestos, está engajada num projeto maior. Eles defendem uma revolução orquestrada por meio do aparato cinematográfico e do trabalho coletivo das equipes/cineastas, que dá nova abordagem ao papel do cinema no sentido da conscientização. É autorreflexivo não apenas em termos de gênero e assunto, mas ao longo de todo o processo de produção, visto de forma bastante evidente em todos os filmes de Trinh. O processo cinematográfico torna-se visível através da revelação de uma mesa de montagem (2004), os já mencionados truques artificiais que reduzem a tela de saída do trem a um quadrado lúdico movendo-se em uma tela preta, expondo a manipulação de imagens inerentes ao processo fílmico (2001). O apelo de Trinh ao “imperfeito” cria fissuras nas narrativas ao revelar que há alguém controlando a história. No entanto, ela reluta em construir discursos de oposição. Ela argumenta que:

A questão não se trata de (...) ‘corrigir’ as imagens que os brancos têm dos não-brancos [“Cinema Imperfeito” / Espinosa], tampouco de reagir ao pensamento territorial colonial simplesmente invertendo a situação e estabelecendo uma oposição que, na melhor das hipóteses, será um espelho das atividades e preocupações do Mestre (...) A questão, antes, é se rastrear e se expor a Voz do Poder e da Censura, em qualquer momento ou lado que apareça. A diferença essencial permite aos que nela se apoiam perpetuarem-se tranquilamente em sua gama de noções fixas. Qualquer mutação na identidade, na essência, na regularidade e mesmo no lugar físico representa um problema, quando não uma ameaça, em termos de classificação e controle. Se você não consegue situar o outro, como você vai se situar? (TRINH 1991, p. 73)

Trinh não interpreta o Ocidente como um monolito, mas como um conjunto complexo e rizomático de relações de poder, onde o exterior e o interior se cruzam, tornando difícil se estabelecer um campo de batalha fílmico entre duas frentes: a nacional versus a imperialista/colonizadora, a do proletariado contra o burguês, a feminista contra a figura masculina sexista. Para entrar no universo de seus filmes, é preciso suspender fórmulas binárias e começar a pensar em termos de como as lutas são sentidas no íntimo. O cinema engajado na luta pela libertação nacional torna-se mais complicado, pois o Primeiro e o Terceiro Mundo se confundem com fluxos de migração. Ella Shohat enfatiza que “não há Terceiro Mundo na formulação vigorosa de Trinh T. Minh-ha, sem seu primeiro mundo, e nenhum primeiro mundo sem seu terceiro”. Esses novos cinemas, que podem surgir do Terceiro Cinema e rapidamente se distanciar dele e suas repercussões, selam uma ruptura com a ideia de emancipação nacional, na medida em que a nação permanece presa no entrecruzamento de múltiplas trajetórias.

Embora permaneçam anticolonialistas, esses filmes experimentais chamam atenção para a diversidade de experiências dentro e entre as nações. Uma vez que o colonialismo agregou simultaneamente comunidades fissuradas por diferenças culturais gritantes e comunidades separadas marcadas por semelhanças igualmente gritantes, esses filmes sugerem que muitos estados-nação do Terceiro Mundo eram entidades altamente contraditórias... Com a expulsão do intruso colonial completando totalmente o processo de tornar-se nacional, os filmes pós-nacionalistas chamam atenção para as falhas de gênero, classe, etnia, região, partição, migração e exílio. Muitos dos filmes exploram as identidades complexas geradas pelo exílio - de sua própria geografia, de sua própria história, de seu próprio corpo - dentro de estratégias narrativas inovadoras. (SHOHAT 2006, p. 48)

Trinh articula sua posição política não em uma linguagem fílmica clara e direta, mas por meio de uma poética sutil desses conflitos que não transmitem uma mensagem inequívoca. Com sua falta de conclusão e abstração, produz intervalos para interpretação aberta. Quando perguntei pessoalmente à cineasta sobre os significados de seus filmes e as lutas que teve para interpretá-los, ela respondeu que não existe interpretação certa ou errada de seus filmes. Ela deixa espaço para a abertura, por meio de fissuras pelas quais o significado flui e segue seu curso, revelando camadas de complexidade.

A reflexão de Homi K. Bhabha sobre o Terceiro Cinema se situa em um espaço de fronteira entre o nacional e o transnacional, na intersecção entre as relações sociais e interpessoais no cinema. Ele afirma que as categorias são mais híbridas e misturadas do que os compartimentos monolíticos usados para classificar os filmes. A concepção de Bhabha das categorias como sendo fluidas nos permite abordar a alteridade para além do lado oposto da fronteira. O Outro pode habitar terras nacionais, pode viver entre nós, ou mesmo dentro de nós. Os críticos de cinema devem ter cuidado para não serem tão rápidos a ponto de situar os conflitos do Terceiro Cinema como binarismos excessivamente simplistas dentro das categorias sociais. Ele questiona o papel do crítico de cinema, que ele acusa de ser preso a termos de oposição senhor-escravo, simplificando excessivamente o hibridismo inerente a esse espaço fronteiro de significação que “não é nem um nem o outro” (BHABHA 1989, p. 117). A mudança de um espaço de negociação de significado para uma simplificação excessiva deste último, caindo na armadilha do binarismo, joga fora as grandes esperanças de mudança política, ou, como ele coloca, “as próprias formas de nosso reconhecimento do ‘ momento’ da política” (BHABHA 1989, p. 17). Trata-se mais de um processo de articulação (de significados), em que a teoria se tece com fios que podem não parecer compatíveis a princípio, em um exercício contínuo de busca de pontos de proximidade e de alianças que confrontam fronteiras. Para ele “‘posição’ é sempre um processo de tradução e transferência de significado” (BHABHA 1989, p. 119). Ou seja:

Como construir uma política baseada em tal deslocamento de afeto ou elaboração estratégica (Foucault), onde o posicionamento político é ambivalentemente fundamentado em uma encenação de fantasias políticas que requerem travessias repetidas das fronteiras diferenciais entre um bloco simbólico e outro, e as posições disponíveis para cada um? (BHABHA 1989, p. 122)

A vontade não unitária de um povo complica a “agência de representação”, na qual imagens e símbolos se interpolam. A sincronicidade entre o que vemos e o que ouvimos é

quebrada, o próprio quadro do filme se quebra. Ele pergunta se deveríamos “consertar” essa fenda, desconstruindo estereótipos que são imediatamente assumidos como representativos de pessoas do Terceiro Mundo - por exemplo, a mulata hiperssexualizada, o aborígene ignorante, a mulher asiática submissa, o árabe terrorista - produzindo uma crise necessária para repensar a representação fílmica. Os estereótipos operam como mediadores: comunicam diferenças simplificando-as, tornando-as impotentes, impotentes. O poder de autorrepresentação é retirado das pessoas na tela. Um dos experimentos mais explícitos de desconstrução no cinema de Trinh está em *Reassemblage* (1982), quando ela mostra closes de seios femininos com ângulos peculiares de partes do corpo feminino e, eventualmente, desmistifica os seios de mulheres nativas, vistos frequentemente, mercantilizados ou exóticos, em revistas comerciais de etnografia visual, ao desviar o olhar para planos triviais e outros closes que dessexualizam os seios e acentuam a maternidade, com planos de mãos carregando filhos. O que parece peculiar aos olhos ocidentais torna-se nossa própria experiência de criar uma criança. Essa montagem de fotos de ângulos diferentes não permite que o observador se fixe em uma imagem por muito tempo, como se o ponto de vista estivesse mudando constantemente, diluindo os limites entre o Ocidente e o resto do mundo.

Hamid Naficy situa uma ideia de cinema com sotaque nos espaços intermediários, como um processo de articulação entre agenciamentos “locais” e “globais”. Ele explica: “Filmes com sotaque são interstício porque são criados aparte e nos intervalos de formações sociais e práticas cinematográficas” (NAFICY 2001, p. 4). No hibridismo dessas lacunas, as ideias de casa podem parecer distantes e, novamente, bastante presentes, como referência a que esses cinemas se relacionam. Ou seja, o cinema é exílico no tocante à noção de uma pátria de onde foi removido para vivenciar e/ou representar a ideia de exílio: uma origem à qual não se pode voltar. No cinema diaspórico, há uma dispersão da origem. Para Naficy, o bom cinema com sotaque é aquele que:

(...) Signifique, e signifique nos termos tanto do exílio e da diáspora, quanto do cinema. Eles significam e significam o exílio e a diáspora ao expressar, alegorizar, comentar e criticar as origens e as sociedades e culturas perdidas, bem como as condições desterritorializadas dos cineastas. Eles significam e significam as tradições cinematográficas por meio de seus modos de produção artesanal e coletivos, sua estética e política do pequeno e imperfeito, além das estratégias narrativas que cruzam fronteiras genéricas e minam o realismo cinematográfico (NAFICY 2001, p. 4-5)

Apesar dos discursos globais de um mundo sem fronteiras, redes, ciberespaços virtuais e a retórica da “viagem” como palavra da moda, o cinema com sotaque tende a “ênfatar a territorialidade, o enraizamento e a geografia” (NAFICY 2001). A própria ideia de desterritorialização inscrita nas cartografias nômades, como visto no último capítulo, pressupõe a consciência das noções de “território” e “territorialidade” (NAFICY 2001) que impactam nas representações “espaço-tempo aberto e fechado (cronotrópico)”. É fundamental ter em mente que a territorialização é um processo de apropriação e desprendimento de determinados espaços, em que a própria ideia de território é fundamental para o ato da travessia da fronteira. A representação de atos de incorporação, assimilação, integração; ou talvez segregação, não assimilação, a recusa em se participar de uma cultura, a formação de guetos, estão inscritos na geografia do deslocamento fílmico em espaços de encontro entre culturas, ou confrontos culturais.

Para Trinh, quando o significado tem que ser negociado entre locais diferentes, as fronteiras são deslocadas: “entre casa e exterior, cultura nativa e cultura adotada, e, em termos mais criativos, entre um aqui, um lá e um outro lugar” (TRINH 2011, p. 27). Essas negociações engendram a linguagem, produzem uma nova linguagem, a linguagem como ponte, um espaço de hibridismo; mas, acima de tudo, a linguagem em transição, como no cinema com sotaque de Naficy, buscando novas traduções, novos significados, formas de expressar ideias através das culturas. Viajar, para Trinh, é um “evento limite” (2011, pp. 41-47) em que se chega ao conhecimento de si mesmo por meio do outro. O ato de viajar exige, portanto, uma gama de rituais de deslocamento – se considerarmos o ato de cruzar fronteiras como um ritual – uma consciência de autoexpressão, de comunicação, de significados através das línguas, a jornada, o encontro, os movimentos para, de e entre o eu e o outro, o eu e o eu, o eu em deslocamento. Para Trinh, o evento de fronteira supõe um “movimento para frente e para trás entre se manter/criar fronteiras e se desfazer/ultrapassar fronteiras” (2011, p. 47)

Robert Stam e Ella Shohat demonstram como as fronteiras nacionais não servem como compensação pela presença de “emigrados internos” e de pessoas que não possuem a mesma identidade nacional de seu país, mas “compartilham o mesmo passaporte” (SHOHAT, STAM 1994, p. 287). As complexidades internas inerentes às identidades nacionais ou cinemas nacionais também devem levar em consideração os fluxos de migração que se espalham diasporicamente por um mundo globalizado. Segundo Shohat e Stam: “No contexto pós-colonial de fluxo constante de povos, a filiação ao Estado-nação torna-se altamente parcial e contingente” (SHOHAT, STAM 1994). Como vimos com Trinh, o Ocidente não pode ser essencializado ou assumido como unitário e fixo. O Ocidente está aqui e em outro lugar. É uma força, é um paradigma geopolítico de poder, o que torna as fronteiras mais complicadas no domínio do imperialismo.

A mudança para abordagens intimistas no cinema, no entanto, não significa que os filmes se “despolitizaram”, mas que o político entrou no espaço do lar. Um exemplo desse deslocamento doméstico pode ser encontrado em *Fire* (1996), dirigido por Deepa Mehta, em que a política de gênero e da sexualidade se evidencia no confinamento do lar, por duas mulheres que encontraram o amor no consolo mútuo, enquanto seus maridos viviam uma vida mais livre do lado de fora. Outra fronteira é diluída: as esferas privada e pública se sobrepõem. A câmera invade a política do cotidiano, alertando para as injustiças sociais que eram mantidas invisíveis, ou pelo menos fora dos holofotes, pela geração anterior. A falta de engajamento com um Norte político coeso fez com que o seu “Sul”, ou seus seus (axiomas) se multiplicassem, deslocando suas premissas para a ideia de crise: talvez não haja solução para os conflitos; não é uma solução comum.

O hibridismo está no cerne dos filmes diaspóricos que, para Jigna Desai, “ultrapassam e transgredem os cinemas e as fronteiras nacionais” (DESAI 2012, p. 210). Ela contesta e refuta a ideia de um cinema transnacional (EZRA, ROWDEN 2006), porque essa palavra da moda não explica a forma como o movimento transnacional se relaciona com a dimensão do nacional e os obstáculos e fronteiras que resultam desse deslocamento. Ela percebe como o termo pode sugerir “uma transcendência fácil do nacional” (DESAI 2012, p. 211). Assim, a ideia de um filme diaspórico não só evidencia a relação com a pátria da qual se distancia, mas inclui também rituais de travessia de fronteiras.

O diaspórico pode ser representado como um caminho de descoberta, como os gêmeos em *Incendies* (2010) de Denis Villeneuve, que voltam em busca dos segredos de sua mãe. Ela foge de sua cidade natal no Oriente Médio, situada em uma zona de guerra, para o Canadá, onde vivem confortavelmente, e os deixa com um mistério e uma missão: encontrar seu pai e seu irmão perdido. Tal como acontece com muitas histórias de migração, o exílio (de Nawal, a mãe) e a diáspora (dos gêmeos) se cruzam, uma vez que a diáspora é uma experiência coletiva que implica um contexto maior de narrativas heterogêneas de migração.

Para Naficy, “a diáspora, assim como o exílio, frequentemente começa com trauma, ruptura e coerção, e está relacionada à dispersão de populações para lugares fora de sua terra natal” (NAFICY 2001, p. 14). Enquanto os traumas exílicos podem ser vividos na singularidade, o trauma dos cinemas diaspóricos é vivido coletivamente. Naficy enfatiza a produção de identidades diaspóricas articuladas por meio de uma “memória coletiva” (2001, p. 14). Para ele, a diáspora é um espaço de “consciência” e “distinção” como resultado do processo de exclusão da cultura local/nacional à qual se pretende integrar, da comunidade/gueto do migrante, ou da pátria. A diáspora, portanto, é um evento político, e o filme diaspórico é um filme político por excelência. Segundo o autor, a jornada fílmica pode assumir diferentes tarefas, que ele organiza em três grandes grupos: “jornadas de fuga, busca de casa e fundação de casa” – descrevendo-as como: “jornadas de busca, desabrigo e desnorreamento, e jornadas de volta ao lar interior”, respectivamente (NAFICY, 2001, p. 33)

A diáspora se relaciona com as origens ou a pátria de várias maneiras. Desai afirma que essa relação inclui “uma diversidade de articulações transnacionais, lembranças e identificações que sugerem conexões multivalentes e contraditórias entre a diáspora e a pátria” (DESAI 2002, p. 82). A mudança diaspórica relacionada ao lar, no entanto, é uma jornada bastante turbulenta. Segundo Silvia Kratzer, “casa e exílio, partida e chegada, imaginação e nostalgia” não são mutuamente excludentes e, de fato, podem “se sobrepor e se cruzar” (KRATZER 2015, p. 109). Isso pode ser visto em *Turquoise* (2009), filme dirigido por Kadir Balci, sobre três irmãos que migraram da Turquia para Ghent, na Bélgica, e passam por uma crise de identidade exílica após a morte do pai. Na cena de abertura, a câmera contempla uma paisagem e, ao recuar, revela a artificialidade de uma pintura pendurada na parede de um museu na Bélgica, vista por um de seus funcionários, um migrante exilado da Turquia. Kratzer nos mostra como a diáspora e o exílio se cruzam quando o retorno para casa é voluntário. Os filmes de uma viagem para casa confundem as fronteiras entre as experiências de exílio e a ideia da representação diaspórica. Nas palavras de Kratzer:

Ao contrário dos cinemas imigrantes anteriores, que tendiam a atribuir uma identidade dividida ao imigrante, para quem a “totalidade” só pode ser encontrada na terra natal, os filmes mais recentes complicam as noções de “casa”, “retorno” e “identidade”. Já não mais presos a uma configuração nacional ou âncora geográfica, esses conceitos são, ao contrário, concebidos como um conjunto de experiências, tanto do país de origem quanto do país de exílio, selecionadas e costuradas uma à outra. Mais que isso, esses são pontos de partida e de chegada, esses filmes destacam os terrenos que os protagonistas percorrem (física, emocional e espiritualmente) e as identidades que constroem por meio de processos de transição (2015, p. 109-110)

É possível que os filmes sejam o meio mais contundente para se representar como as identidades são temporárias e moldadas ao longo da jornada. O assunto não é simplesmente dividido entre dois campos opostos (a pátria e a diáspora), mas transita a bordo de um trem maluco que pode ir para frente, para trás ou em uma tangente, desviando do trilho em uma série de chegadas e partidas que podem se estender até o infinito. Nesse processo transitivo, a “pátria” pode adquirir novos significados, como em no filme de Trinh *Night Passage* (2004), quando os narradores itinerantes referem-se ao trem como “indo e continuando até o fim”, em um série de desdobramentos herméticos. A transitividade é a reprodução de um não-espço, ou um espaço que, assim como as heterotopias de Foucault podem ser “simultaneamente representadas, contestadas e invertidas” (FOUCAULT 1984, p. 2) – a inversão ou desvio de caminhos para, de e além das fronteiras. Esse espaço do trem pode ser recriado em qualquer lugar, é um veículo em movimento, habitado por uma multiplicidade de passageiros que cruza fronteiras físicas e imaginárias. As histórias não são lineares e permanecem inconclusivas. Ao invés disso, as histórias se intercalam e se interrompem constantemente, de modo a introduzir intervalos e descontinuidades. Em *Cinema Intervals*, Trinh define:

À medida que a imagem surge, ela desaparece, fadada a desaparecer para o filme que virá. Mas se a lâmpada for girada, a natureza desse nexos gerador, contido em recipiente, se mostrará inequivocamente: o intervalo do cinema, que determina as fissuras através das quais a luz penetra sub-repticiamente no tecido das relações tecidas na máquina visual, é também o que faz um filme exclusivamente um filme.... Os intervalos permitem uma ruptura com meros reflexos e apresentam uma percepção de quebras de espaço. Eles constituem interrupções em uma série uniforme de superfícies. Eles designam um hiato temporal, um intervalo, uma distância, uma pausa, um lapso ou lacuna entre diferentes estados; e são o que surge no limiar da representação e da comunicação – o que muitas vezes aparece na porta... onde a abertura é também o espaçamento do desaparecimento (TRINH 1999, pp. Xii-xiii)

Essas fissuras na narrativa são retomadas por outras histórias, como interrupções sucessivas que se desmancham e cortam o fluxo de continuidade uma da outra. A história é contada como uma história dentro de uma história. Para Teshome Gabriel, a estética do filme nômade apresenta rupturas com a “estrutura linear” da narrativa, recorrendo a linhas elípticas, curvas e espirais, desdobradas por descontinuidades, novas articulações, linhas de fuga rizomáticas (GABRIEL 1992). A quebra nômade da linearidade supõe a descontinuidade por meio de múltiplos intervalos, que pululam de uma história para outra de modo que os significados se tornam confusos e, portanto, mais fluidos e abertos a diferentes interpretações. Para Gabriel, cinema nômade é aquele que “flutua sobre a realidade” (GABRIEL, 1992) e sobre categorias fixas de pensamento, lógica e racionalidade. O irracional, o misterioso, o transcendental e o espiritual fazem parte da cosmogonia do cinema nômade. A conclusão é uma convenção cinematográfica que o cinema nômade contesta, abrindo e fechando espaços de reflexividade e transitividade.

Trinh define o intervalo do cinema como uma “passagem de um espaço (visual, musical, verbal, mental, físico) para outro”. (TRINH 1999, p. xi) Essa passagem é marcada por uma intermitência, uma ruptura na narrativa fílmica, que abre espaço para uma “relação direta”, que ela define como “uma relação direta de infinito assumida em obras que aceitam os riscos de espaçamento e abarcam o campo das ressonâncias livres – ou das substituições indefinidas dentro da conclusão de uma obra finita”. Ela toma de

empréstimo de Dziga Vertov seu tratamento das montagens, ao enfatizar os hiatos entre as imagens. A verdade é extraída pelos fragmentos, formas não narrativas não relacionadas a outras: “tudo é uma questão de relações: relações temporais, espaciais, rítmicas,... de planos, de velocidade de registro, de luz e sombra, ou de movimento dentro do quadro” (Id., p. xii). A imagem não é tomada isoladamente, e sim integra este complexo tecido de relações ligadas aos acontecimentos da vida no filme. Ela define:

O intervalo do cinema... determina as fissuras pelas quais a luz penetra sub-repticiamente no tecido das relações tecidas na máquina da visão... Os intervalos permitem uma ruptura com meros reflexos e apresentam uma percepção de quebras de espaço. Eles constituem interrupções em uma série uniforme de superfícies. Eles designam um hiato temporal, um intervalo, uma distância, uma pausa, um lapso ou lacuna entre diferentes estados; e são o que surge no limiar da representação e da comunicação – o que muitas vezes aparece na porta... onde a abertura é também o espaçamento do desaparecimento. (TRINH 1999, p. xiii)

Os intervalos têm um papel no filme: eles diluem as fronteiras, deixando em aberto o significado, em uma ampla gama de possibilidades, onde se chama atenção para vozes silenciadas, para subalternidades invisibilidade, ou, para retomarmos a velha problemática do cinema político latino-americano: os povos que primam como falta. Esses povos que “estão faltando” do Terceiro Cinema aparecem tanto na teoria, como no cinema de Trinh por meio de um pivô de gênero, da teorização e representação fílmica de mulheres insubmissas do Terceiro Mundo. Ao deslocar os sujeitos de uma pátria, uma nação (ou da questão nacional do Terceiro Cinema), para uma nova nação exílica ou não identificável no mapa, ela complica a compreensão do que está aqui e do que está em outro lugar. As lutas de poder acontecem dentro das fronteiras nacionais: compartilhando o mesmo espaço urbano, na casa ao lado. O desvio histórico que tira o foco das libertações nacionais, tão caras a este cinema, muda a ênfase para o transnacional e o “hibridismo cultural” de Homi Bhabha (1989). A fronteira de Trinh é o lugar do choque de vozes, a zona de conflito e também o espaço dos encontros, o “evento limite” de Trinh (2011). Ao constantemente desafiar, complicar burlar e deslocar fronteiras, elas adquirem uma elasticidade e maleabilidade que permite maior capilaridade, tanto em tatear as múltiplas vozes e posições que permeiam o fulcro conflitivo, como na representação fílmica do conflito transnacional entre personagens, ou conflitos internos que atravessam o imaginário da forasteira, da refugiada ou da viajante. Em Trinh esse conflito se dá no feminino.

Referências

BHABHA, Homi .K. ‘The Commitment to Theory’, In: Pines, J. and Willemsen, P. **Questions of Third Cinema**, London: BFI Pub, 1989

BRAIDOTTI, Rosi. **Nomadic Subjects**: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory, Second Edition. New York: Columbia University Press, 2011

DELEUZE, Gilles. **Cinema Vol. 2** – The Time-Image, Minneapolis: University of Minnesota, 2013. Press

DESAI, Jigna. **The Scale of Diasporic Cinema**: Negotiating National and Transnational, 2012. Cultural Citizenship, Available in: Academia.edu, submitted June 2, 2008

ESPINOSA, Julio García 'For An Imperfect Cinema', In: Martin, M.T. (Ed.) **New Latin American Cinema Vol.1**: Theory, Practices and Transcontinental Articulations. Detroit: Wayne State University Press, 1997

EZRA, Elizabeth and ROWDEN, Terry. **Transnational Cinema**: The Film Reader. New York: Routledge, 2006

GABRIEL, Teshome. **Thoughts on Nomadic Aesthetics and the Black Independent Cinema**: Traces of a Journey, Available at teshomegabriel.net, 1992

MIMURA, Glen M. **The Ghostlife of Third Cinema, Asian American Film and Video**, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009

NAFICY, Hamid. **Accented Cinema**: Exilic and Diasporic Filmmaking, Princeton: University Press, 2001

SHOHAT, Ella. 'Post Third-Worldist Culture: Gender, Nation and the Cinema', In: Ezra, Elizabeth e Rowden, Terry. (orgs) **Transnational Cinema**: The Film Reader. London: Routledge, 2006

SHOHAT, Ella e Stam, Robert: 'The Third Worldist Film', In: **Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media**. London: Routledge, 1994

SOLANAS, Fernando e GETINO, Octavio. 'Towards a Third Cinema: Notes and Experiences for the Development of a Cinema of Liberation in the Third World'. In: Martin, M. T. (ed.) **New Latin American Cinema Vol. I**, Detroit: Wayne State University Press, 1997, pp. 33-58

TRINH, Minh-ha T. **D-Passage**: The Digital Way, London: Duke University Press, 2012

_____ **Elsewhere, Within Here**: Immigration, Refugeism and the Boundary Event, New York: Routledge, 2011

_____ **The Digital Film Event**, New York: Routledge, 2005

_____ **Cinema Interval**, London: Routledge, 1999

_____ **Woman, Native, Other**, Indianapolis: Indiana University Press, 1989

Obras Audiovisuais

HORA de los Hornos, La. Dir. Getino, O. e Solanas, F. [DVD] Argentina: Solanas Productions, 1968
4h 20 min

MEMORIAS del Desarrollo, Dir. Alea, T. G. [DVD] Cuba: ICAIC, Cuban Institute of Cinematographic Art and Industry, 1968, 97 min

SANGRE del Condór, Dir. by Sanjinés, J. [DVD] Bolivia and USA: Tricontinental Film Center, 1969, 1h 10min

FIRE, Dir. Mehta, D. [DVD] India and Canada: Kaleidoscope Entertainment Pvt. Ltd., 1996, 1h 44 mins

TURQUOISE, Dir. Balci, K. F. [DVD] Belgium and Turkey: MMG Film and TV Production, 2009, 1h 40 mins

NIGHT Passage Dir. Trinh, T. M. [DVD]USA: Women Make Movies, 2004, 1h 38 mins.

FOURTH Dimension, The, Dir. Trinh T. M. [DVD] USA: Women Make Movies, 2001, 1h 27 mins

TALE of Love Dir. Trinh, T. M. USA: Women Make Movies, 1995, 1h 48 mins

REASSEMBLAGE, Dir. Trinh, T. M. USA: Women Make Movies, 1982, 40 mins

INCENDIES. Dir. Villeneuve, D. [DVD] Canada: T.S. Productions, 2010, 2h 10 mins